

INTI: Revista de literatura hispánica

Number 63
Colombia: Literatura, Política y Violencia

Article 30

2006

INTI Número 63-64 (Primavera-Otoño 2006)

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

Citas recomendadas

(Primavera-Otoño 2006) "*INTI* Número 63-64 (Primavera-Otoño 2006)," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 63, Article 30.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss63/30>

This Complete Issue 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.



INTI

Revista de Literatura
Hispanica

COLOMBIA: LITERATURA, POLÍTICA Y VIOLENCIA



Pectoral antropozoomorfo

Cauca, 1000 d.C – 1600 d.C

Colección Banco de la República

NÚMEROS 63-64

PRIMAVERA – OTOÑO 2006

NORMAS EDITORIALES

INTI aspira a recoger los resultados de la investigación académica reciente en todas las áreas críticas de las letras españolas e hispanoamericanas. También desea ser una vía de expresión para el quehacer creativo de la hora presente del mundo hispánico.

Dos principios de la revista que determinan la selección del material a publicar son la calidad intrínseca de los trabajos y la variedad del espectro metodológico y teórico representado en los enfoques.

Como *INTI* depende totalmente de suscripciones sólo se publicarán los trabajos de colaboradores que sean suscriptores en el momento en que sometan su artículo a consideración. En caso de no ser aceptados, sólo se devolverá el original y diskette si el autor envía sobre estampillado. Los autores se hacen responsables de las ideas expresadas en los trabajos por ellos firmados.

INTI se publica dos veces al año (primavera y otoño). Los trabajos deben ser enviados en diskette de Macintosh Microsoft Word versión 3.0 en adelante con dos copias mecanografiadas y una breve nota biobibliográfica a: *INTI*, P.O. Box 20657, Cranston, Rhode Island, 02920, USA.

Los artículos críticos deben estar mecanografiados a doble espacio y no deben exceder las veinticinco páginas con notas incluidas. Las notas deben consignarse al final del artículo según las normas de *The MLA Handbook for Writers*, N.Y.: MLA, 1988. No se considerarán los trabajos que no se ajusten a estas normas editoriales.

No se aceptarán trabajos ya publicados. *INTI* se reserva el derecho de autorizar la reproducción de uno de sus artículos en otro lugar.

SUSCRIPCIONES Y CANJES

Dirigirse a *INTI*, Roger B. Carmosino, Director, P.O. Box 20657, Cranston, RI, 02920 USA. Teléfono: (401) 865-2111/2690. Fax: (401) 865-1112
E-mail: rcarmo@providence.edu

SUSCRIPCIÓN ANUAL:

Regular individual:	\$ 45.00 (US)
Regular individual del extranjero:	\$ 60.00 (US)
Bibliotecas e instituciones en los Estados Unidos:	\$100.00 (US)
Bibliotecas e instituciones del extranjero:	\$120.00 (US)

INTI
REVISTA DE LITERATURA
HISPÁNICA

NÚMEROS 63-64

PRIMAVERA 2006 – OTOÑO 2006

DIRECTOR-EDITOR

Roger B. Carmosino
Providence College

COMITÉ EDITORIAL

Riccardo Campa, *IILA Istituto Italo-Latinoamericano, Roma*

Martha L. Canfield, *Università di Firenze*

Américo Ferrari, *Université de Genève*

Roberto Ferro, *Universidad Nacional de Buenos Aires*

Carlos Gazzera, *Universidad Nacional de Córdoba, Argentina*

Miguel Gomes, *University of Connecticut, Storrs*

Ricardo Gutiérrez Mouat, *Emory University*

Pedro Lastra, *State University of New York, Stony Brook*

Alexis Márquez Rodríguez, *Universidad Central de Venezuela*

Rafael Olea Franco, *El Colegio de México*

Julio Ortega, *Brown University*

Rodolfo Privitera, *University of Cincinnati*

***INTI* is a member of CELJ**
Conference of Editors of Learned Journals

Copyright © 2006 by
INTI ISSN 0732-6750

INTI

REVISTA DE LITERATURA
HISPÁNICA

NÚMERO ESPECIAL

COLOMBIA: LITERATURA, POLÍTICA Y VIOLENCIA

EDITORES

ROGER CARMOSINO
Providence College

RODOLFO PRIVITERA
University of Cincinnati

NÚMEROS 63-64

PRIMAVERA – OTOÑO 2006



Máscara antropomorfa
Tierradentro medio (Páez Belalcázar, Cauca
100 a.C – 800 d.C
Colección Banco de la República

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	vii
---------------------------	-----

ESTUDIOS

AUGUSTO ESCOBAR-MESA: <i>Angosta</i> de Héctor Abad Facioline: Los check-points o el nuevo 'locus terribilis'	3
ISABEL R. VERGARA: <i>La novia oscura</i> o la historia en combustión	21
LUCÍA GARAVITO: Figuras femeninas en <i>La virgen de los sicarios</i> de Fernando Vallejo y <i>Rosario Tijeras</i> de Jorge Franco Ramos	39
CLEMENCIA ARDILA J.: Rafael Humberto Moreno-Durán: En busca de una gramática de la ciudad	63
CRISTO RAFAEL FIGUEROA SÁNCHEZ: La cartografía literaria de Germán Espinosa: rutas y trayectos de una escritura autónoma	77
LUCÍA ORTIZ: <i>Chambacú corral de negros</i> de Manuel Zapata Olivella: un capítulo en la lucha por la libertad. <i>In memoriam</i>	95
JOAQUÍN PEÑA GUTIÉRREZ: Héctor Rojas Herazo: Metérsele al patio	109
ÁLVARO PINEDA-BOTERO: Fanny Buitrago: ¿Ficción o maquinaria cultural?	125
YOLANDA FORERO-VILLEGAS: <i>Aire de tango</i> de Manuel Mejía Vallejo: novela de la cultura popular urbana	139
PABLO MONTOYA CAMPUZANO: Variaciones en torno a Pedro Gómez Valderrama	155

HORACIO PÉREZ-HENAO: Medellín en la obra de Darío Ruiz Gómez: aproximación a <i>Hojas en el patio</i> y <i>En tierra de paganos</i>	171
ANGELA I. ROBLEDO: Vender o no vender y las razones del éxito: autoras colombianas del medio Siglo XX hasta hoy	185
MARÍA MERCEDES ANDRADE: Más allá de la jaula de plata: mujer y modernización en la obra de Manuela Mallarino Isaacs, Juana Sánchez Lafaurie y Fabiola Aguirre	199
OSCAR CASTRO GARCÍA: Seis poetas colombianos de la academia	217
OSCAR R. LÓPEZ: Estéticas del desarraigo: actores globales en la aldea colombiana	237
FLOR MARÍA RODRÍGUEZ-ARENAS: La novela folletinesca en los albores de la ficción colombiana en el Siglo XIX: <i>El mudo</i> de Eladio Vergara y Vergara (1848)	259

MONOGRAFÍA

MARÍA MERCEDES JARAMILLO: Los alabaos, los arrullos y los chigualos como oficios de difunto y ritos de cohesión social en el Litoral Pacífico colombiano	277
--	-----

NOTAS

JULIO ORTEGA: Sexo y ficción en García Márquez	301
ÓSCAR COLLAZOS: Eros y boleros	305
ENRIQUE BUENAVENTURA: “La balsada” una celebración navideña en la costa del Pacífico	315

CREACIÓN

JAIME JARAMILLO ESCOBAR: Ruego a Nzamé; Cómo me convertí en monstruo; La cena de los muertos; Teoría	323
ELKIN RESTREPO: Sigmund; Leyenda	331
RUBÉN DARÍO LOTERO: Bifloras; Indias; Mujeres; Adormecimiento; Paseo	335
CARLOS VÁSQUEZ-ZAWADZKI: <i>Cartas para vos y guitarra</i> : Carta a Tiresias y su cayado; Carta blanca del nuevo milenio; Carta a tu desnudez en la página; Carta de la música viva de Caly; Carta de la ciudad letrada, amurallada; Carta primera a Emily Dickinson; Carta al poeta negro del Pacífico; Carta a la adolescente amada y silenciosa; Carta a la amante del poeta	339
MANUEL CORTÉS CASTAÑEDA: a trancazos; asesinato en primer grado; Cámara digital; carta magna; diccionario personal; elecciones presidenciales; escuela primaria; paraísos artificiales; cunnilingus	351
JOSÉ LIBARDO PORRAS: Parábola del lobo y el cordero; El complejo de Adán y Eva	361
ARTURO ALAPE: Los gatos del mediterráneo	371

ENTREVISTA

JUAN CAMILO SUÁREZ ROLDÁN: Entrevista a Jaime Jaramillo Escobar	379
---	-----

RESEÑA

ANA MERCEDES PATIÑO MEJÍA: Simanca Pushaina, Estercilia.
El encierro de una pequeña doncella. Maicao: Centro Educativo
Indígena Regional. Alcaldía Municipal de Maicao. Fundación
Manifiesta No Saber Firmar, 2006, 50 págs. 391

COLABORADORES 397

PRESENTACIÓN

Una vez más *Inti* cumple con publicar un número exclusivo sobre la actividad cultural de un país Latinoamericano. El turno ahora es de Colombia. Largo sería explicar los inconvenientes que acarreó poder terminar este trabajo que nos llevó mucho tiempo de paciencia, resignación y esperanza. Obviamente, presentamos un ambicioso programa para atenernos y atener a los académicos y ensayistas a un plan de trabajo que escapara a confusiones y malos entendidos. Sin embargo, esto no pudo ser, ya que faltan trabajos fundamentales sobre autores, especialmente poetas, que articularon la actividad literaria del siglo XX. Nos hubiera gustado un análisis sobre las consecuencias que tuvieron las obras de José Asunción Silva y Guillermo Valencia en la poesía del siglo XX colombiano, como así también las presencias de Luis Vidales y Aurelio Arturo que rompen el asfixiante clima hispanizante que se vivía y la actividad de Jorge Zalamea. Por otra parte señalar la importancia de los poetas que colaboraron en la revista *Mito* en la década del 50: Gaitán Durán, Fernando Charry Lara, Álvaro Mutis, Fernando Arbelaez, Eduardo Cote Lamus y Héctor Rojas Herazo. Otro trabajo fundamental hubiera sido un análisis en profundidad sobre el grupo Nadaísta, que a todas luces se vivió como la más profunda ruptura en el aspecto estético-cultural en los años 60 que a su vez coincidía con movimientos similares en Argentina, Venezuela y México. Nos llamó la atención que en el país del Festival de poesía de Medellín, tal vez el más importante del continente, no apareciera ningún académico o ensayista que abarcara las últimas cuatro décadas de la actividad poética.

Otras áreas que quedan en deuda son el desarrollo del teatro, el cine y el aspecto socio-político-económico desde la llamada “guerra de los mil días”, pasando por la pérdida de la provincia de Panamá, y los fuertes encontronazos entre conservadores y liberales hasta el “bogotazo” y la llamada “violencia” que se produce por el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán en 1948. Hechos fundamentales que van a influir en la vida política, económica, social y literaria del país. Nada de esto pudo ser, sin embargo, debemos agradecer fuertemente a todos aquellos que participaron y que, tuvieron mucha paciencia y resignación. Especialmente al Dr. Oscar López de Saint Louis University por su desinteresado y fundamental apoyo

para que nuestro trabajo llegue a su fin, y a la profesora Olga Ruiz de Panciera, de Providence College por su ayuda con la corrección de pruebas.

Por último queremos agradecer al Museo del Oro del Banco de la República y a la Colección de Arte del Banco de la República por la autorización de los derechos de reproducción de las fotografías de su colección de arte. En especial queremos agradecer la atención que hemos recibido de José Ignacio Roca, Director de la unidad de artes de la Subgerencia Cultural del Banco de la República, Clark Manuel Rodríguez, fotógrafo oficial de la colección del Museo del Oro, Bogotá, y Angela Pérez Mejía, Subgerente Cultural del Banco de la República y profesora asociada de Brandeis University.

Roger B. Carmosino

Rodolfo Privitera

*Todo estaba oscuro
No había sol ni luna ni gente
Ni animales ni plantas*

*El mar estaba en todas partes
El mar era la madre*

*La madre no era gente ni cosa alguna
Ella era espíritu de lo que iba a venir
Y era pensamiento y memoria.*

Mitología Kogui

(Este verso se encuentra en el Museo del Oro en Bogotá, Colombia)





Pectoral antropozoomorfo
Tolima temprano (El Dragón, Hacienda Buenos Aires, Quindío)
0 – 1000 d.C
Colección Banco de la República



ESTUDIOS





Figura antropomorfa
Tumaco Inguapi
400 a.C – 100 a.C
Colección Banco de la República

**ANGOSTA DE HÉCTOR ABAD FACIOLINCE¹:
LOS CHECK-POINTS O EL NUEVO 'LOCUS TERRIBILIS'**

Augusto Escobar-Mesa
Universidades de Montreal y Concordia

*cantaremos al miedo de los dictadores, al miedo de los
demócratas, cantaremos al miedo de la muerte y tras la
muerte, después moriremos de miedo y sobre nuestras tumbas
nacerán flores amarillas y miedosas*
Carlos Drumond de Andrade

Los check-points como nueva forma de alienación y segregación social es el objeto de reflexión de este trabajo sobre la novela *Angosta* (2003). Abad Faciolince pone ante los ojos y el imaginario del lector otra forma de representación del infierno dantesco y riveriano²: el autoexilio mediado por múltiples fronteras, desde las físicas hasta las ideológicas y discursivas. No son ya las fronteras externas las que excluyen a los individuos y a los colectivos sociales que andan errantes buscando espacios de asilo, sino también las fronteras que se fijan y multiplican al interior de las mismas comunidades socioculturales. *Angosta* representa un nuevo “valor agregado a la condición de enajenación de muchos países en vía de desarrollo: los check-points o fronteras de privilegio para unos pocos y formas de exclusión para la mayoría. Los check-points que hoy por hoy se extienden por todas partes son umbrales que cercan, dislocan, despojan, escinden la conciencia, y que contribuyen a imponer una causa que se presume válida y aceptable para todos, salvo para la minoría socio-económica que la impone.

La novela narra la vida de un grupo de personajes en una “estrecha ciudad de tres pisos, tres gentes y tres climas” (2003: 18).³ Ciudad fraccionada, aislada, asediada por varios males y, el peor de todos, la segregación que impide cualquier reconciliación y la hace intolerante al extremo. La trama de la novela gira alrededor de un desconocido y tímido poeta, Andrés Zuleta, que termina siendo víctima propiciatoria de la intolerancia de los gestores de la política de apartamiento de Angosta llamados los “Siete Sabios”. El poeta trabaja para una organización no gubernamental que se opone a la política de división de Angosta y se le encomienda la labor de investigar sobre los autores de los asesinatos que ocurren en el Salto de los Desesperados. Jacobo Lince, el protagonista de la novela, lo pone en contacto con Camila, y la noche que deciden investigar y fotografiar uno de los tantos crímenes nocturnos – el de un sindicalista –, son sorprendidos por los testaferros del amante de Camila – un mafioso de Tierra Fría – y asesinan a Zuleta. Jacobo recupera el material fotográfico escondido por Camila poco antes de la muerte violenta de Zuleta, lo que permite incriminar a personajes reconocidos de la ciudad – los “Sabios” –, no sin antes éstos haber mandado matar al director de la Fundación H y defensor de los Derechos Humanos, doctor Burgos, por la divulgación de los asesinatos en el Salto de los Desesperados.

El personaje protagonista sobre el que gira la narración es Jacobo Lince, de 39 años, divorciado de una mujer que lo cambia por un multimillonario de Tierra Fría o F (lugar de los ricos) y padre de una niña que para él significa todo, pero para ella le es indiferente. A pesar del millón de dólares que recibe como herencia de su madre que lo abandona a los nueve años para casarse con un hombre rico de F y le permitirá obtener el título de “Don” y vivir en el mundo de arriba, prefiere seguir viviendo como un habitante cualquiera en el hotel La Comedia⁴ en la Tierra Templada o T (clase media) y rodeado de amigos, libreros también, y de personajes singulares que aman la libertad (utopía de ilustrados) y el respeto a las diferencias. Esos seres idealistas que se reúnen cada semana para hablar y discutir de lo “divino y humano”, son los restos de la “ciudad letrada” como la llamara Ángel Rama (1998). En sus andanzas, Jacobo conoce a algunas mujeres, Camila, Virginia y Beatriz, que le sirven de guía y de compañía amorosa para no sucumbir al reino de las sombras imperantes en Angosta.⁵ Cada una de ellas despliega el poder de la mediación; son puentes, cura al desarraigo. Ellas son las portadoras, de algún modo, de la verdad que se halla en jaque, porque con su ayuda esta se esclarece el crimen del poeta Andrés Zuleta, aunque otros busquen menoscabarla y ocultarla. Camila y Virginia son nombres que significan; escudos defensivos que le sirven al protagonista – como en la épica a los héroes – para afrontar el fraccionamiento del mundo de Angosta. El nombre propio – dirá Prioul – no solo sirve para significar y descubrir sino que revela al otro o al lector el ser profundo del que lo lleva, pero igual oculta más de lo que revela (1993: 109). Luego de la muerte de

Zuleta y del doctor Burgos, la próxima víctima anunciada es Jacobo. Como preámbulo se incendia y destruye su librería "La Cuña". No tiene alternativa: o acepta inútilmente una muerte violenta o emprende el camino del exilio. Bajo la condición de héroe degradado, vencido, asume este último. Como una Roma incendiada por los cuatro costados, Angosta se ve reducida a las intenciones de una férula mental e ideológicamente xenófoba contra todo lo que pueda representar libre pensamiento, equidad social. Jacobo y Virginia huyen "como animales asustados que han olido los pasos hambrientos de una fiera o las llamas devastadoras de un incendio. En unas cuantas horas aterrizarían en otro mundo, quizá un poco mejor. Atrás quedaban millones de personas atrapadas, que no podía huir. Él era un privilegiado y un cobarde, incapaz de ayudar a hacer de Angosta un sitio mejor" (370).

En la presentación del lanzamiento del libro *Angosta*, el 7 de noviembre del 2003 en Medellín,⁶ Héctor Abad Faciolince pide a los lectores no establecer una homología entre el universo espacio-temporal de la novela atravesado de fronteras naturales y artificiales y lo que ha sucedido y sucede en Medellín, Bogotá o cualquier otro lugar del mundo con características afines a lo narrado. No se debe mimetizar la cronotopía ficcional con la fáctica, aunque esas fronteras de hierro y hormigón, que lo son también políticas y económicas, se observan hoy en Cisjordania, entre México y Estados Unidos y, antes, en Berlín y la Europa del Este, y en el presente al interior mismo de muchas ciudades con sus evidentes zonas que llamo de los "pudientes", los "carentes" y de "medianía".⁷ Pero *Angosta* es mucho más que la representación de esos espacios fronterizos que aíslan y excluyen. Según Abad: "Hay sin duda muchos elementos de ese recuerdo inconsciente que llamamos imaginación" (2003) y que va más allá de la realidad pero será pronto en tantas partes.

Angosta permite a Abad liberarse de referencias geopolíticas, de romper cualquier atadura espacio-temporal inmediata y por eso afirma que el "no estar amarrado a un espacio real le da soltura a la invención y despierta la capacidad de construir un mundo más alegórico que real. Un espacio imaginario ha sido siempre una herramienta muy útil en literatura para poder hablar más cómodamente sobre la realidad, sin que esta ejerza su molesta dictadura" (2003).⁸ *Angosta* es la alegoría de un mundo fragmentado cuya división física resulta menos lesionadora que otras formas excluyentes previas a ésta, las económicas, étnicas y otras menos explícitas, las socio-ideológicas, pero que son más enajenantes porque se enquistan en la conciencia como rémoras y la escinden.

De Dante a Rivera y a la deudora realidad

De *Angosta* podría decirse que es una versión moderna de *La vorágine* donde ya no es la selva la que se traga al hombre, sino la urbe y el otro, su semejante, que cumple el papel rousseauniano de ser un lobo de su especie. Del mismo modo podríamos decir que es la nueva *Divina Comedia* latinoamericana con su infierno poliforme. Es la representación de un mundo anómico, disfuncional, donde es ajeno cualquier remedo de paraíso y sí el “infierno tan temido” del que alguna vez hablara Onetti. En *Angosta* el “paradiso” (solo es para los de F) es palabra vacía de su propia e inmediata materialidad. Salvo el confort y el orden que homogeniza y en lo que podrían parecerse, no hay rastros de él, solo nostalgia mimética. La holgura y la avidez lo sustituyen y degradan todo, por eso los “desarrollados” de F se creen en el paraíso, pero es solo calco de una imagen metafísica creada por las religiones – autoría también de ellos – para lograr el quietismo y sumisión social y, por ende, su efectivo control.

Para los protagonistas de la novela, *Angosta* representa un vivir al filo del abismo, un padecer diversos estados de vida fronteriza. Abad enfatiza en el infierno que se manifiesta en esa sociedad de manera múltiple – como en Dante o en Rivera – y se padece ineludiblemente cuando los resortes morales se han roto por la acción desmedida de un sector minoritario, consentido de alguna manera por los que la controlan económica, política y religiosamente.⁹ La violencia “sicarial” generada por ese clan poderoso e intolerante se convierte en un modo de ser que busca imponerse con la exclusión y negación de quien se oponga a sus designios. Esa manera de operar extrajudicial e impunemente termina en algo que podría llamarse la “sicariedad”¹⁰, porque se convierte en una manera de ser social que pretende imponerse al colectivo. Es la nueva peste que se expande y contamina. Empero, esa sicariedad no será ya, paradójicamente, condición del llamado Tercer mundo sino también del Primero, porque directa o indirectamente la propicia y alimenta. Angosta es pues una ciudad maldita. “Si maldita, desde que está separada, tajada, como el mundo” y donde “las personas tienen que pedir permiso para moverse” (108). En Angosta se vive bajo condiciones de profundo desarraigo porque un día las fronteras naturales y de convivencia se convierten en límites que escinden y alienan. Los check-points se instalan y las brechas se ahondan entre los habitantes de cada sector, desconociéndose, temiéndose incluso repudiándose. Esas trincheras instaladas operan como venas abiertas que desangran el cuerpo social hasta devenir homogéneo pero informe por su inanición. La idea de fronteras naturales está ligada a la de ‘nacionalismo’ que se funda, según López (1993: 9), en una ideología identitaria de secesión que es fuente de xenofobia. Se excluye al otro del espacio que se toma posesión o se desea apropiar, legitimado por la fuerza esa posesión y exclusión.

Tres hábitat humanos, tres topografías diversas, tres espacios geográficos que antes eran el camino natural del uno al otro sin otra mediación que lo humano inserto en ellos y en convivencia con ellos, se convierte, por efecto de los Check points, en tres mundos en discordia sometidos al dominio de uno solo. Angosta nos muestra un universo humano y geográfico compuesto de tres pisos térmicos: la Tierra Fría, ubicada al norte; espacio para lo contemporáneo, para el buen vivir; lugar de la economía próspera gracias al trabajo de los habitantes de las otras tierras y donde rige un orden y normas convencionales acatadas como principio regulador de todo y de esa misma suficiencia. Se mueve bajo una doble consigna: individualismo y competencia, pero actúan al unísono como su masa única e informe. En el lugar intermedio está la Tierra Templada cuyo signo ejemplar es el péndulo. Sus habitantes oscilan entre querer parecerse a los de F pero no podrán serlo, salvo que cambien radicalmente sus condiciones económicas, y difícilmente ocurrirá y el temor a descender al estado de los de Tierra Caliente o C. T es el espacio donde se observa una progresiva e incontrolable degradación de todo por su constante lasitud:

Nada es feo de inmediato, sino que se va deteriorando paulatinamente: las escaleras empiezan en baldosa y terminan en cemento pelado; los corredores están limpios cerca del Check Point, pero más adelante son casi siempre sucios y oscuros [...] La soledad del comienzo se va convirtiendo en una multitud más numerosa a cada paso. En las esquinas empiezan a verse facinerosos con cara de buenos amigos, y gente sospechosa que sale de la multitud y se ofrece como guía a cambio de monedas, o jíbaros que venden drogas baratas aunque, dicen, de la mejor calidad [...] Hay mendigos acucillados en los rincones, cada vez más mendigos que piden con gesto perentorio y agresivo (28).

Pero es también reducto de un grupo que aboga por la libertad de pensamiento y una forma de vida epicúrea; es el lugar de la eterna primavera y por eso no se prevé para el futuro ni para después de mañana, simplemente se vive de modo inmediato, pero también es el lugar donde se oscila mental e ideológicamente. Viven de lo que no le es suyo al anhelar el bienestar de los de F y el placer intenso de vida de los de C; son unos eternos insatisfechos y escépticos con el porvenir. Hacen parte, a su pesar, de la mano de obra calificada de F.

La Tierra Caliente es el lugar de todos los extremos, desde la carencia de todo hasta la vivencia intensa de todo. Para sus habitantes no existe sino el presente, porque como dice un graffiti surgido de ellos mismos: "No nacimos pa' semilla".¹¹ Es el comal del infierno porque no hay posibilidad de regreso. Una vez franqueada su frontera no hay otra opción que su ascenso o descenso por sus distintos niveles en los que la condición humana se pone a prueba. Es el lugar donde se padecen todas las ataduras por el

estado de marginalidad y de extrañamiento. Es “el borde del salto” donde se arriesga a cada instante la pérdida del ser si no se tiene una cierta voluntad para retarla. “Es el balcón hacia el vacío donde solían tirarse los suicidas” (143).¹² Pero igual, es el espacio donde se vive el momento como si fuera una eternidad porque no habrá otro, y morir de viejos es mera entelequia, forma vacía porque no les pertenece el tiempo extendido. El presente lo llena todo. Es un en-sí, por eso place.

Sin remedio, Angosta es un universo escindido, cruce de todo tipo de extrañamientos. Así lo entiende Guhl en su tratado de geografía sobre esa ciudad:

Los angosteños, al no sentir su ciudad como un refugio seguro, padecen una especie de desarraigo, o exilio interior, y no han podido asumir con tranquila pasividad y con sereno espíritu imitativo el viejo tópico del elogio a la propia tierra. El encomio lírico y sentimental lo intentan a veces sus gobernantes, poniéndoles hasta sueldo a poetas oficiales que solo consiguen escribir himnos que parecen parodias de sí mismos. Angosta no es un lugar amable. Más que el lugar de encuentro que suelen ser las ciudades, se ha convertido en la encrucijada del asesinato, el sitio del asalto, la vorágine de una vida peligrosa y muchas veces miserable e indigna (308).¹³

Angosta es, en definitiva, objeto de clasificación severa por una minoría social, y quien clasifica, diferencia según el rol, el estatus, la forma o condición de ser y existir. Clasificar, estableciendo jerarquía, es una manera de discriminar porque presupone niveles, instancias, taxonomías. Es la ciudad en la que coexisten climas, espacios naturales y fronteras, razas, geografías, economías, modos de ser y de pensar, formas de bienestar y de usufructo del dinero que lo determina todo y del que se hace garante un grupo selectivo y excluyente. Es espacio geográfico dividido en compartimientos estancos, sometido al flagelo de un solo y minoritario grupo social que determina el destino de sus habitantes, que los arrincona en sus propias fronteras o los obliga a desplazarse a confines sin nombre, a la tierra de nadie. Una gradación degradada acompaña la caída de esos habitantes (Pagnoux, 1993: 203).

Socio-espacialidad anómica

En Angosta no hubo antes otras fronteras que las naturales y en el presente las hay de diverso orden: espacios geográficos naturales: tierra alta, tierra media y tierra baja; pisos térmicos: Tierra Fría, Tierra Templada y Tierra Caliente. Tres sectores socio-económicos que tienen asiento y modus operandi en espacios que se asemejan a su modus vivendi: clase

adinerada, clase media pauperizada y la desposeída. Estas clases no tienen posibilidad de contacto ni mezcla, solo circunstancialmente, y mantienen modos jerárquicos selectivos: “dones”, “segundones”, “tercerones”. Se es siempre don, salvo que la fortuna le llegue a algún segundón por efecto de un azar como en caso de Jacobo Lince (por herencia), o por medios ilícitos (contrabandistas, mafiosos, especuladores, etc.) y cuyo volumen de dinero y capacidad de gasto e inversión seduce siempre a los “dones”. El dinero permite acceder a un apellido y al título de “don”. Tener nombre, lo señala Prioul, es “una manera de individualizar y de establecer una frontera entre el poseedor del nombre y los otros” (1993: 101). El dinero, así sea de dudosa proveniencia, imprime carácter y garantiza la “distinción” a través de un nombre; es el recurso mediatorio para la toma de posesión del “don”.

Mientras los dones tienen espacios que los diferencian de los demás: zonas residenciales, arquitectura elaborada, ornamentación, diseños distintivos, grandes volúmenes y, sobre todo, un nombre y un apellido, los segundones poco se distinguen urbanísticamente y apenas a algunos se los reconoce por el apellido, y a los tercerones, la desposesión material es su particularidad y se les identifica solo por el apodo o cuando más por el nombre, porque se supone que casi todos son hijos naturales. Siguiendo a Levi-Strauss, Prioul sostiene que el patronímico como “operador de clasificación” sirve como clasificador de castas y garante del intercambio entre familias prestantes, pero a la inversa, la ausencia de buen nacimiento y reconocimiento es marca de exclusión. Las denominaciones de “Don”, “Señor”, “Marqués”, etc., imprimen carácter, revelan el paso de una clase a otra, de una familia a otra (102).

En Angosta también hay lugar para una clasificación geoestratégica y política: los del norte son los de arriba, los de primer orden, primer mundo, los desarrollados, a los que todo le es permitido versus los otros, los de abajo, los del tercer mundo, los que viven en el desorden, los de escaso desarrollo económico, técnico, cultural. Se entrevé, además, una clasificación racial: los blancos y los que lograron el proceso de blanqueamiento – así sigan siendo de otro color –, gracias al dinero muchas veces mal habido, viven en F. En el medio están los menos blancos o mestizos, “los café con leche”, que no quieren ser lo que son sino como los blancos y temen a los de abajo y, finalmente, los que están en la base – la mayoría social –, de más acentuado mestizaje; son más negros, más indios; en fin, los desclasados por su acentuado color. Igual se podría hablar de una clasificación ideológica y mental que se deriva de todas las demás y opera efectivamente como rasgo segregador: los de F se creen “buenos” y “distintos”; los “menos buenos” y “menos dotados” son los de T, algunos de los cuales representan riesgo y subversionan porque piensan autónomamente y no se someten al orden establecido. Y los de C, el lugar de los “peligrosos” o simplemente “malos”, de la clase resentida pero fácil de someter económica e ideológicamente.

Incluso habría otra posible clasificación, la mítica, con perfiles metafísicos y literarios, de la que se nutren las religiones y ya había recreado Dante: F es el paraíso o su remedo, T es el purgatorio o limbo de la siempre indecisa clase media, y C el infierno sin equívoco alguno. El purgatorio y el infierno son las dos instancias en las que se vive, pero se desea volver, como un sueño iluso, sobre “los pasos perdidos” (Carpentier) y recuperar el paraíso (utopía que reaparece bajo diversas formas y en distintos momentos cuando se predica y se vive un cierto fin de la historia).

A cada realidad y a cada espacio en Angosta se le impone un nombre que opera de manera selectiva y jerarquizada y no permite punto de equilibrio ni balance entre sus partes; por el contrario, las barreras interpuestas entre las distintas tierras hacen de Angosta un mundo atomizado, ocluido, por la presencia infamante de los Check points. Angosta es, sin duda alguna “una ciudad partida por muros reales y muros invisibles” (308). Esas fronteras que separan, aíslan y condenan al ostracismo, genera otra clasificación segregadora”: SeKtor F, SeKtor T, SeKtor C, todos con “K” intermedia-ndo e impuesta por “uno de los ejércitos de intervención” (24) y la Junta de los 7 “Sabios” que determinan el curso de la vida y de la muerte. Es como si al asignar ese destino de encerramiento y separación dicha Junta se apropiara de esas tres KKK, parodia de un grupo segregacionista estadounidense.¹⁴

Angosta es un lugar proteiforme. Cada uno de sus espacios adquiere la forma que le corresponde pero se homogeniza en el momento de aplicársele el mismo rasero segregacionista. Los check points tienen la virtud de la igualdad funcional: reclusión y repetición uniforme hacia adentro, rechazo, exclusión y desconfianza de lo de afuera. Las fronteras de Angosta, delgadas pero efectivas son cercas que incomunican y unanizan a los habitantes de la ciudad previa anonimización de los mismos. En la opinión de López, las fronteras al interior de un país revelan siempre una correlación de fuerzas entre los pobladores de origen y los de estatutos diferentes sin importar que esas diferencias sean étnicas o sociales (1993: 9-10).

Para los gendarmes fronterizos de F, los habitantes de T o C, además de ignorados, son seres que engendran desconfianza e implican riesgo para la seguridad de F. Hay que establecer por tanto no sólo muros de disuasión, sino fronteras que generen miedo, “fantasmas del miedo – el miedo al descenso social, el miedo a la pérdida de las condiciones de ciudadanía, el fantasma del desamparo –” (Filc 2003: 185), miedo a no ser nadie y ser considerado como reemplazable, desechable; miedo al “ninguneamiento” como lo llamara Octavio Paz. Para la mayoría en Angosta, afirma Abad, “el mundo es ancho y ajeno” y “ahora es estrecho”, y agrega:

Estamos cada día más apeñuscados en la tierra, y eso hace que los seres humanos, como dijo Roth,¹⁵ nos hayamos vuelto peores personas. La gente se odia: detesta por miedo, detesta por resentimiento, por avaricia, por codicia. Los ricos del mundo sienten que las hordas de pobres los quieren

invadir o les quieren robar [...] Los pobres se sienten humillados y ofendidos, cometen atracos sangrientos o, peor, ponen bombas aterradoras; los ricos responden con un terror correspondiente y tecnológicamente más sofisticado [...] Por la guerra muda de la pobreza hay una tentación cada vez más fuerte a militarizar nuestras vidas. (2003)

De todos los espacios que van reduciendo la capacidad de acción y libertad de los angosteños, el Salto de los Desesperados es el verdadero símbolo de la entrada al infierno; es el punto de convergencia y el más estrecho de Angosta, no para acceder a otro espacio, sino para lo contrario, perderse en él. Es la representación de la vaciedad topológica, de la ausencia de espacio, incluso para el cuerpo, porque cuando es lanzado desde su borde se despeña, se atomiza, se niega, hasta desaparecer de manera definitiva. No queda huella alguna como pasa con Zuleta. Es entonces el espacio de la enajenación absoluta porque previamente lo ha sido de la disuasión amenazante. Es la boca del infierno para todo aquel que ose transgredir la voluntad de la Junta represora. Angosta se convierte en un espacio de “localización dislocada”, espacio liminal en el cual “la ley se haya suspendida y, por lo tanto, todos sus habitantes se hayan inermes” frente al poder totalitario del los “Sabios”. El menoscabo de los derechos más elementales genera entre el ciudadano y no ciudadano “el borramiento del límite (Filc 2003: 186) porque la vida pierde su real valor.

Espacio real, espacio virtual: un morderse la cola

«Una novela es un espacio, varios espacios», afirma Abad en la presentación de su novela. Angosta es una espacialidad novelada, es un texto espacial con sus 110 segmentos que se redistribuyen y significan en el espacio textual y se reconfiguran y resementizan en el proceso de lectura y relecturas. Es una especie de rompecabezas que se afirma y niega en su fragmentación (deconstrucción) y reconfiguración (unidad y multiplicidad de forma y sentido), pero como puzzle que es deja las huellas de su propia disyunción padecida por efecto propio o derivado.

Mientras el mundo se divide en Angosta, en la escritura se produce un proceso inverso. El proceso de lectura – en sentido doble: del personaje que lee y el del lector – va a coincidir con el de escritura. La novela comienza en el mismo momento que el protagonista comienza a leer el libro *Angosta* sobre la historia de esa ciudad imaginada e hiperreal. El discurso narrativo adquiere la forma que le corresponde: se modeliza y representa en el acto mismo de la escritura. Angosta comienza a ser por efecto de la lectura del protagonista y del lector que lee lo que el otro lee como en un juego de espejos cuyas fronteras desaparecen. En el proceso de espejeo, una realidad (real) se asimila a la otra (imaginada) y comienzan a vivir como el derecho

y revés de una misma moneda: inseparabilidad. Jacobo “ojeó el índice, se saltó el prólogo y llegó hasta esta página, la primera, que sus ojos empiezan a leer en este instante” (2003: 12).

A medida que Jacobo avanza en la lectura del libro, la realidad leída se va confundiendo, como en el *Quijote*, con la realidad vivida que es extensión de la imaginada. Cuando Jacobo termina de leer cuándo, cómo y por qué Angosta fue dividida en tres sectores claramente delimitados – y esto muy al comienzo de la novela, fragmento 3 –, el narrador y el lector se ven involucrados y padecen la historia de Jacobo y demás personajes de Angosta. Se da el tránsito sin alteración alguna. Historia y ficción rompen todo posible lindero para entrar a gobernar en el dominio del otro sin forma expresiva que las distinga. Sin embargo, a nivel de la historia leída y narrada, un primer disloque se observa en la primera página y lo corrobora el protagonista cuando se da cuenta que la acuarela del salto – pintada en la cubierta del libro que recuerda un posible y anterior paraíso, y es imagen plasmada por la memoria histórica y visual – dista del “Salto de la realidad. Ya no se parecían” (11), como si fueran realidades opuestas. Una (realidad real) es pálido reflejo de la otra (la ideal a la manera platónica). El lugar de la utopía ha desaparecido, no da lugar.

Al final de la novela y en un proceso de morderse la cola, Jacobo lee la última página de la historia de Angosta y encuentra la misma frase del comienzo que hablaba de una ciudad que hubiera podido ser el paraíso con su clima perfecto, “pero se ha convertido en un infierno” (14, 372). Una profunda brecha y disloque se ha dado entre la pintura del Salto que muestra la realidad de otrora y el estado actual de abismo, de despeñadero para los que contestan la institucionalidad dogmática y segregante. La pintura es asunto del pasado, de la memoria y hace parte del olvido porque el Salto del presente se ha desdibujado, desteñido, ha sufrido un proceso de opacidad por las fronteras establecidas, hasta no reconocerse el uno en el otro: “Es sucio, pero atrae todavía, como una fuerza de la naturaleza. Su vacío, inmenso, produce vértigo. Y el olor nauseabundo ayuda a que todo allí parezca más terrible, más atractivo y repugnante al mismo tiempo” (371).

Ahora Jacobo se da cuenta cuán y qué rápido había cambiado Angosta en los últimos meses después de haber sido invadida y dividida por los “Check Point” y las “zonas de exclusión” que nacieron con “el milenio, en los tiempos de los atentados de la guerrilla, los secuestros masivos, las masacres de la Secur, los ajustes de cuentas entre bandas de contrabandistas, las explosiones humanas de los kamikazes y las bombas de los narcos” (25).¹⁶ Aunque las “fuerzas vivas” (clase dirigente) había anunciado que esa política divisoria sería temporal mientras se atacaba el nuevo mal, las supuestas disidencias, en realidad el mal era una política neoliberal producto de una profunda desigualdad social, inequitativa distribución de la riqueza y de oportunidades generadas por esas mismas fuerzas. Es la misma lectura

hecha por el observador alemán Guhl cuando al comienzo de la novela se lee lo escrito al inicio de su tratado de geografía:

Se suponía que la “política de Apartamiento” (así se llamó en un principio) iba a ser solamente una medida transitoria de legítima defensa contra los terroristas, pero en Angosta todo lo precario se vuelve definitivo, los decretos de excepción se vuelven leyes y cuando uno menos lo piensa ya son artículos constitucionales. La ciudad no se dividió de un día para otro; ya, en parte, había nacido separada por la geografía y por la riqueza de los habitantes de los distintos sitios. Los tres niveles, o los tres pisos de la ciudad, hicieron que esta división fuera más clara y nítida que en otras partes del mundo (25-26).

Cuando comienza a cerrarse de modo perentorio el cerco de Angosta al final de la novela y de la historia narrada, se observa un doble movimiento: el primero y relacionado con los personajes protagonistas: Virginia y Jacobo salen al exilio, poco antes lo ha hecho Camila, todo esto previo a la muerte violenta del poeta Andrés Zuleta, del doctor Burgos y de la quema de la librería de Jacobo.¹⁷ Hay pues un proceso progresivo de estrechamiento de toda realidad en Angosta. Igual de exilio y autoexilio físico, mental y moral, sobre todo este último, porque como dice el poeta polaco Czeslaw Milosz: “el exilio es moralmente sospechoso porque rompe la solidaridad de uno con un grupo” (cit. Ilie 1981: 105). “Es un vivir entre paréntesis, con el alma en un hilo” dirá Francisco Ayala (cit. Ilie 158).

La ciudad ha sido tomada por la nueva horda de bárbaros. Se ha homogenizado con la consigna de expurgar cualquier forma de discrepancia. Es como si las fronteras se hubieran corrido hacia un solo sitio, allí donde están los pocos que piensan autónomamente, que no se han sometido al imperio de la sinrazón. A medida que se aproxima el final de la historia se produce un estado de asedio a los protagonistas, de aislamiento hasta la asfixia, de arrinconamiento al abismo del Salto. Por eso se exterminan, primero, a las personas que pueden representar un peligro para el nuevo orden y, luego, se atenta contra aquellas instituciones que pretendan mantener un espíritu crítico respecto a cualquier forma de poder que enajene, como el fue el caso de la Fundación H del doctor Burgos, “única entidad de Tierra Fría que en los últimos años se ha opuesto abiertamente a la política de Apartamiento” (31). A la que el mismo gobierno la miraba con “extrema suspicacia” e

incluso ha publicado cartas abiertas en la prensa, en las cuales denuncia a ‘los traidores de una causa justa y necesaria para la paz y defensa contra el terrorismo, que se escudan en nuestras libertades democráticas y abusan de ellas para propiciar el desorden y la disolución de la sociedad, como si los ciudadanos de bien no estuvieran viviendo la peor amenaza de su historia’ (32)

El segundo movimiento corresponde a la narración: el lector llega al final de la novela, igual que hace Jacobo con el texto de *Angosta*. Contrario al Melquíades de *Cien años de soledad* que permite que al final se descubran las claves que revelarán el fin apocalíptico de Macondo, Jacobo sabe que en *Angosta* todo era previsible; no hay claves para comprender lo que les espera bajo las condiciones del nuevo orden. La barbarie de los intolerantes tiene un solo *modus operandi*: poner en entredicho o desaparecer a los contradictores. En *Angosta* el mundo da vueltas en redondo y está condenada a su confinamiento por las fronteras y barreras hacia adentro y el aislamiento hacia fuera.¹⁸

La historia contada por el narrador, historia leída por Jacobo y la historia padecida por los habitantes de *Angosta* es como un espejo de tres cuerpos: cada uno refleja el otro y lo refracta a la vez. La virtud de la escritura armoniza órdenes diversos como si fueran unidades indisolubles: el adentro y el afuera, el mundo de arriba y el de abajo, la razón y la barbarie, la libertad y la enajenación, el librepensador y el fanático. El lenguaje novelesco logra reintegrar la realidad fragmentada, traspasa los confines de ciudades que “despliegan suntuosamente un lenguaje mediante dos redes diferentes y superpuestas: las física que el visitante común recorre hasta perderse en su multiplicidad y dislocación, y la simbólica que la ordena y la interpreta” (Ángel Rama cit. por Draper 2003: 46). Al final cuando la historia se hace cada vez más sombría, la escritura, al contrario, se hace ágil, rápida, concisa; se aligera de peso como si lo único que quedara, una vez enajenado el cuerpo, no fuera sino la conciencia sobre esa enajenación. Lo podemos ver claramente en las versiones sobre la quema de la librería, todas ellas escamoteadoras de la verdad.

Hubo una explosión dentro de la casa. ‘La pipeta de gas’, gritaron los bomberos (...) El corrillo de curiosos era muy grande y hacían comentarios absurdos: era una clínica de abortos. Vinieron a quemarla los del Movimiento por la Vida, los que defienden fetos pero queman cristianos’. Era otra funeraria que quería montar la competencia a la de al lado; el dueño del Más Allá es un duro que no se deja joder.’ ‘Era un sitio donde vendían pornografía y filmaban películas de niños en pelota, para pedófilos.’ Hasta había algunos más enterados que dijeron: ‘Era una librería. Vendían obras panfletarias que apoyaban el terrorismo’ (362).

A la verdad también hay que ponerle fronteras, igual a la memoria, por eso cada vez se ahonda la distancia entre los dos Saltos, generando entre ellos una mediación de olvidos. Ahora y de manera definitiva ya ‘no se parecían, la pintura del Salto y el Salto de la memoria’ (372), porque abolida la libertad, abolida la memoria.

Al límite del desenlace, la historia misma comienza a despojarse de su retórica, las palabras parecieran desprenderse de su materialidad y dejan ver

sólo el estado del arte, el espíritu de un yo lírico que no podrá desaparecer. No vemos ya el cuerpo del poeta Andrés despenándose del Salto, sino su espíritu que permanece como un poema en la conciencia de sus amigos; espíritu liviano que vuela bien alto, como Ícaro desafiando el sol.

Andrés, bocarriba sobre la piedra fría, vio un pedazo de luna y el rostro de su abuela sobre la almohada de la cama, cuando estaba agonizando (...) Al entrar en contacto con el aire y el agua, de repente, le pareció que su cuerpo no pesaba, como si tuviera alas. El gran chorro de agua no lo hundía ni lo empujaba, solo lo acompañaba, y percibió su cuerpo ingrátido no cayendo sino flotando, volando entre los rápidos. Abrió sus brazos amplios como ramas y sus piernas largas como dos raíces desgarradas (...) Flota, vuela, nada, su cabeza por momentos se sumerge y sale, entre el aire y el agua. Antes que lo rocen las puntas de los primeros peñascos hay un último destello en su conciencia, y son de nuevo los rostros y los nombres de aquellos que más quiso (...) Lo que quedó de Andrés, polvo, aire, agua, se detuvo en un sitio en que nadie nunca volvería a verlo. Sus cuadernos, sus poemas, una que otra palabra suya podría derramarse por fuera de la muerte. También quedaría un amoroso recuerdo en la memoria de Virginia y la imagen de su cara dulce de ojos grandes, inolvidable, en la cabeza de unos pocos. Había probado por un instante un pequeño terrón de paraíso, pero el terror de Angosta, que no se daba tregua, lo había desterrado" (320-321).

Interpuestas todas las fronteras en Angosta, sus habitantes dejan de ser, apenas existen para un sistema aceitado por la intolerancia hacia el otro y su aberrante negación. Es el estado de extrañamiento, de dislocamiento del ser y, por ende, de des-centramiento total. No estando ni fuera ni dentro queda ex-puesto a la errancia, a no estar en ninguna parte en su propio país, al autoexilio (López 1993, 18).

En ese estado de existencia fronteriza y entredicho de las libertades, solo el amor carnal va representar, circunstancialmente, la abolición de posible demarcaciones. Se vuelve terreno único de exploración y aventura; espacio para la avidez y el deseo, para ser devorado, trasgredido, para la unidad, como lo vemos en algunos personajes masculinos cuya compañía sexual corresponde a mujeres de "seKtores" distintos a los de ellos. En este caso la política de extirpación de la diferencia fracasa a nivela del cuerpo. "la desaparición de la frontera entre el Yo y el Otro implica la desaparición del Otro" (López 1993: 11) para constituir cuerpo único cohabitado por uno y otro. Esto se observa al final de la novela cuando Jacobo y Virginia, perseguidos, y aislados del mundo el único reducto libre que les queda es el cuerpo; el uno se desliza y se pierde en otro formando uno solo esperando el momento de la partida forzada. El cuerpo es el arrimo último ante un espacio que ha sido tomado, saqueado.

Anoche Virginia durmió conmigo, como ocurre siempre desde hace algunos días; ya es como si fuera yo mismo, su cuerpo; no la siento, no me estorba, su pierna entre las mías como una tercera pierna que saliera de mi cuerpo. Estamos confundidos y aunque yo me muriera, creo que seguiría viviendo con su cuerpo, dentro de su cabeza, por más tiempo (...) Nos abrazamos largo, en la madrugada, convertidos en uno, sin querer separarnos" (371).

Finalmente el narrador logra, mediante el artificio narrativo, abolir todas las fronteras permitiendo al lector pasar de unos espacios a otros y descubrir ese universo dantesco estratificado y de exclusión. Así, "l'écriture rassemble les elements du collage. Le narrateur et le lecteur sont les seuls a parcourir l'espace narré 'in extenso'" (Pagnoux 1993: 208).

Angosta termina siendo, además de las señaladas y que son las que interesan en un acercamiento literario, un acto de catarsis, una manera de exorcizar tanta pena padecida por el autor, la muerte de su padre – defensor de los derechos humanos, mandado a asesinar por un jefe paramilitar –, su propio exilio y autoexilio y el de millones de colombianos y latinoamericanos y de todas partes. Exilio que, según Goloboff, es "duro oficio (...) y sobre todo, el espacio sin contornos de la ausencia. Ese sitio en que las raíces naufragan en el vacío y los recuerdos son apenas resacas de la zozobra" (1990: 7).¹⁹

NOTAS

1 (Medellín, 1958). Autor del libro de cuentos *Malos pensamientos* (1991) y las novelas: *Asuntos de un hidalgo disoluto* (1994), *Fragmentos de amor furtivo* (1998), *Basura* (2000) y *Angosta* (2003); un libro de breves ensayos a la manera de un diccionario temático: *Páginas sueltas* (2002); una crónica de viaje novelada: *Oriente comienza en el Cairo* (2002) y un recetario, que no es solamente, de culinaria, mujeres, amores y desamores, llamado *Tratado de culinaria para mujeres tristes* (1996).

2 Evocación de otra *Vorágine* (1924), la padecida por los personajes recreados por José Eustasio Rivera.

3 Todas las citas de la novela son de la primera edición (Bogotá: Planeta, 2003).

4 Reminiscencia de *La divina comedia* de Dante en cuanto a los distintos niveles del hotel y lo que pasa con cada personaje y el mundo que reflejan. "En la Comedia, cuanto más se sube, los habitantes más bajan de categoría, los clientes reciben menos atenciones y son tratados con menos consideración, tanto por los porteros como por el ascensorista negro de uniforme blanco" (50). También podría, como lo sugiere Abad, ser una invocación de lo que sucede en la novela *Hotel Savoy* de Joseph Roth (véase nota 14).

5 Ellas cumplen un papel similar al de Beatriz con Dante en *La divina comedia*: primero en el paraíso que es representado en la novela como “paradiso” o “Tierra Fría”, lugar donde Jacobo encuentra a Beatriz y sostiene una temeraria relación de amantes furtivos. También hay una remembranza del papel de Virgilio con Dante en su recorrido por el infierno y el purgatorio. Virginia – derivación de Virgilio – guía y salva a Jacobo cuando se extravía por las calles peligrosas de la Tierra Templada, o también llamada “Boca del infierno”.

6 Ciudad de origen del escritor.

7 (A) Se pregunta al respecto Abad: ¿Qué es entonces *Angosta*? En la realidad es esta ciudad, Medellín, aunque no solamente Medellín: *Angosta* también se nutre de Bogotá, de Berlín, de Jerusalén [...] En París hay un cinturón de barrios donde no entra ni la policía ni los bomberos y a esa parte de la ciudad luz le dicen La Zone. Esa parte de París forma parte de la Tierra Caliente de Angosta. El gueto de los miserables, de los inmigrantes clandestinos, empieza a existir en casi todos los sitios de la tierra. Eso en Angosta se llama el Sektor C, o Tierra Caliente (2003).

8 Y agrega: “Me he sentido mucho más libre en Angosta de lo que habría podido sentirme en Medellín. ¿Pero el nombre *Angosta* de dónde salió? Supongo que influyó mucho, de nuevo, un modelo literario. Es decir, otra ciudad imaginaria, la Vetusta de Clarín, que es un disfraz de Oviedo, la capital de Asturias, y cuyo nombre casi rima con Angosta” (2003). Leopoldo Alas, «Clarín», publica en 1884 *La Regenta* en cuya novela se recrea la lluviosa, monacal y aburrida Vetusta; ciudad emblemática de todos los vicios y virtudes de ciudades medias de finales del siglo XIX. Clarín, con fino humor e ironía y no severa crítica recrea el espíritu de ese pueblo desde dentro y desde fuera. Los pocos libre pensadores deben enfrentarse, sin opciones, a un régimen religioso y social hegemónico que se distingue por una doble moral oportunista e inescrupulosa.

9 Son esas las instituciones que Althusser llama los “aparatos ideológicos del Estado”.

10 Abad llama “la sicaresca” a la literatura que recrea la violencia sicarial de jóvenes delincuentes pagados a sueldo por narcotraficantes de Cali y Medellín, particularmente en los años ochenta y noventa. *El Colombiano* de Medellín (“Sicaresca-Crítica”. *El Colombiano*, sept. 24/92: 4^a).

11 Crónica de Alonso Salazar sobre la violencia de jóvenes sicarios de barrios populares de Medellín durante la época más cruenta del narcotráfico en los años ochenta. *No nacimos pa’ Semilla. La cultura de las bandas juveniles en Medellín* (Bogotá: Planeta, 1990) es un texto que abrió el camino a muchos otros relatos de vida sobre la cultura e hijos de la violencia urbana y a estudios sociológicos de dicho fenómeno propio de las grandes urbes que padecen el flagelo del narcotráfico.

12 A Jacobo “no le gustaba alejarse de T, se sentía perdido al hundirse en esa selva, pero esto era apenas unas cuerdas, apenas al otro lado del Turbio, el limbo aun [...] Sin haber pasado siquiera el río, Jacobo ya se encontró, sin saber cómo, en una ciudad que no conocía [...] Le resultaba tan extraña como un lugar nunca visto” (143). Ese es apenas el comienzo de su viaje por las calles empinadas y peligrosas de C y solo con la ayuda de Virginia puede salir con vida: “venga pues, yo lo saco

de este infierno, mi don, que a usted aquí me lo atracan, me lo chuzan y me lo descuartizan en un santiamén, para venderlo como carne buena. Peores cosas han pasado por aquí, pero verá que conmigo ni lo tocan aquí a mí me conocen y me respetan. No se preocupe, venga" (147).

13 El autoexilio aquí referido se puede bien comprender en el sentido que lo entiende Paul Ilie: "la conciencia exilada suspendía el tiempo presente en un limbo que unía pasado y futuro dentro de la geografía mental de una patria" (1981: 158).

14 Podría ser también parodia de otro grupo represor y de exclusión contra quienes pensaban diferente, la KGB soviética. Una K hace parte igualmente de los que no tienen nombre o lo pierden por culpa de una ley arbitraria, ley que hace de un hombre un ser sin nombre, un destino cruzado por el desarraigo, una culpa desconocida y el definitivo olvido: Joseph K de Kafka.

15 De él afirma Abad: "A Roth le debo muchas de las imágenes que aparecen en esta novela. Creo que una de las ideas fundamentales de *Angosta* la encontré en unos de sus libros, *Hotel Savoy*, y dice así: 'Los hombres no son malas personas cuando disponen de mucho espacio. En los grandes restaurantes intercambian amables saludos con la cabeza, porque hay puesto para todos. En las casas espaciales nadie pelea porque las personas, si se sienten hartas de estar juntas, se pueden evitar. Pero cuando dos duermen en una cama angosta, sus piernas luchan en el sueño y las manos se arrebatan la delgada cobija que los cubre'" (2003).

16 En la última década del milenio, al control de Angosta por las fuerzas de derecha, una nueva peste, la guerrilla, cae sobre la ciudad para hacer de ella "la ciudad más violenta del planeta" (308) por el cruce de diversos actores en el conflicto. Y "lo más serio", agrega el geógrafo alemán que conoce bien a Angosta: "esta carnicería no la comete un enemigo externo ni se puede culpar de ella a un antagonista extranjero o a un enemigo étnico o religioso, sino que es perpetrada por poderes bien identificados nativos de la propia de la ciudad: por un lado, algunos de los grupos terroristas más feroces y despiadados de la tierra; guerrilleros polpotianos sin hígados, que secuestran y asesinan a todo aquello que les huelga a "sangre de dones o cara de ricos". Y por el otro lado los grupos aliados del establecimiento, igualmente crueles, que creen que es posible eliminar el descontento matando a los descontentos" (308-309).

17 Propio de gobiernos fascistas o en proceso de serlo que recuerda las quemaduras de libros de los partidarios del nacional socialismo en la Alemania de los años treinta y, antes, en tiempo de la Inquisición. Novelas aleccionadoras en este sentido son 1984 de George Wells, *El tambor de hojalata* de Günter Grass, *Auto de fe* de Canetti y *El nombre de la rosa* de Eco, estos dos últimos títulos son citados en la novela y que Jacobo hubiera querido rescatar de las llamas luego del incendio criminal de su librería (359).

18 Postura que recuerda las políticas de seguridad nacional y continental apoyada militar e ideológicamente por el Pentágono estadounidense, que se aplicó en los años setenta y ochenta en América Latina y dio lugar a tantas dictaduras y violación sin límite de los derechos humanos.

19 En el criterio de Paul Ilie, “el exilio es una condición mental más que material, que aleja a unas gentes de otras gentes y de su manera de vivir”. Esa separación la entiende “no como un despegue unilateral, sino como algo más profundo. La escisión es una relación recíproca; el separar a segmento de la población del resto de ella es también dejar el segmento más grande separado del pequeño” (1981: 7). Los versos del poeta León Felipe definen la verdadera condición del exiliado, al preguntarle al segador: ¿Cómo vas a recoger el trigo / y a alimentar el fuego / si yo me llevo la canción?” (cit. Ilie 31-32).

OBRAS CITADAS

Abad Faciolince, Héctor. *Angosta*. Bogotá: Planeta, 2003 (Colección Seix Barral / Biblioteca Breve).

Abad Faciolince, Héctor. “Presentación” de la novela *Angosta*, Medellín, Museo de Antioquia, noviembre 7 de 2003 (documento archivo).

Draper, Susana. “Cartografía de una ciudad posletrada: *La República de Platón* (Uruguay 1993-1995)”. *Revista Iberoamericana* LXIX/202 (en.-mar./03): pp. 31-49.

Filc, Judith. “Texto y fronteras urbanas: palabra e identidad en la Buenos Aires contemporánea”. *Revista Iberoamericana* LXIX/202 (en-mar./03): pp. 183-197.

Goloboff, Gerardo Mario. “El duro oficio” en: *El exilio et le roman hispano-américaine actuel*. París: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1990 (América. Cahiers du Criccal N. 7). pp. 7-16.

Ilie, Paul. *Literatura y exilio interior*. Madrid: Fundamentos, 1981.

López, Amadeo. “Présentation. La notion de frontière” en *Frontières culturelles en Amérique Latine. Deuxième série* (América. Cahiers du CRICCAL N. 13). París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993. pp. 197-211

Prioul, Françoise. “Frontière onomastique et onomastique de la frontière: l'étranger et son nom dans quelques oeuvres de Gabriel Garcia Marquez” en: *Frontières culturelles en Amérique Latine. Deuxième* (América. Cahiers du CRICCAL N. 13). París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993. pp. 101-114.

Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Buenos Aires: Planeta, 1976.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.

Salazar, Alonso. *No nacimos pa' Semilla. La cultura de las bandas juveniles en Medellín*. Bogotá: Planeta, 1990.



Figura antropomorfa
Tumaco Inguapí
400 a.C – 100 a.C
Colección Banco de la República

La mayoría de sus obras entonces se anclan abierta o metafóricamente sobre textos históricos, algunos de ellos documentos (archivos) existentes o generados por la propia narradora-periodista. Sus obras pertenecen entonces al género de novelas históricas, “documentadas, camufladas, o inventadas.”³ Como lo discute Seymour Menton, la historia ha sido una obsesión para los escritores latinoamericanos y Restrepo, activista política de gran sensibilidad social, no es una excepción. Ella crea y poetiza la historia a partir de un archivo con detallada información sobre eventos pasados, y arma un discurso en el que traduce selectivamente dicha información en forma escrita. Como historiadora-reportera- escritora, su preocupación central es descubrir ‘la verdad’ sobre el pasado recobrando información olvidada, suprimida o perdida para crear con ella un sentido a través de un lenguaje creativo. Dicha información no se distingue de la de un periodista o la de un detective, sólo que al completar la historia escrita ocurren varias operaciones transformadoras en las que la Restrepo intensifica el aspecto figurativo del historiador o del creador de ficción. Al componer un discurso a partir de un archivo, tanto la periodista como la historiadora emplean las mismas estrategias de figuración lingüística usada por los escritores imaginativos. Restrepo ficcionaliza dichos archivos en sus obras dramatizando crudos temas culturales, sociales y políticos latinoamericanos y más propiamente colombianos actuales.⁴ Es así como *El leopardo al sol* (1993) narra el tema de la violencia en múltiples facetas y desmantela el narcotráfico organizado con la exploración ética de los códigos de justicia y los rituales del crimen; *La multitud errante* (2001) explora los múltiples éxodos o desplazamientos campesinos causados por la guerra que margina creando desesperanza; *Historia de un entusiasmo* (1999) transcribe las incontables negociaciones de paz en un país eternamente en guerra; *La isla de la pasión* (1989) reporta la defensa utópica de territorios causada por la ilusión del patriotismo; *Dulce compañía* (1995) carnavaliza los desquicios angelicales en un mundo popular y *La novia oscura* explora la prostitución, la violencia y la identidad femenina.⁵

La escritura de Restrepo tiene un carácter colectivo y beligerante de resistencia a los centros autoritarios de poder;⁶ su discurso comunal se crea de múltiples voces que traducen, cantan y lloran la memoria colectiva colombiana en diferentes puntos de su historia. Refiriéndose a *Historia de un entusiasmo* dice:

Nunca pude mantener una actitud distante frente a lo que acontecía; me fascinaba y me dolía demasiado. Fui escribiendo este libro en caliente, en el escenario de los hechos, sobre tiquetes de avión y servilletas, y lo terminé en el exilio, hirviendo de indignación y de angustia, cuando en Colombia se cerraba el ciclo con un baño de sangre que acababa con la vida de casi todos los protagonistas.⁷

Para Restrepo el language vivo e inmediato (“caliente”) transcribe a su país. Ella entra y sale del exilio por sus palabras, por el amor al lenguaje; el lenguaje catártico es la clave de sobrevivencia del sufrimiento, del exilio y de la muerte. Escribir significa para ella vivir el final (la muerte de sus compañeros) sin perder la visión de la vida y el activismo político. Su literatura “es siempre combativa;” plasma la realidad que la circunda comunicando el drama histórico de tamaño “épico” que vive la sociedad colombiana, pero haciendo literatura sobre historias personales o colectivas de reportajes (siguiendo de alguna manera el camino trazado, entre otros, por García Márquez, escritor admirado por Restrepo y a quien constantemente cita en sus entrevistas). Colombia, según ella, invita a escribir “porque es un país en muy buena medida inédito. ... No hay colombiano que no tenga una historia digna de ser contada.”⁸

Restrepo expresa su ambivalencia hacia la caracterización de su obra como un discurso histórico o literario y asume una personalidad dividida entre historiadora y novelista, aspectos reflejados en sus novelas y en sus entrevistas. La novelista colombiana parece consciente que el discurso puramente histórico sólo se podría dar con técnicas de discurso tropológicas más que lógicas, es decir, que el discurso histórico puro consistiría en una serie de eventos ordenados cronológicamente sin interpretación; sin embargo, Restrepo continuamente ofrece abierta resistencia a este postulado, especialmente en sus novelas *La isla de la pasión*, *El leopardo al sol* e *Historia de un entusiasmo*.⁹

Las obras de Laura Restrepo mencionadas anteriormente se emparentan al montar un discurso que lee el margen de la historia y la cultura colombiana contemporánea en sus aspectos más negativos e infelices (guerra, guerrillas, narcotráfico, desplazamiento, procesos repetibles e interminables de paz y supersticiones, entre otros). En ellas, Restrepo reitera angustiosamente su identidad colombiana, lugar donde localiza la mayor parte de su ficción, subrayando el concepto de comunidad y la necesidad ética de mejorar el mundo a través de la paz, la solidaridad y la compasión, entre otros.¹⁰

La novia oscura, tema central de este ensayo, también dialoga con el drama de la historia, la cultura y la nación desde el margen.¹¹ Dramatiza el tema de la escritura en el texto de la misma novela y en la sección final de “Agradecimientos.” La gran diferencia con el resto de su ficción radica en que Restrepo explora aquí su sensibilidad femenina centrandose a un sujeto femenino, por primera vez, como foco central de la narración. Este ha sido mi interés para examinar en detalle el discurso de esta novela. Mi aproximación al texto es feminista y por lo tanto no es inocente o neutra, ya que toda interpretación crítica es de alguna forma política. En el contexto de este trabajo, uso el término “feminista” tal y como lo define Toril Moi. Para ella “feminista” implica una posición política y relevante al estudio de lo social, institucional y las relaciones de poder entre los sexos. Según Moi,

no existen tradiciones intelectuales puramente feministas, ya que todas las ideas, incluyendo las feministas, han sido 'contaminadas' por la ideología patriarcal.¹² Mi lectura indaga e interpreta, entre otras cosas, cómo se arma el discurso narrativo y el origen del texto de la novela; comenta sobre el significado de Tora y el montaje de la prostitución en La Catunga. Discute la invención colectiva de Sayonara y desmantela su origen a la vez que desvela las relaciones de género y poder en la novela. La narradora-periodista de *La novia oscura*, una de sus novelas más recientes, en un gesto autoconsciente declara:

Me dirán que ya es la tercera o cuarta vez que se cuele el fuego a esta historia para reducir la verdad a nada. No me parece casual. Como colombiana que soy sé que registro un mundo que permanece en combustión, siempre al borde del desplome definitivo y que pese a todo se las arregla, sólo Dios sabe cómo, para agarrarse con uñas y dientes del borde, alumbrando con sus últimos, arrebatados destellos como si no fuera a haber mañana. (316-7)

Esta cita, con la que responde al lector ("me dirán") en defensa de sus escritos anteriores implicando otro nuevo fracaso para establecer la verdad, conlleva autocensura y frustración. Dramatiza de nuevo la compleja relación de (la autora-narradora) Restrepo con la historia y la ficción, dirigiéndose a la vez a un público lector ("ustedes") y a una relectura crítica de sus textos previos en los que la elusiva "verdad" histórica se le escapa. El uso de la palabra "combustión" (definida por el diccionario Larousse como "acción y efecto de quemar o arder;" "conjunto de los fenómenos que acompañan la combinación de un cuerpo con el oxígeno") para referirse a la historia colombiana es sugestivo. Sus textos, y principalmente el resbaladizo lenguaje histórico de Restrepo, se pierde (se quema) en el proceso de la escritura sin lograr la verdad. Parte se recupera para reelaborarse y reescribir los textos, ante la incertidumbre de un futuro al borde de la muerte. Restrepo se recupera pues, de previas escrituras para "registrar" (examinar con detención, copiar una cosa en los libros de registro) otra vez en un lenguaje hecho en parte de cenizas y en parte nuevo, el mundo de *La novia oscura*, síntesis de todos sus escritos. El texto de Restrepo, identificado como el mundo de la nación colombiana como un solo ente, no puede permanecer inerte ante sus constantes "desplomes."

Los mecanismos para armar esta novela se emparentan con sus obras anteriores: un discurso autoconsciente que revela los artificios de su construcción, un personaje-reportera que recopila a través de entrevistas, documentos, fotos, secretos y observaciones propias, una serie de documentos históricos que guarda con la intención de ordenarlos, interpretarlos e inscribirlos en una novela que desmantele la verdad de los hechos. La transcripción de este archivo recuperado de la combustión y traducido, se

hace dentro de condiciones culturales verificables bajo la autoridad de Restrepo como un sujeto nacional ("colombiana") que trasunta lo marginal y que habla por 'nosotros' como una suma de un 'yo' y un 'ustedes' a la vez. La novela, admite la reportera, es un rompecabezas que se forma de piezas sueltas descifradas e interpretadas por la narradora-periodista en un intento de armar un todo coherente. Agrega que "este libro nace de una cadena de mínimos secretos revelados que fueron deshojando, uno a uno, los días de Sayonara, buscando llegar hasta la médula" (157).¹³ La gran diferencia entre *La novia oscura* y los escritos anteriores de Restrepo radica, como ya lo anoté, en que el enfoque del discurso narrativo se centra en un sujeto femenino doblemente marginal (como mujer y como prostituta) construido como Sayonara y que incluye "secretos" femeninos, con un propósito fijo de dismantelar la historia íntima femenina ("llegar hasta la médula"). Es a partir de esta gran diferencia que se elabora el análisis que sigue.

¿Cómo nace este texto? Si bien es cierto que la novela se abre en el momento en que el joven Sacramento lleva a la niña sin nombre, débil, sucia, despeinada y con piojos al Dancing Miramar para transformarse en prostituta, la genealogía del texto la traza la casualidad, según nos comenta la periodista-narradora. Mientras investigaba para escribir un reportaje sobre el robo y distribución clandestina de combustible por parte de una organización criminal que la gente llama cartel de la gasolina, la periodista se tropezó con la intrigante fotografía de "una prostituta famosa en Tora" que se encontró en el archivo fotográfico sin clasificar del diario Vanguardia Petrolera: "Era un primer plano de una muchacha mestiza de una belleza bíblica, sin maquillaje ni adornos, que respiraba un vaho de selvas vírgenes y al mismo tiempo de bajos fondos, que de verdad perturbaba" (159). Leyendo e interpretando minuciosamente el texto fotográfico (su carácter ingenuo, sus rasgos de india vernácula, sus uñas, ojos, labios, y una cierta "malicia urbana," entre otras características), Restrepo monta la novela y a su personaje central siguiendo técnicas visitadas en sus obras previas: textos de reportajes, historia, relatos y recuerdos de quienes alguna vez la conocieron o tuvieron algún contacto con ella hasta llegar a su origen, es decir, las causas de su marginalidad promiscua.

La novela y la zona de prostitución se localiza en una Tora ficticia (antiguo nombre de Barrancabermeja), ciudad petrolera donde funciona la Tropical Oil Company y adonde acude con determinación la niña a emplearse en el oficio. Como ciudad histórica Barrancabermeja tiene un gran poder económico, ya que es el centro colombiano de refinería de petróleo y motor de desarrollo de energía del país. Se sitúa en una región conocida también por su devoción cristiana, por los poderosos sindicatos y numerosas huelgas. Se reconoce igualmente como un área de desequilibrio social generador de violencia y de desplazamientos. Ciudad situada cerca del centro de Colombia, en las orillas del río Magdalena, el más importante del país a lo largo del cual

hay oleoductos donde se extrae el petróleo y el gas, en parte controlados por la guerrilla y los paramilitares. Los dos grupos igualmente mantienen el “cartel de la gasolina” que investiga la novelista antes de descubrir la fotografía de Sayonara.¹⁴

Tora, “la ciudad de las tres pes, Putas, Plata y Petróleo” (10), teatro de pobreza y de prostitución que gira alrededor de la refinería, es la ciudad colombiana donde nació la clase obrera moderna influida por los sindicatos de la creciente industria norteamericana; es también el lugar donde convergen los desplazamientos. Conocida además por su clima ardiente y por sus mosquitos, es el escenario ficticio donde Restrepo hace que se encuentren Sayonara y, más tarde, Siete por Tres, personaje de *La multitud errante* mientras vaga como desplazado en su exilio buscando desesperadamente a Matilde Lina.

Por su posición geográfica, su producción económica, la presencia de insurgentes, la enorme pobreza, la religiosidad popular y la interminable violencia, Tora representa en pequeña escala la historia y las crisis colombianas contemporáneas que Restrepo ha explorado en su producción literaria anterior a esta novela, y por tanto, el lugar ideal para localizarla.

Sayonara llega pues a Tora con la intención de convertirse en prostituta, es decir, un objeto de intercambio, un artículo de comercio, para sobrevivir a costa de la bonanza de la refinería. La Catunga, predice Sacramento en la cita, se convertirá en su prisión. La joven seguirá en este oficio hasta cuando se case con Sacramento, entrando así en la esfera de la reproducción “natural” (en el sentido Aristotélico). Es así como al tocar este lugar por la primera vez en su vida, la niña sin nombre que se convertirá en Sayonara, el personaje central de *La novia oscura*, no tiene ni trece años. Le pide con voz altanera al joven Sacramento que la lleve en su zorra (carruaje rústico tirado por caballos) al mejor café del pueblo para trabajar como prostituta. Asombrado ante tal determinación, el sorprendido zorrero no supo qué decir y se limitó a acompañarla a La Catunga, “la zona de tolerancia más prestigiosa del planeta” (18). “Una vez adentro no volverás a salir,” le advirtió el advenedizo y atrito Sacramento, quien más tarde se tratará con ella como un hermano para luego convertirse en su marido.

El tema de la prostitución, íntimamente ligado a la exclusión y a la marginalidad, ha ocupado a críticos sociales, políticos, económicos y psicoanalistas, de todas las tendencias. Estudios feministas más recientes se ocupan de transgredir prejuicios alrededor del tema.¹⁵ La prostitución atribuida solamente al género femenino es definida por el diccionario Larousse como uno de los oficios más antiguos y como “el comercio sexual que una mujer hace, por lucro de su propio cuerpo.” En términos psicoanalíticos, Freud muestra a las prostitutas como “deficientes biológicamente e incapaces de resolver el conflicto de Edipo.”¹⁶ Más contemporáneamente se reconocen rasgos emocionales para describir la

prostitución como: "sexual intercourse on a promiscuous and mercenary basis, with emotional indifference."¹⁷ Si aceptamos la definición de Benjamin (36), veamos cómo se presenta el caso de Sayonara dentro los parámetros laborales,.

Las mujeres de La Catunga tendrán que crear a una prostituta de la anónima niña que toca a la puerta del prostíbulo negándose a revelar su nombre. De hecho, aparece sin nombre, sin identidad, sin posibilidad de clasificación. Esta resistencia va a ser develada a medida que el texto transcurre y mientras sus colegas la inventan a ella atribuyéndole un nombre que se asemeje no a ella, sino a su oficio. Es así como entre todas las mujeres escogen el nombre de Sayonara ("mujer de vida alegre") como su nombre de 'guerra' después de discriminar entre otros apodos posibles y verosímiles. Escogen el apodo de Sayonara por su hermosura y para darle ventajas económicas, ya que sería la única 'japonesa' en el área y así podría cobrar una tarifa exclusiva porque las extranjeras cobraban más. La ambigua identidad de mujer sin nombre que toma en Tora, su falta de referencialidad, hace suprimir sus diferencias provocando que los otros la definan y expresen; se convierte así en placer exótico con el nombre de Sayonara, se institucionaliza en Amanda al casarse y recibir la bendición matrimonial con Sacramento, para por último, regresar al círculo sin salida de irremediable condena identificada de nuevo, con el nombre de Sayonara, al final de la novela.

No sólo el nombre de la niña fluctúa según los deseos de los demás y las necesidades del momento; también su aspecto físico y su comportamiento se transforman por los deseos de quienes la rodean, principalmente por sus compañeras de profesión en su afán de construir la identidad de una prostituta. Todos los Santos, quien como madrina, sustituye a la madre de Sayonara, le provee primero de una dieta adecuada para que supere su desnutrición, le enseña a cepillarse el pelo, a darse baños completos, para entre otras, sacarse los piojos de la cabeza, y le da ropa adecuada. Pero el cuidado no es sólo físico e higiénico; a Sayonara se le enseña a leer y a escribir, a entrenar la voz, a manejar normas de urbanidad tales como usar adecuadamente los cubiertos y aprender a hablar en voz más baja. Le cultivan la lectura, y ella no sólo lee, sino que memoriza a escritores como Diego Fallón, Pablo Neruda, Guillermo Valencia y Rubén Darío, reconocidos autores canónicos latinoamericanos. Por último, Sayonara aprende la sensualidad del baile "una cierta danza que no estaba hecha de zapateos, contoneos ni quiebres de cadera, sino de ondulaciones, de ausencias y de quietudes. [Todos los Santos] le contó que si Salomé logró embrujar a Juan Bautista, fue porque conocía la magia de moverse sin movimiento" (45). Todos los Santos la atiende desde su primera menstruación hasta su total conversión en mujer pública; le enseña algunas técnicas de amor, y le asigna su primer cliente: "Le enseñó a ser prostituta y no otra cosa porque era el

oficio que conocía, así como el zapatero no puede entrenar a un aprendiz de albañil ni el que toca viola puede meterse a dar lecciones de piano" (95). Y agrega: "Hice lo que hice sin faltar a mi consciencia, porque siempre he creído que una puta puede llevar una vida tan limpia como una ama de casa decente, o tan corrompida como una ama de casa indecente" (95). Después de una serie de transformaciones físicas impuestas y efectuadas por sus compañeras de trabajo, Sayonara efectivamente intercambia su cuerpo por dinero sin experimentar ningún tipo de emociones, antes de conocer a El Payanés, enamorarse de él y desearlo como su compañero único. Durante todos estos rituales, Sayonara, sin embargo, se mantiene más como una niña mimada y objeto pasivo de observación, que como una mujer pública. No les mostraba mayor interés a sus clientes, ni al dinero y era egoísta, ruda y tenaz. Ella sigue descentrada de la sociedad y por lo tanto su subjetividad no está totalizada; es en cambio, un sujeto fragmentado y conflictivo que quiere cambio pero, ante los tropiezos, no le queda más que aceptar el *status quo*. Irónicamente, su indiferencia y fragmentación que podrían ser contrarias al amor, eran las que llevaban, junto con su belleza, al enamoramiento de sus clientes.

En el montaje de su personaje femenino, Restrepo pluraliza su discurso con una serie de entrevistas a quienes tocaron la vida de la niña, las cuales a su vez producen narrativas interesantes y parciales sobre el mundo de Sayonara. El personaje de la joven se construye y se pierde en el lenguaje, a través de los relatos de ciudadanos comunes de Tora que tienen acceso a La Catunga, tales como el fotógrafo Tigre Ortiz, su madrina, sus compañeras de oficio, los hombres que trabajaron en la Tropical Oil Company (principalmente Sacramento), Antonio María Flórez, el médico del pueblo y los comentarios de la reportera. Los relatos de las prostitutas, Todos los Santos, Olguita, La Tana, la Machuca, la Delia Ramos, Claire, sobre el personaje de Sayonara, son descritos minuciosamente a la vez que montan una imagen de la prostitución. Cada una de ellas tiene una visión diferente de su oficio, pero ante todo, todas coinciden en que ejercen su profesión en La Catunga, por pobreza y falta de apoyo social y familiar. Ninguna de ellas tuvo una infancia feliz y sólo algunas pocas reconocen placer en el oficio. El famoso fotógrafo colombiano, Tigre Ortiz, la recuerda nítida pero fragmentariamente por su belleza y contundencia cuando la conoció al ser encargado por la Tropical Oil Company —la Troco— de sacar fotos para un catálogo de sus instalaciones. A medida que corren sus relatos sin exactitud cronológica, se arma el rompecabezas de la vida de la mestiza y de los detalles de su profesión asociada con las instalaciones donde trabajan sus clientes.

Restrepo refleja consistentemente la cultura religiosa local en La Catunga logrando un efecto irónico. El extremo de la ironía que rodea el fenómeno de la prostitución en la novela se da al relacionar el oficio con los valores

cristianos regionales que las han condenado desde tiempos remotos. No sólo las mujeres de La Catunga practican los rituales católicos y son devotas al Sagrado Corazón —imagen que contamina la imaginería de las mujeres— sino que la virgen Santa Catalina servirá de modelo de martirio maternal y de violencia; ícono de bondad y capacidades terapéuticas; motivo de iniciación en el oficio y hasta de fuente del nombre del prostíbulo. Sobre Santa Catalina, La Catunga, comenta la narradora que [era]:

virgen y mártir, y que tuvieron que limitarse a decapitarla, sin lograr contener la leche que en vez de sangre manó de sus heridas, ni el aroma curativo que exhalaban sus huesos para beneficio de los enfermos que se encontraban en sus alrededores. Me contaron también que la fecha conmemorativa de tan espeluznante episodio es la favorecida por las mujeres de La Catunga para iniciarse en la vida pública. (58)

Las prostitutas se identifican con la maternidad, el martirio y la solidaridad hacia los pobres de Santa Catalina. Para ellas no hay conflicto entre su religión y su oficio hasta el punto de conmemorar su iniciación (su sacrificio por el hambre) el día de su decapitación. La Catunga, refugio de la pobreza y la soledad, parece más un costurero cristiano femenino que un prostíbulo, un lugar donde se trabaja y socializa amigablemente. Las mujeres conviven en gran camaradería en esta escuela donde se aprende el oficio marginal más antiguo de la historia de las mujeres; allí se narran pasados, dolores, historias y secretos; allí se dismantelan tanto los ritos de pasaje (menstruación) como los ritos de iniciación (sexo) dentro de un contexto relativamente armónico.

Tarde en la novela descubrimos el infeliz pasado (los secretos de la historia) de Sayonara que explica, en gran parte, su decisión de entrar en el mundo de la prostitución, ya que ella se mantuvo por mucho tiempo hermética sobre el asunto. El gran secreto de su ilegitimidad y su misticismo violento se dismantela.¹⁸ Restrepo contextualiza cultural, geográfica, familiar y socialmente a Sayonara en el marco posible más violento de la historia colombiana colonial y contemporánea, politizando el texto y culpando al contexto histórico del destino de la prostituta. Sayonara está destinada al margen social desde su nacimiento violento con mínimas posibilidades de ascenso social. Queda en la ambigüedad para el lector si el pasado violento de la joven la ha “carbonizado” o “iluminado,” polos extremos definidos por la narradora.¹⁹ Sin situarla dentro de oposiciones, podemos decir que Sayonara es un emblema de la pobreza de Tora (la Colombia marginal) que como la mayoría de los personajes de la novela, más bien ha sobrevivido con cierta dignidad, si se quiere, dadas las circunstancias. Ella no sólo se ha mantenido financieramente sino que rescata a sus cuatro hermanas de la pobreza, y en su intento de dejar La Catunga, se emplea al servicio doméstico, y se casa sin amor con su protector Sacramento. Como ninguna

de estas estrategias funciona ya que Sayonara deja el trabajo doméstico por incompatibilidad y se divorcia por honestidad, el texto queda abierto a un posible re-encuentro entre Sayonara y su verdadero amor, Payanés, como en los cuentos de hadas.

La historia del pasado de Sayonara podría explicar y justificar su profesión, como en efecto se elabora en el discurso de la novela. Pero por encima de los factores familiares, el texto insinúa que la niña (como muchas otras mujeres en la región) entra al mundo de la prostitución principalmente por su condición económica: la ausencia de trabajo, y el reconocimiento de este oficio como una posibilidad de obtener ingresos a partir de la bonanza petrolera, la invitan a la profesión. El poder inferior de ella como mujer sobre el control de las ganancias materiales en la sociedad (dominadas en gran parte por el poder extranjero), hace el trabajo sexual más viable para balancear la diferencia de nivel.

Paralela a la vida de Sayonara y un grupo selecto de prostitutas se desmembra la historia de los obreros de la Tropical Oil Company, compañía norteamericana con negocios en Colombia, con énfasis en dos de ellos que se conectan con la vida de la joven: Sacramento, hermano-esposo, y El Payanés, su enamorado elusivo. El discurso comenta que La Catunga y la compañía de petróleo deshumanizan de manera semejante a las prostitutas y a los obreros, ambos unidos por pobreza y abuso. Así como los dos espacios se buscan clandestinamente para amarse, también se solidarizan en medio de las huelgas, situaciones que utiliza la narradora como excusas para elaborar una extensa crítica social al colonialismo. La prostitución en esta región es parte de las consecuencias del capitalismo en Colombia al instalarse la Tropical Oil Company en la región. Su situación asistiendo a los hombres se asemeja a la de los trabajadores de la compañía de petróleo al servicio de los colonos; los dos géneros se presentan sin poder en situaciones de pobreza. Para Restrepo no sólo la pobreza, como lo han planteado algunos críticos marxistas, es la culpable de la situación de las mujeres y del descontento de los obreros. La devastación de la violencia y de las guerras en Colombia ha alimentado la sensibilidad e imaginación de la escritora para construir la desolación de mujeres abandonadas por su familia que gradualmente se ven empujadas a la prostitución. Para Restrepo, la desigualdad económica es sin duda la causa mayor en la prostitución, pero lo son también la tradición judeo-cristiana en la cultura que concibe a las "pecadoras de la carne" como prostitutas e indeseables. Agrega también como causa el concepto de honor heredado de España que empuja a los padres a rechazar a las mujeres que han caído; admite también la selección de esta profesión por puro placer.²⁰ Restrepo invita a Todos los Santos a sintetizar la posición político-social de la narradora frente a la causa principal de la prostitución, que, según ella, es el desequilibrio social. Dicha posición, expresada varias veces en la novela, se resume cuando la reportera

le pregunta si “muchas mujeres venían al oficio por hambre.” Todos los Santos elabora sobre las motivaciones de la prostitución y señala a las indias cuya venta de su cuerpo es causada por el hambre y “porque los misioneros nunca les aclararon el pecado” (78), opinión secundada, entre otros, por el doctor Antonio María, quien a su vez, estaba convencido de que el peculiar universo mental de las prostitutas de Tora se enraizaba directamente de la formación cristiana porque “entre las indias pipatonas se podía percibir una actitud diferente. Vendían su cuerpo para comer y alimentar a sus hijos y eso les parecía justificación suficiente, sin hacerse tanto nudo en la cabeza” (225). El hambre como principal causa es enfatizado por la narradora: “el hombre propone y el hambre dispone” (59). Otras causas son culturales como: el honor, el embarazo, las violaciones y la desprotección familiar, demostradas empíricamente con ejemplos específicos, sacados de La Catunga, como lo anoté anteriormente.

El discurso de la novela traza la convivencia con la prostitución como un oficio digno para aliviar la pobreza; se detiene en la discriminación de género en este oficio, discute sus consecuencias políticas y sanitarias y detalla las etapas de la prostitución en Tora. Don Alonso Olmeda, un veterano de la “troco” que frecuentó La Catunga en tiempos de Sayonara, opina que: “Aquel era otro mundo y las cosas despedían otros colores, y la prostitución, disculpe que le dé una opinión personal, no era ignominia ni para la mujer que la practicaba ni para el hombre que la pagaba” (179). La narradora examina extensamente el fenómeno de la prostitución sin ocultar su interés en indagar a fondo sobre el asunto y esboza las etapas cronológicas de la prostitución en Tora. La primera, la de las prostitutas recatadas, las de La Catunga y Dancing Miramar quienes mantenían una prostitución pudorosa que servía al propósito de sobrevivencia, como las describe Olmeda. Era una época en que se sentaban con recato, evitaban la exhibición, se vestían no para ser llamativas sino para ser bonitas y se divertían haciendo concursos de baile. “Era un mundo sencillo porque no era hipócrita. ... había un cierto pudor en todo aquello. ... y una cierta elegancia” (179). La segunda etapa, la de prostitutas que hacen strip-tease y convierten el oficio en puro negocio, parece condenarse en la novela a través de los ojos de varios de los personajes incluyendo a la propia Sayonara. Dicho mundo —más contemporáneo al del lector— se desmorona por la extrema contaminación ambiental (405), la supuesta demolición del Dancing Miramar (438), el encierro de las prostitutas a causa de la enfermedad de la sífilis y el creciente estado de guerra que se vive en todo el país.

Es interesante señalar que a pesar de tratarse esta novela sobre una prostituta, no existe ninguna descripción detallada del amor físico y que el texto prefiere ignorar los encuentros íntimos con gran pudor, ya que las prostitutas permanecen en cierto estado de ingenuidad a lo largo de la novela y su oficio aparece como cualquier otro trabajo humilde. El discurso de la

novela lee y defiende la prostitución como un oficio cualquiera, más digno que el de sirvienta, que le permite a las mujeres la subsistencia dentro de un mundo de burdel que goza de cierta armonía; sin embargo, condena los desequilibrios sociales y la discriminación económica que mantienen la pobreza e injusticia. Es así como ante la negativa de Sayonara de limpiar los baños arguyendo que ella se había metido de puta para no tener que limpiar “caca nunca más,” Todos los Santos le responde indignada que “[p]ara salir adelante, una mujer pública debe desempeñarse además como costurera, vivandera, adivina y enfermera y no hacerle asco a ningún oficio que le imponga la vida, por humilde o difícil que resulte” (48). Y agrega luego, “[s]er puta es un oficio, pero ser puta malosa es una cochinateda. Si no logré que entendieras eso, perdí mi tiempo contigo” (76).

Al final de la novela se condena la doble moral en la que la prostituta se desprestigia y el hombre que las visita sale impune socialmente; pero a la vez se culpa a las mujeres de contagiar a los hombres de sífilis, enfermedad con la que ellas pagan sus ‘pecados.’ Mientras el mundo en Tora, microcosmos de Colombia, y sus alrededores se deshace en violencia, Sayonara, la niña sin nombre, la novia de todos por hambre, desaparece como en los cuentos de hadas en la ambigüedad de su sueño, añorando amar a Payanés y que se cumpla el mito de la puta y el petrolero. La ilusión se ensombrece ante la premonición de su madrina que anuncia que volverá tarde o temprano a repetir el ciclo interminable de la desgracia, gesto de censura de la narradora a un mundo sin movilidad social.

La escritura de Laura Restrepo contextualiza episodios históricos de una cultura marcada por continuas crisis que desembocan en violencia. Su discurso no sólo dialoga íntima y ambivalentemente con la historia creando constantes fricciones, sino que centra selectivos eventos marginales exponiéndolos al escrutinio público con una mirada ética forzando así al lector a condenar las estructuras de poder. Entre los personajes que deambulan en sus obras se destaca la Sayonara sin nombre, sin futuro y con poca esperanza; una novia de todos pero que se viste de luto, ya que su amor se compra para darles sustento a otros, impidiéndoles así la muerte. En un lenguaje cuidadosamente elaborado, su discurso imprime el margen (prostitutas, obreros, indios) en el centro, dramatizando la prostitución, entre otros, como fruto de desigualdades e injusticias.

La novia oscura dibuja a Tora como el microcosmos de la marginalidad colombiana; el lugar de encuentro de los desplazados, obreros, pobres y prostitutas. Tora aparece como un teatro ardiente amenazado por la continua violencia de grupos armados que deambulan en un mundo invadido por la imagería religiosa. Es una novela escrita con meticulosidad lingüística e histórica; trazada en forma colectiva y asesorada por toda una gama de profesionales y lectores especializados, a quienes Restrepo agradece al final de su novela, reconociéndola, como todo reportaje novelesco, como un

texto marcado por muchos autores. Mientras se expone el drama femenino de la prostitución, se menciona, para el placer del lector, citas literarias de poetas y escritores contemporáneos (Neruda, Saramago, Borges). Su técnica periodística se emparenta con *Noticia de un secuestro*, su temática con *La cándida Eréndira*, ambas de García Márquez, y su tono, como Restrepo misma lo advierte en sus “Agradecimientos,” con *La maison Tellier* de Maupassant. Su discurso absorbe intertextualmente lecciones de otros escritores que serán motivo para otros estudios.

NOTAS

1 Laura Restrepo (1950-) ha sido profesora, periodista, politóloga, narradora, editora y ensayista; ha publicado un cuento infantil, *Las vacas comen espaguetis* (1989), seis novelas, una novela breve, una crónica, y numerosos ensayos periodísticos. Entre sus novelas se cuentan: *La isla de la pasión* (1989), *El leopardo al sol* (1993), *Dulce compañía* (1995), *La novia oscura* (1999), *La multitud errante* (2001) y *Delirio* (2004). Su novela breve *Olor a rosas invisibles* se publicó en 2002. Es también coautora de *Once ensayos sobre la violencia* (1985), autora de la crónica *Historia de una traición* (1986) (intitulada en posteriores ediciones como *Historia de un entusiasmo*, 1999). *Dulce compañía* ha sido galardonada con el Premio Sor Juana Inés de la Cruz y Prix France Culture; *Delirio* recibió el Premio Alfaguara 2004. En este ensayo citaré de estas ediciones.

2 Estos aspectos sobre el discurso de la historia han sido discutidos por prominentes críticos tales como Hayden White. Véase, Hyden White, “Literary Theory and Historical Writing” en Ralph Cohen, Ed., *The Future of Literary Theory* (New York, Routledge, 1989) 19-43. Otros historiadores citados por White, contradicen sus premisas aseverando, por ejemplo, que para ser llamados historiadores, ellos tienen que volver la historia en forma de narrativa, pero esas narrativas tienen que ser verdaderas. La verdad de los hechos es la que cuenta (29). Otros historiadores y filósofos rechazan el análisis retórico de los textos históricos diciendo que dicho análisis nos aleja de los serios problemas con los cuales debería estar lidiando la crítica política y social comprometida (30).

3 Traduzco la cita de Joseph W. Turner hecha por Seymour Menton, *Latin American New Historical Novel* (Austin: University of Texas Press, 1993). Turner divide los diversos géneros de novelas históricas en “documented, disguised, and invented” (15). En su extenso estudio, Seymour Menton analiza un gran corpus de novelas históricas latinoamericanas.

4 La bibliografía sobre los conflictos históricos contemporáneos en Colombia es abundante. Citaré algunos de los documentos más relevantes, comenzando por los del célebre sociólogo, escritor y periodista, Alfredo Molano, citado y reconocido por Restrepo como la principal fuente de su investigación histórico-social. Molano ha publicado entre otras obras: *Los años de tropel. Relatos de la violencia* (1985), *Selva adentro. Una historia oral de la colonización del Guaviare* (1987), *Relatos de guerras y de tierras* (1989), *Aguas arriba: entre la coca y el oro* (1990), *Trochas y fusiles* (1994), *Del Llano llano: relatos y testimonios* (1995), *Rebusque mayor: relatos de mulas, traquetos y embarques* (1997) y *Desterrados: crónicas del desarraigo* (2001). Como referencia general de los conflictos contemporáneos véase: Robin Kirk, *More Terrible than Death: Massacres, Drugs, and America's War in Colombia* (New York: Public Affairs, 2003); Frank Safford y Marco Palacios, *Colombia: Fragmented Land, Divided Society* (New York: Oxford University Press, 2002).

5 Dos de las obras de Restrepo se alejan de la historia como pre-texto: *Olor a rosas invisibles* que canta con cierto sentido del humor a la nostalgia del amor juvenil al pisar el umbral de la vejez y el cuento infantil aparentemente dedicado a su hijo (*Las vacas comen espaguetis*) que denota una gran sensibilidad femenina y sentido maternal.

6 El carácter colectivo y combativo se halla presente en la mayoría de sus obras. Por ejemplo, en su Prólogo a *La multitud errante* la narradora misma reconoce que “la escritura es un oficio colectivo” y que por lo tanto, ella ‘citará’ sin previo anuncio a Alfredo Molano (el reconocido sociólogo, y cronista de la violencia, el drama de los desplazados y del problema del narcotráfico, entre otros) a lo largo de la novela. El título (“la multitud”) y la forma dialogada en que está escrita subrayan este carácter y capta el drama colombiano provocado por los grupos guerrilleros, los paramilitares y los narcotraficantes, entre otros. También, refiriéndose a *El leopardo al sol*, novela que le tomó once años en escribir, Restrepo declara que: “Yo quiero una novela donde la colectividad está como un telón de fondo. ... Como todo colombiano, el fenómeno del narcotráfico nos inquieta enormemente” (59). “Me tomó once años hurgar aquí y allá entre Santa Marta y Barranquilla, que eran los sitios donde se habían apostado las trincheras de la guerra entre las dos familias” (60). Así nació *El leopardo al sol* como una ficción montada sobre once años de investigación” (60). Véase su entrevista concedida a Elvira Sánchez-Blake, “Colombia, un país en el camino: Conversación con Laura Restrepo” *Revista de Estudios Colombianos* 22 (2001) pp. 58-61.

7 En contraportada de *Historia de un entusiasmo* (1999).

8 Ver nota 6. Sánchez-Blake, p. 58.

9 Varios signos en la obra de Restrepo marcan y reiteran estas contradicciones y resistencias. Insiste, por ejemplo, en agregar al final de su novela *La isla de la pasión* (1989) cuatro páginas de extensa bibliografía de textos consultados. Este gesto busca un sello de aprobación por parte del lector, una legitimización de su historia, un reconocimiento de su seriedad investigativa y un afán de proyectar hacia el lector una noción de verdad narrativa. Estas ansiedades de verdad criptográfica también se reiteran al inicio de esta novela inscrita con el siguiente

epígrafe: "Los hechos históricos, lugares, fechas, documentos, testimonios, personajes, personas vivas y muertas que aparecen en este relato son reales. Los detalles menores también lo son, a veces." Restrepo le da de nuevo toda la autoridad a la historia que ha canibalizado la narración de esta novela dejándole un mínimo espacio a la creación. Reconoce el espacio creativo al margen de la historia situado algunas veces ("a veces") en fisuras lingüísticas, en "los detalles." La novela estará literal y gráficamente enmarcada y delimitada por la historia, obsesión para la escritora, quien archiva los documentos, los traduce en su lenguaje y se los transmite al lector como "verdad." De manera semejante, comenta en la entrevista citada que que *El leopardo al sol* "nació como una ficción montada sobre once años de investigación" (Sánchez-Blake 60). Restrepo revela que escogió una historia de la vida real, sucedida a mediados de los años setenta, que, según ella, tenía que ver con los orígenes de la mafia. En los largos doce años transcurridos durante la escritura de la historia de la mafia y mientras Restrepo reflexiona sobre sus orígenes, llega a reconocer que su texto se origina en una elusiva "verdad" y que sólo la puede transmitir creando personajes sustitutos de los "originales." Entonces, esta "historia" es pues verdadera, en la medida en que realmente sucedió, en forma de vida humana individual y colectiva, pero que tomó estructuralmente la forma de una novela. El hecho de llevar la forma de una novela, no disminuye la legitimidad ni la verdad del discurso histórico implícito en ella. La fricción textual y personal entre historia y ficción sigue, por ejemplo, en la palabra "historia" impresa en el título de *Historia de un entusiasmo*, reportaje novelado en cuyos eventos la escritora misma participó. El discurso revela en detalle el peso de los acontecimientos 'históricos' vividos por la autora (periodista-narradora) en Colombia durante las negociaciones de paz que se adelantaron en 1984 entre el gobierno de Belisario Betancur y el grupo guerrillero llamado M-19, y que terminaron trágicamente. Laura Restrepo participó como periodista, escritora y miembro de la comisión negociadora que sirvió de intermediaria entre las partes del conflicto. Comprometida con el proceso de paz, Restrepo documentó todos los momentos posibles de estas negociaciones y las grabó en este libro antes de salir al exilio. Este es el texto de Restrepo más alejado de la ficción y más cercano a la crónica pura.

10 El amor, que aparece como tema casual, no parece engendrar suficiente esperanza, excepto en su novela breve *Olor a rosas invisibles*, donde la autora toma un rumbo nuevo.

11 La importancia del concepto de identidad y cultura en la literatura latinoamericana las discute Roberto González Echeverría en *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature* (Austin, University of Texas Press, 1985) pp. 8-9.

12 Toril Moi, "Feminist, Female, Feminine" en Catherine Belsey and Jane Moore, eds., *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism* (Cambridge & Oxford, 1989) pp. 117-132. Si bien "feminista" implica una posición política, el término "femenino," en cambio, encierra una serie de características definidas culturalmente.

13 Para un estudio sobre *La novia oscura*, véase a Gustavo Mejía, "Historia e historias en *La novia oscura* de Laura Restrepo." *Revista de Estudios Colombianos* 21, (2000):14-19. Como bien lo anota Mejía, "Cuando Restrepo se sienta a poner en un discurso coherente sus investigaciones, la Historia se le rompe en mil pedazos, la ciencia cede al mito, y el discurso científico huye a perderse ante el impuje irresistible del discurso literario" (15).

14 Para información sobre la historia y violencia del área, véase a Frank Safford y M. Palacios en nota 4. El capítulo 14 "Political Violence in the Second Half of the Twentieth Century" es particularmente útil.

15 Véase por ejemplo, Shannon Bell, *Reading, Writing, and Rewriting the Prostitute Body* (Bloomington, Indiana University Press, 1994). Este análisis traza la genealogía del cuerpo de la prostituta mediante una crítica posmoderna. Es un útil análisis interdisciplinario e intertextual que ofrece nuevas lecturas de textos clásicos y modernos.

16 R. Barri Flowers enfatiza el aspecto financiero de la prostitución así: "Social definitions of prostitution often regard prostitution as sexual relations that include some form of monetary payment or barter and are characterized by promiscuity and/or emotional apathy." Ver R. Barri Flowers, *The Prostitution of Women and Girls* (Jefferson: McFarland, 1998). Cito en mi traducción de 6-7 y 24. Podría elaborarse una lectura psicoanalítica de Sayonara, pero no es mi intención en este ensayo, ya que mi interés se centra en abordar el contexto sociopolítico del personaje.

17 Ver Harry Benjamin and R.E. L. Masters, *Prostitution and Morality: A Definitive Report on the Prostitute in Contemporary Society and an Analysis of the Causes and Effects of the Suppression of Prostitution* (New York: Julian Press, 1964) pp. 36-161. Cito de 36 en mi traducción. Sólo examinaré en la novela la prostitución femenina.

18 Como muchos casos en la historia colonial colombiana, Sayonara nace ilegítimamente de doña Matildita, indígena hiwi y de don Abelardo Monteverde, un antioqueño de sangre colonizadora involucrado en el negocio del tabaco. El texto narra que Abelardo cazó a Matildita y la alfabetizó "en una de esas cacerías que organizaban los colonos blancos en los Llanos Orientales ... Como tenía nombre pagano y hablaba en lengua salvaje, él la bautizó Matilde, y le enseñó español que era el idioma de la gente" (200). La pareja tuvo cinco hijos, cuatro mujeres (entre ellas Sayonara) y un varón llamado Emiliano Monteverde. Emiliano se suicida cortándose las venas en una cárcel militar, víctima del abuso de un sargento; su madre, al enterarse, se incinera viva.

19 En un gesto de condena social y política abierta, el texto reza "hasta qué punto no tendría Sayonara el espíritu y la sensibilidad cegados por el dolor excesivo del pasado. ¿Cómo llorar al hermano sin desangrarse? ¿Cómo recordar a la madre sin calcinarse? ¿Cómo amar sin reavivar el dolor? ... En este país marcado por la violencia hemos aprendido que a un niño que presencia la muerte atroz de sus familiares puede sucederle una de dos cosas, o las dos a la vez: o se carboniza, o se ilumina" (277).

20 Se cita el caso de Correcaminos que entra de prostituta por las reglas del honor al quedar embarazada e imposibilitada de afrontar la vergüenza social; el caso de Delia Ramos, violada por su padrastro, como el de violación por parte de miembros de la familia. En los dos casos, las jóvenes son expulsadas de sus casas y dejadas sin ningún tipo de protección: "Cuando otros te niegan una mano, la madre prostitución te recibe con los brazos abiertos —dice la Olguita—, aunque después te trague viva y te las cobre todas juntas. ... Todas las puertas están canceladas" (81). Sin embargo, Todos los Santos admite que "Es un oficio que trae sus recompensas... a ratos se canta y a ratos se llora ... una muchacha de la vida tiene más oportunidades de alegría, que digamos, un dentista" (81).

OBRAS CITADAS

Barri, Flowers R. *The Prostitution of Women and Girls*. Jefferson: McFarland, 1998.

Bell, Shannon. *Reading, Writing, and Rewriting the Prostitute Body*. Bloomington, Indiana University Press, 1994.

Benjamin, Harry y R.E. L. Masters. *Prostitution and Morality: A Definitive Report on the Prostitute in Contemporary Society and an Analysis of the Causes and Effects of the Suppression of Prostitution*. New York: Julian Press, 1964.

Cadena Silva, Claudia. Reseña, "Las vacas comen espaguetis. Tres de la colección infantil." *Boletín Cultural y Bibliográfico*. 27. 23(1990), pp. 117-118.

Cohen, Ralph. ed., *The Future of Literary Theory* (New York, Routledge, 1989).

González Echeverría, Roberto. *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. Austin: University of Texas Press, 1985.

Kirk, Robin. *More Terrible than Death: Massacres, Drugs, and America's War in Colombia*. New York: Public Affairs, 2003.

Mejía, Gustavo. "Historia e historias en *La novia oscura* de Laura Restrepo." *Revista de Estudios Colombianos* 21 (2000): pp. 14-19.

Menton, Seymour. *Latin American New Historical Novel*. Austin: University of Texas Press, 1993.

Toril Moi, "Feminist, Female, Feminine." *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. Eds. Catherine Belsey y Jane Moore. Cambridge & Oxford, 1989, pp. 117-132.

Ramírez, Dora Cecilia. "¿Todo aquello fue real?" Reseña, *La Isla de la pasión* de Laura Restrepo. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 28. 27 (1991): pp. 97-98.

—. "La sombra del leopardo." Reseña, *El leopardo al sol* de Laura Restrepo. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 31. 36 (1994): pp. 117-119.

Restrepo, Laura. *Delirio*. Madrid: Alfaguara, 2004.

—. *Olor a rosas invisibles*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.

—. *La multitud errante*. Bogotá: Planeta, 2001.

—. *La isla de la pasión*. Bogotá: Norma, 1999.

—. *La novia oscura*. Bogotá: Norma, 1999.

—. *Historia de un entusiasmo*. Bogotá: Norma, 1999.

—. *Dulce compañía*. Bogotá: Norma, 1995.

—. *El leopardo al sol*. Bogotá: Norma, 1993.

—. *Las vacas comen espaguetis*, n.e. (1989).

—. *Historia de una traición*. Bogotá: Norma, 1986.

—. et al., *Once ensayos sobre la violencia*, n.e. (1985).

Safford, Frank y Palacios, Marco, eds. *Colombia: Fragmented Land, Divided Society*. New York: Oxford University Press, 2002.

Sánchez-Blake, Elvira. "Colombia, un país en el camino: Conversación con Laura Restrepo." *Revista de Estudios Colombianos*. 22 (2001): pp. 58-61.

Symmanski, Richard. *The Immoral Landscape. Female Prostitution in Western Societies*. Boston: Butterworth, 1981.

White, Hyden. "Literary Theory and Historical Writing." Ed. Ralph Cohen. *The Future of Literary Theory*. New York: Routledge, 1989.

Wimmer, Andreas. *Nationalist Exclusion and Ethnic Conflict*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

**FIGURAS FEMENINAS EN LA VIRGEN DE LOS SICARIOS
DE FERNANDO VALLEJO Y
ROSARIO TIJERAS DE JORGE FRANCO RAMOS**

Lucía Garavito
Kansas State University

The changing faces of divine figures over the last 600 years lead us to changes in the societies that meet them.

William Christian

El mito llega en auxilio de la vida. Más exactamente, de lo cotidiano. Le da el sentido de la inmensidad.

Jacqueline Kelen

Si bien Colombia tiene fama mundial por haber sufrido diversos periodos de violencia brutal a lo largo de su historia, las últimas décadas han sido particularmente sangrientas para el país. A las masacres de campesinos y líderes políticos y sindicales a manos de los diversos frentes guerrilleros, grupos paramilitares y el ejército (la llamada guerra sucia), a los ataques contra indigentes, gamines, homosexuales y prostitutas (la llamada "limpieza social"), a los atracos, secuestros y asesinatos por parte de los grupos armados o de la delincuencia común, ha venido a sumarse la violencia originada por la actividad del narcotráfico que ha afectado zonas rurales y urbanas, y todas las instituciones de la nación.

Son numerosos los estudios de organismos, universidades, periodistas e investigadores locales y extranjeros interesados en analizar las múltiples facetas de la crisis de violencia que afecta el país. La Fundación Centro de Investigación y Educación Popular (CINEP), la Corporación Región de Medellín, Justicia y Paz, y la Defensoría del Pueblo, para mencionar sólo

algunos, están dedicados a indagar en la problemática de la violencia en Colombia. Una de las investigaciones más esclarecedoras en esta dirección es *Colombia, un país por construir: problemas y retos presentes y futuros* preparado por un equipo de profesores de la Universidad Nacional de Bogotá y cuya primera etapa se dio a conocer en julio de 2000. Este proyecto investigativo busca establecer una articulación permanente entre la universidad, la sociedad y el Estado frente a los principales problemas nacionales para promover desde el ámbito universitario un debate que contribuya a proponer soluciones institucionales y a construir colectivamente un proyecto de nación (11). Identifica la violencia como uno de los treinta problemas estructurales que requieren atención inmediata puesto que se ha convertido en una forma de vida para muchos colombianos. El estudio señala que esta violencia: “Tiene sus raíces en la inconformidad general derivada de la exclusión a la que ha sido sometida la mayoría de la población” (12), exclusión de carácter sistemático que se ha hecho patente en los planos político, económico, educativo, de salud, laboral, social y cultural y que responde a la incapacidad de la clase dirigente para diseñar y concertar objetivos a largo plazo que incorporen y beneficien a la ciudadanía.

La producción narrativa, teatral y fílmica de las últimas décadas en Colombia evidencia la aparición de textos que exploran estas temáticas de marginación y violencia. Por una parte, la novela, el cuento y el drama han respondido a la política de exclusión generada por el Estado con diversas estrategias de integración de los grupos subordinados en razón de clase, género o etnia. Se da así origen a un discurso cultural plurivalente que pretende resistir la repetición de desigualdades ya institucionalizadas y dar voz y visibilidad a comunidades periféricas, desestabilizando simbólicamente los principios tradicionales que han servido de fundamento a la nación. Por otra parte, hay un corpus creciente de material literario enfocado en los perpetradores y víctimas de los asesinatos, secuestros, desapariciones y actos de terrorismo que conforman la vida diaria de los colombianos. En el artículo “La violencia, ¿generadora de una tradición literaria?” Augusto Escobar Meza incluye 57 escritores que en las últimas dos décadas han publicado más de setenta novelas y cuentos enfocados en la violencia en Colombia, llegando a conformar un movimiento sin precedentes literarios¹. *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, publicada en 1994, y *Rosario Tijeras*, de Jorge Franco Ramos, publicada en 1999 han llegado a destacarse como dos de las novelas más logradas dentro de la llamada tendencia “sicaresca” de la narrativa de la violencia.² Dentro de esta tendencia el antihéroe es el sicario, versión modificada y aterradoramente violenta del pícaro. La periodista Sylvia Duzán —que murió precisamente asesinada por uno de ellos— lo define como el “muchacho común, de extracción media baja y baja, que convive con los demás en la cuadra o en la escuela, que aún se prende a las faldas de la mamá y que es demasiado joven para clasificar

como sujeto penal... ni siquiera es el peor—el más malo, el más degenerado— sino muchas veces el mejor: por valiente, por carismático o por bello. Pero que ha adquirido un vicio rudo: le gusta matar” (Duzán, Salazar, Sánchez 27). Como profesional del crimen vende sus servicios al individuo u organización que solicite la eliminación de competidores, soplones, incumplidos, violadores de códigos de negocios, o se encarga de ejercer justicia por cuenta propia contra cualquier persona que represente una amenaza real o figurada para su persona, familia o comunidad.

La Virgen de los sicarios es una mirada brutal y participatoria de esta praxis de la violencia³. Las 121 páginas del texto son un recorrido sangriento del narrador (llamado también Fernando Vallejo) y sus dos amantes sicarios (Alexis y Wilmar), que en una especie de *killing spree* transitan por las calles, parques, cafeterías, almacenes, comunas, zonas baldías y anfiteatros del Medellín visible e invisible donde los habitantes tienen una cita diaria con la Muerte. Como resultado de este viaje psicológico y geográfico en el que contrastan y se interrelacionan el Medellín de la memoria y el del presente, queda al descubierto de manera inexorable e irreverente la profunda degeneración social, moral, religiosa, económica y política en que está sumido el país.

Rosario Tijeras se mueve dentro de un ámbito más íntimo aunque igualmente marcado por la secuela destructiva del sicariato a nivel personal y colectivo⁴. La simbiosis de Eros y Thanatos es también aquí un componente esencial del argumento: el enfoque recae en un triángulo amoroso entre el narrador, Antonio, un joven de familia acomodada y tradicional de Medellín, su amigo Emilio que pertenece al mismo círculo social, económico y cultural, y Rosario Tijeras, sicaria de las comunas, novia de Emilio pero a quien el narrador ama y desea en silencio. Su amor por Rosario lleva a los dos muchachos a presenciar y a veces a ser cómplices del proceso de destrucción y autodestrucción de la joven, de sus misteriosas desapariciones en manos de los grandes capos y de sus venganzas, resentimientos, frustraciones y sufrimientos. La mirada retrospectiva de Antonio cubre eventos definidores de la vida y relaciones de Rosario una madrugada mientras ella se debate entre la vida y la muerte en la sala de cirugía de un hospital.

Las dos novelas son una indagación en el mundo violento del sicariato que subvierte y aniquila la Colombia oficial, elitista, conservadora, hegemónica, visible, y la suplanta por la Colombia periférica, ignorada, habitada por los llamados despectivamente “desechables” y los que operan al margen de la ley. En ambas, una relación sentimental sirve de vínculo para que personajes de clases privilegiadas entren en contacto directo con una realidad puesta en primera plana diariamente por los reportajes alarmantes de noticieros y periódicos pero no experimentada individualmente en su terrible complejidad.

No deja de sorprender que en estas novelas cuyo referente es el mundo del sicariato con su sólida estructura de poder patriarcal a nivel cultural, social y económico el enfoque de los títulos recaiga precisamente en dos figuras femeninas, la Virgen (María Auxiliadora) y Rosario Tijeras. ¿Cuál es la función de estas figuras femeninas en las respectivas novelas y en qué forma difieren de representaciones tradicionales de lo femenino tanto dentro del contexto colombiano como del contexto mundial? Para explorar posibles respuestas a los interrogantes planteados conviene partir del arquetipo de la Madre definido por Carl Jung:

The qualities associated with it are maternal solicitude and sympathy; the magic authority of the female; the wisdom and spiritual exaltation that transcend reason; any helpful instinct or impulse; all that is benign, all that cherishes and sustains, that fosters growth and fertility. The place of magic transformation and rebirth, together with the underworld and its inhabitants are presided over by the Mother. On the negative side the mother archetype may connote anything secret, hidden, dark; the abyss, the world of the dead, anything that devours, seduces, and poisons, that is terrifying and inescapable like fate. (82)

Mientras que la Buena Madre ha encarnado selectivamente en el mundo occidental cristiano en la Virgen María y sus múltiples advocaciones, compendio de los aspectos más sublimes de lo femenino que la convierten en madre de la humanidad e intercesora por excelencia entre Dios y los hombres, la fuerza destructora de la Madre Terrible excluida de esta visión religiosa se encuentra presente en diversas mitologías dentro de las cuales cabe destacar la mitología hindú. En ella Kali, la diosa de la transformación con su poder dual de creación y destrucción, mejor conocida como la “Madre Oscura”, “la Destructora o Devoradora,” la “Diosa de la muerte” se representa como una figura fiera con diversos atributos entre los que sobresalen un rosario de calaveras alrededor de su cuello, una espada sangrienta en una de sus cuatro manos, una cabeza cercenada en otra y una lengua amenazante que cuelga de su boca abierta (Woodman y Dickson 14).

Las novelas de Vallejo y de Franco Ramos responden a estos arquetipos femeninos extremos de manera particular. *La Virgen de los sicarios* revela el desmantelamiento de los valores religiosos tradicionales bajo una nueva práctica ritual en la que se invierte la jerarquía de género a nivel de culto y se incorpora a la Virgen María Auxiliadora como cómplice en el negocio de la Muerte, presencia arrasadora omnipresente. En este contexto—y de manera paradójica— la apreciación y búsqueda de los favores celestiales de la Buena Madre corre paralela con la desvaloración del principio femenino entendido en su esencia como fuerza compasiva, protectora y preservadora de la vida. *Rosario Tijeras* destaca una dinámica complementaria: dentro de un marco de violencia patriarcal la figura mítica de Proserpina se convierte en vehículo mediante el cual se expresa el secuestro y abuso (la

“narcotización”) del aspecto vital del principio femenino; como resultado de este proceso se produce el ascenso y empoderamiento de la Madre Terrible (Kali) en la sociedad colombiana contemporánea, activada en el imaginario colectivo como expresión aniquiladora del sicariato.

El cambio en los patrones religiosos tradicionales en lo que va del ayer al ahora se plantea en *La Virgen de los sicarios* desde el comienzo del texto. La novela abre con una visión idílica de Sabaneta, un pueblito “silencioso y apacible” en las afueras de Medellín, región en la que transcurrió la infancia del narrador. Asociada con los recuerdos de la época, está la imagen del Sagrado Corazón:

¿Saben quién es? Nosotros teníamos uno en la sala de la casa de la calle del Perú de la ciudad de Medellín, capital de Antioquia; en la casa en donde yo nací, en la sala entronizado o sea (porque sé que no van a saber) bendecido un día por el cura. A él está consagrada Colombia, mi patria. El es Jesús y se está señalando el pecho con el dedo, y en el pecho abierto el corazón sangrando: goticas de sangre rojo vivo, encendido, como la candileja del globo: es la sangre que derramará Colombia, ahora y siempre por los siglos amén (7-8).

Esta imagen tradicional es desbancada un par de páginas más adelante— ya en el presente— por la de María Auxiliadora: “Cuando regresé a Colombia allí la encontré entronizada, presidiendo la iglesia desde el altar de la izquierda, haciendo milagros. Un tumulto llegaba los martes a Sabaneta de todos los barrios y rumbos de Medellín adonde la Virgen a rogar, a pedir, a pedir, a pedir que es lo que mejor saben hacer los pobres amén de parir hijos. Y entre esa romería tumultuosa los muchachos de la barriada, los sicarios” (10).

La oposición Sagrado Corazón/María Auxiliadora es representativa de otra serie de oposiciones que dividen el país. Al Sagrado Corazón corresponde la Colombia privilegiada, asociada con los individuos e instituciones conservadores que controlan el poder político, religioso y económico de la nación. Como lo anota Cecilia Henríquez en *Imperio y ocaso del Sagrado Corazón en Colombia*, su culto, de influencia francesa, data de la segunda mitad del siglo XIX cuando se instauró como una devoción de carácter netamente masculino. Desde entonces ha desempeñado un papel protagónico en el enfrentamiento político entre liberales y conservadores. Durante el periodo denominado “La violencia” (1948-1953), las manifestaciones masivas por el Corazón de Jesús se hicieron más frecuentes y multitudinarias dado que su papel fundamental en la historia tiene que ver con la paz del mundo más que con la adjudicación de milagros. Aunque la imagen como símbolo nacional ha sufrido ataques críticos constantes e inclusive ha sido reinterpretada de manera bastante irreverente, todavía perdura su valor para el Estado como referencia religiosa. (27, 133, 149, 165)

María Auxiliadora, por el contrario, se ubica en la Colombia marginada, invisible. La inclusión oficial de esta imagen al catolicismo data de 1814 y la comunidad de los salesianos ha tenido a su cargo la propagación de su devoción desde 1860. Su caracterización como “auxiliadora” define su misión: evitar males y peligros, y ayudar a conseguir la salvación. La inmensa popularidad de esta Virgen es un fenómeno reciente, restringido a la llamada subcultura de los sicarios y del narcotráfico⁵.

En *Alone of All her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, Maria Warner subraya el creciente protagonismo de la Virgen María dentro de la estructura patriarcal tradicional del catolicismo, posiblemente ligado al cuestionamiento espiritual feminista. Las peregrinaciones a los santuarios tradicionales de Lourdes, Fátima, Knock (Irlanda), Czestochowa (Polonia) y a los que han surgido más recientemente como el de Medjugorje (en la antigua Yugoslavia), han aumentado en forma tan espectacular que las últimas décadas del siglo XX se han denominado como la época de la peregrinación mariana por excelencia. Este resurgimiento ha creado cierto recelo en el seno de la iglesia católica puesto que está emparentado en su origen con ciertas prácticas paganas y pone la devoción a la Virgen en abierta competencia con el culto a Dios-Hijo. Dice Warner: “The great terror is that she will be worshiped above her son” ().

El desplazamiento del Sagrado Corazón como símbolo religioso masculino por María Auxiliadora como símbolo femenino hace que dicho temor se convierta en *fait accompli* en la práctica religiosa del sicario. Sin embargo la devoción a María Auxiliadora en este caso no parece obedecer a las causas señaladas por Warner y debe entenderse más bien dentro del contexto cultural antioqueño y la estructura familiar del sicario. Como lo señala Virginia Gutiérrez, en esta región del país “La mujer manda de puertas pa’dentro y el hombre de puertas para afuera. O sea que la responsabilidad de la administración familiar compete a la mujer y toda la actividad productiva laboral al hombre. La calle es de los hombres y la casa de las mujeres, dice el refrán paisa”. En consecuencia, conviven el patriarcado en las relaciones sociales públicas y el matriarcado en la esfera familiar. El papel central de la madre en las relaciones así establecidas ha cobrado creciente protagonismo en los estratos populares donde el madresolterismo, las madres cabeza de hogar y los padres ausentes han crecido vertiginosamente. En el discurso del sicario, la imagen sobredimensionada de la madre lo acompaña incondicionalmente y se convierte en la justificación real o simbólica de sus acciones delictuales (Salazar, Jaramillo 112, 116, 117). El sicario sabe que “lo único seguro en su vida es que su mamá lo quiere. Lo quiere con todo y los riesgos del pistolero de rueda suelta, el plomo y el dinero del contrato” (Duzán 120). Irónicamente, el cliché de la dignificación de la vida de la “cucha” es el objetivo primordial de su trabajo criminal: “Vive(n) en la casa materna y la

convierte(n) en la mejor de la cuadra: le arregla(n) la fachada, le construye(n) el segundo piso, la apera(n) de maxirradiograbadora, televisor en color y VHS.” (Duzán, Salazar, Sánchez 29). El sicario asume la responsabilidad completa de las necesidades materiales de la familia, llegando así a reemplazar al padre, figura deteriorada y completamente prescindible en su vida afectiva y económica. Como dice uno de ellos en una entrevista: “Madre no hay sino una, padre es cualquier hijueputa.” (Duzán, Salazar, Sánchez 30) En consecuencia, de la madre como apoyo incondicional del sicario a la entrega a la Virgen como imagen femenina maternal, benigna y protectora no hay sino un paso.

La devoción a María Auxiliadora se plantea en la novela como una práctica ritual inauténtica, fetichista, mercantil, en la que el sicario busca la complicidad de la Virgen para lograr el éxito “profesional” entendido como salir ileso del crimen y “coronar” (es decir, convertir en “muñeco,” asesinar, al individuo en cuestión). La religión del sicario no es, entonces, un código de conducta moral sino “una agencia de servicios que comunica el cielo con la tierra.” (Hoy 14) La distinción entre el poder directo que viene de Dios Padre o Dios Hijo, y el poder indirecto que viene de la Virgen como intercesora ante su Hijo, no existe para el sicario, que otorga autonomía completa a María en la adjudicación de favores y trata de comprárselos embelleciendo iglesias, altares e imágenes suyas.

La relación del narrador con sus amantes sicarios, Alexis primero y Wilmar después, lo pone en contacto con su ejercicio de esta religiosidad que incluye, por ejemplo, tomar parte en las multitudinarias peregrinaciones de los martes al santuario de Sabaneta, poner veladoras, rezarle a la estatua de la Virgen, y portar escapularios: “quedó desnudo con tres escapularios, que son los que llevan los sicarios: uno en el cuello, otro en el antebrazo, otro en el tobillo y son: para que les den el negocio, para que no les falle la puntería y para que les paguen” (16). La investigación sociológica en este campo agrega un detalle interesante: los escapularios deben ser “preferiblemente comprados en la cárcel Bellavista o heredados de un amigo que haya pagado cárcel” y menciona además, otras prácticas religiosas peculiares como “santiguarse al pasar frente a las iglesias o imágenes de la Virgen besándose la mano, dar el primer trago de aguardiente a las ánimas tirándolo al aire, pintar e iluminar con bombillas las imágenes de la Virgen en el barrio, poner imágenes suyas en los carros” (Salazar, Jaramillo 124) y calentar las balas en una cacerola para rezarlas y asegurar el éxito de la misión. La novela incluye la receta para las balas rezadas:

Las balas rezadas se preparan así: pónganse seis balas en una cacerola previamente calentada hasta el rojo vivo en una parrilla eléctrica. Espolvóreense luego en agua bendita obtenida de la pila de una iglesia, o suministrada, garantizada, por la parroquia de San Judas Tadeo, barrio de Castilla, comuna noroccidental. El agua, bendita o no, se vaporiza por el calor violento, y

mientras tanto va rezando el que las reza con la fe del carbonero: "Por la gracia de San Judas Tadeo (o el Señor Caído de Girardota o el Padre Arcila o el santo de su devoción) que estas balas de esta suerte consagradas den en el blanco sin fallar, y que no sufra el difunto. Amén" (63).

La asociación tradicional de la Virgen con la muerte se encuentra consagrada en la última frase del Ave María que dice "ruega por nosotros los pecadores ahora y en la hora de nuestra muerte". Se supone que María tiene jurisdicción sobre la muerte en el sentido de que el pecador arrepentido que se acoge a ella en este momento crítico asegura la salvación eterna. Al sicario, sin embargo, no le interesa el más allá, sino el más acá. No carga con la culpa del crimen cometido—que le pertenece a otro o que justifica—y no siente arrepentimiento. Mediante sus rezos busca favores mundanos y beneficios terrenales explícitos, incluyendo la supervivencia propia y la muerte ajena.

Además de la integración a la novela de rituales y objetos simbólicos asociados con la Virgen, los ángeles, arcángeles y querubines que en la iconografía católica acompañan a menudo a María tienen su correlato en los sicarios mismos del texto de Vallejo. Estas figuras celestiales corresponden a los dos amantes ya mencionados del narrador a quienes denomina no solamente "ángeles de la guarda", sino más apropiadamente, "ángeles exterminadores", fundiendo en ellos Eros y Thanatos. Ambos son jóvenes de extraordinaria belleza (el narrador los llama afectuosamente "niños") que evocan a los ángeles asexuados del catolicismo, con "una pureza incontaminada de mujeres" (19). Como ángeles de la guarda, acompañan al narrador a dondequiera que va. Lo protegen de molestias callejeras asesinando con tiros certeros a individuos "fastidiosos" como un taxista altanero, un vecino que pone música fuerte, o una empleada grosera de un restaurante. En cualquier momento asumen el papel de ángeles justicieros. A raíz de una disputa intrascendente en un parque entre un gamín y tres espectadores contra un policía inexperto: "sacó el Ángel Exterminador su espada de fuego, su 'tote', su 'fierro', su juguete y de un relámpago para cada uno en la frente los fulminó. ¿A los tres? No bobito, a los cuatro. Al gamincito también, claro que sí, por supuesto, no faltaba más hombre. [...] Sin alias, sin apellido, con su sólo nombre, Alexis era el Ángel Exterminador que había descendido sobre Medellín a acabar con su raza perversa" (55). El narrador dice haber perdido la cuenta de los asesinados por Alexis después de llegar a los cien (76). En esta cadena de muertes, termina un círculo y comienza otro cuando Alexis, es asesinado por Wilmar, que se convierte en segundo amante del narrador y muere a su vez asesinado al final de la novela. Curiosamente, en "La cultura de la muerte" se menciona a un individuo de 20 años llamado "El Ángel," jefe de las autodefensas de una de las comunas de Medellín, a quien se le atribuyen más de 300 muertes resultado de su espíritu justiciero (31).

En el contexto de la iconografía mariana resulta inevitable establecer una asociación entre los ángeles del sicariato y los ángeles arcabuceros de la escuela cuzqueña, tradición pictográfica típicamente andina de la cual no se conocen aún antecedentes europeos aunque sí se han establecido lazos entre la angelología barroca virreinal y múltiples fuentes renacentistas y barrocas. Los exóticos nombres de Zadkiel, Hadriel y Jofiel de esta tradición han sido reemplazados en el contexto colombiano por los no menos extravagantes de Alexis y Wilmar, o como menciona el narrador, “Tayson Alexander...o Faber o Eder o Rommel o Yeison o qué se yo. No sé de dónde los sacan o cómo se los inventan. Es lo único que [los pobres] les pueden dar para arrancar en esta mísera vida a sus niños, un vano, necio, nombre extranjero o inventado, ridículo, de relumbrón... Son los nombres de los sicarios manchados de sangre. Más rotundos que un tiro con su carga de odio” (8-9).

En vez del fastuoso vestido afrancesado de los ángeles arcabuceros hecho de finos brocados y seda según la moda cortesana de la época, complementado por listones y plumas (Mujica 257-8), los ángeles de Medellín llevan “tennis marca Reebok y unos jeans Paco Ravanne. Camisas Ocean Pacific y ropa interior Kelvin Klein” (91) además de bambas de oro (Duzán, Salazar, Sánchez 28). Mientras que los ángeles cuzqueños “son representados como soldados combatientes del Imperio Hispano portando banderas, tambores, trompetas, espadas, lanzas y arcabuces” y sus poses reproducen las posturas recomendadas por el manual militar *Ejercicio para las armas*, de Jacob de Gheyn (Mujica 257, 258), los sicarios llevan mini-Uzis e imitan a Rambo, Schwarzenegger y Chuck Norris (Duzán, Salazar, Sánchez 29-30). Los arcabuceros son mensajeros celestiales, guardianes custodios del imperio que inspiran temor divino, controlan los elementos naturales como el trueno, el rayo y el fuego y se consideran funciones más que personas propiamente dichas puesto que su razón de ser es constituir y vigilar el orden sagrado y castigar a los hombres que no cumplen con sus obligaciones religiosas o sociales (Mujica 269, 304, 305). De manera análoga, los ángeles del sicariato son mensajeros de otro orden. Cobran deudas ajenas o asumen la función de guardianes del bienestar comunitario en un mundo en descomposición. Como dice un sicario entrevistado: “Doctor, es que yo no quiebro sino faltones” indicando así que todo individuo por él ejecutado merece tal suerte (Gómez 97). El lenguaje religioso mediante el que se describen sus acciones en la novela de Vallejo resalta su relación con los arcabuceros: despiertan terror a su paso con su “lluvia de balines como rociada de agua bendita” (85); sus víctimas caen “religiosamente como se va rezando el rosario” o se van yendo “como avemarías del rosario” (62); sus disparos son “truenos” (71) y esgrimen sus armas como si se tratara de imponer un castigo sagrado: “Wilmar desenfundó su rayo de las tinieblas y le aplicó de limosna su pepita de eternidad...

Basuqueros, buseros, mendigos, policías, ladrones, médicos y abogados, evangélicos y católicos, niños y niñas, hombres y mujeres, públicas y privadas, de todo probó el Ángel, todos fueron cayendo fulminados por la su mano bendita, por la su espada de fuego" (103).

La filiación de arcabuceros y sicarios con la Virgen María se hace explícita visualmente. "En algunos casos de ángeles militares, éstos portan banderas de guerra con el monograma de María. En otras ocasiones la Virgen es representada armada en compañía de ángeles, en su advocación de Turris Davidica o de Turris Eburnea" (Mujica 262). Los sicarios, por otro lado, se hacen tatuajes de la Virgen con la frase "Dios y Madre" (Salazar, Jaramillo 124) para señalar su devoción mariana y asegurar su protección. En la novela se mencionan los escapularios de la Virgen que cuelgan sobre el pecho y que realzan la belleza de los amantes del narrador (94) o que sirven para identificar al autor de un asesinato como miembro del sicariato (79). Irónicamente son estos tatuajes o los escapularios que llevan a manera de armadura lo que facilita luego la identificación de los sicarios en la morgue. La Virgen Auxiliadora no les ha hecho el milagro de que logren vivir más de 22 años.

Mientras que el sicario se acoge al manto protector de María Auxiliadora (la Buena Madre) para que le garantice el éxito en su trabajo, paradójicamente su desempeño profesional como necrotraficante implica la desvaloración del principio femenino al buscar el exterminio indiscriminado de la población (niños, jóvenes, mujeres embarazadas, sin distinción de edad, sexo, clase social u ocupación)⁶. La Muerte, su mercancía, representa la necesidad de matar en oposición a la necesidad de procrear: "Mi señora Muerte pues, misiá, mi doña, la paradójica, es la que aquí se necesita. Por eso anda toda ventidiada por Medellín día y noche en su afán haciendo lo que puede, compitiendo con semejante paridera, la más atroz. Este continuo nacer de niños y el suero oral le están sacando canas" (56). Para el narrador, la explosión demográfica, la composición genética de la nación, el egoísmo, el odio y la envidia que dominan la población, la miseria, el desempleo, la total incompetencia del Estado y sus gobernantes, el desamparo social, educativo y cultural, los abusos de la iglesia como institución, en una palabra, la descomposición total del país, justifican ampliamente esta práctica de aniquilación a nivel nacional. Celebra tal destrucción en la novela con un sarcasmo desgarrador que contrasta con el tono nostálgico asociado con la pérdida del Medellín del recuerdo y la transformación del niño de ayer.

Una mirada a la historia demuestra que los sicarios no están solos en la incorporación de la Virgen al ejercicio de la violencia. En distintas épocas, dirigentes políticos han reconocido en María un símbolo religioso de gran poder que puede contribuir a legitimar su ideología. Para citar sólo algunos de los casos de mayor repercusión en el mundo hispánico en el siglo XX, la España de Franco buscó el amparo de la Virgen de Fátima; los miembros de

la junta militar que gobernó Argentina entre 1976-1982 consagraron la Fuerza Aérea a la Virgen de Loreto, la Marina a Stella Maris, y el Ejército a la Virgen de la Misericordia, solicitando su ayuda en la lucha contra los “subversivos”. Inclusive se ha documentado que en campos de concentración argentinos los torturadores se reunían regularmente para rezar bajo imágenes de la Virgen. La Virgen del Carmelo, patrona de las Fuerzas Armadas chilenas, se convirtió en activa aliada de la dictadura de Pinochet. En 1986, la Virgen de Suyapa, capitana espiritual de las fuerzas armadas hondureñas, fue secuestrada por insurgentes. Apariciones de la Virgen en diferentes lugares se han asociado con mensajes en contra del comunismo, en favor de los contras en Nicaragua, o en defensa de Pinochet⁷.

A pesar de su nombre, *Rosario Tijeras* de Franco Ramos prescinde de la figura de María como cono protector para enfocarse en el planteamiento de lo femenino desde una perspectiva transgresora dentro de la sociedad colombiana según lo representa Rosario, la protagonista. Elementos socio-económicos, políticos y culturales propios del contexto colombiano y resonancias míticas confluyen en su caracterización y trayectoria. Aunque su nombre tiene obvias connotaciones católicas dada la asociación del rosario con la devoción mariana, el origen del rosario es muy anterior, circunstancia de relevancia clave para el texto de Franco Ramos. En *The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects*, Barbara Walker señala que “An early form of the rosary belonged to the Goddess Kali as her *japamala*, ‘rose chaplet’” (190). Y en *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*, Walker añade que, “Like Kali the Destroyer [Persephone] was the basic Death-goddess from the beginning” (786). Esta dimensión mítica que fusiona el mito griego de Proserpina con el mito hindú de Kali funciona en *Rosario Tijeras* como un correlato metafórico que descontextualiza y amplifica la situación de la mujer en el sicariato para señalar el ascenso de la Madre Terrible en un sistema patriarcal cuyo ejercicio del poder se centra en la destrucción.

El referente inmediato del texto de Franco Ramos es la posición y función de la mujer en Medellín y Colombia durante el auge del narcotráfico, cuando Pablo Escobar y los demás miembros de su cartel (“los duros”) reclutaban a sus colaboradores en las comunas marginadas de la capital antioqueña (década de los 80). El autor comenta en una entrevista que se interesó en el tema del sicariato en conexión con la mujer a raíz de su lectura de una tesis de la Facultad de Psicología de la Universidad de Antioquia que exploraba el tema de la religiosidad y el sicariato⁸: “Allí encontré unos testimonios conmovedores de unas niñas metidas en pandillas de sicarios, y algunas de ellas ya cargaban varias muertes encima. En ese momento creí que ahí había una historia para contar” (*Rabodeají* 2). Los incidentes conocidos de la vida de Rosario son un compendio de las condiciones de pobreza extrema y falta de oportunidades de ascenso cultural y social de las

jóvenes de las comunas. Como es el caso de muchas de ellas, Rosario sufrió el abandono del padre, la indiferencia y ausencia de la madre, el abuso sexual de uno de tantos padrastros además de violaciones de muchachos de las pandillas del área. Como resultado de su temprana victimización, desarrolló una enorme agresividad que la marginó del sistema educativo y de su débil conexión familiar⁹. Al igual que muchas otras, vio en su asociación con los carteles de la droga la oportunidad de usar su cuerpo y experiencias para obtener beneficios económicos inmediatos que le proporcionaran un estilo de vida privilegiado y la sacaran de su situación de desamparo afectivo y social. Franco Ramos agrega al respecto que las sicarias son “mujeres arrolladoras, con personalidades fuertes, que no realizan esta actividad por el dinero sino por rabia, por tratar de vengar su condición o porque uno de sus seres queridos fue asesinado” (Ramírez). Aunque en Rosario confluyen algunas de las funciones desempeñadas por las mujeres dentro de la estructura del sicariato (compañeras sentimentales de otros sicarios, participación directa en las actividades criminales), su belleza, experiencia, valor, rebeldía y espíritu de independencia la ubican en una categoría propia que le vale el temor, el respeto y la admiración de amigos y desconocidos.

Si bien algunos peldaños de este esquema biográfico responden a un patrón predecible emparentado literariamente con la trayectoria del pícaro, los enigmas en la vida de Rosario sientan la base para que su figura adquiera progresivamente una dimensión mítica que ella misma se encarga de cultivar con éxito. Nadie sabe su apellido verdadero e inclusive ella parece desconocer quién era su padre. Los únicos familiares que se mencionan ocasionalmente son su madre (doña Rubi) y su hermano (Johnefe), también sicario (hay otros medio-hermanos de padres sin rastro). Su edad es un misterio:

Otra cosa que nunca supimos fue su edad. Cuando la conocimos, cuando la conoció Emilio, tenía dieciocho, yo la vi por primera vez a los pocos meses, dos o tres, y me dijo que tenía veinte; después le oímos decir que veintidós, que veinticinco, después otra vez que dieciocho, y así se la pasaba cambiando de edad como de ropa, como de amantes... La verdad era que sí aparentaba todos los años que mentía. A veces parecía una niña, mucho menor de lo que solía decir, apenas una adolescente. Otras veces se veía muy mujer, mucho mayor de sus veintitantos, con más experiencia que todos nosotros. Más fatal y más mujer se veía Rosario haciendo el amor. Una vez la vi vieja, decrepita, por los días del trago y el bazuco, pegada de los huesos, seca, cansada como si cargara con todos los años del mundo, encogida (18-19).

Los comentarios que Rosario misma y otros personajes hacen sobre su supuesta inmortalidad — “A mí nadie me mata. Soy mala hierba” (12), “La

creíamos a prueba de balas, inmortal... [con] un chaleco antibalas debajo de la piel.” (13) o “Rosario estaba hecha de otra cosa. Dios no tuvo nada que ver en su creación” (18)— y las historias orales que circulan sobre ella en las que queda difícil distinguir los límites entre la verdad y la ficción (90-1) contribuyen a sustraerla de su entorno ordinario y sirven de puente a su dimensión mítica.

Una de las facetas de esta dimensión mítica se perfila al examinar correspondencias significativas entre el mito de Proserpina y la vida de Rosario. En “Ecofeminist Perspective on the Demeter-Persephone Myth”, Gloria Feman Orenstain se basa en *narke* (*drugged stupor*), la raíz griega común que comparten la flor del narciso cuyo bulbo es venenoso y la palabra *narcótico* para señalar que

Persephone was drugged/poisoned, abducted (bride rape), sacrificed to the god of the underworld, and raped (of course, since all this took place contrary to her will). I also see that the plot to abduct her was hatched by a sky-father god, Zeus, in collaboration with the ruler of the underworld, Hades. Persephone's amnesias were induced by a drug, and it was the drugged state that facilitated carrying out the violence, the violation, and ultimately the disempowerment of two goddesses, Demeter and Persephone (262).

Al igual que lo ocurrido a Proserpina con Hades, tan pronto como el jefe máximo del narcotráfico vio a Rosario, quiso integrarla a sus dominios, apropiarse de ella. Rosario fue raptada y violada (no sólo una sino varias veces desde los ocho años) por hombres que abusaron de su posición de poder (padrasto, integrantes de pandillas). Como Proserpina también, sus gritos y protestas no fueron escuchados o fueron débilmente registrados (por Hecate en el caso del mito griego y por algunos vecinos de la zona en la novela) sin que nadie acudiera en su ayuda. Igualmente hizo su descenso al inframundo del cartel de Medellín atraída por el “narciso/narcótico” de los beneficios materiales (apartamento y carro lujosos, cuenta bancaria, viajes y oportunidades de ascender socialmente) otorgados por el gran capo del negocio (Pablo Escobar y sus secuaces como los poderosos Zeus/Hades que la involucraron en sus actividades criminales) y se mantuvo “narcotizada” y fue cómplice dentro de ese mundo gracias al atractivo del poder, del dinero y del consumo de drogas, la cerca falsa que construyó al borde de su propio abismo, según Antonio (133). Si Proserpina desaparece en el inframundo durante tres meses del año para regresar llena de vitalidad en la primavera, Rosario también desaparece intempestivamente una y otra vez de su círculo de amigos y conocidos para sumergirse en las actividades del narcotráfico y del sicariato. Cuando regresa, aparece con regalos, “vestida como para una fiesta, más hermosa que todos los días” (72). Tanto Proserpina como Rosario se ven obligadas a regresar periódicamente al inframundo porque

han ingerido productos asociados con este lugar (las semillas de la granada y los beneficios materiales del narcotráfico). Jean Shinoda-Bolen, psicoanalista jungiana, señala en su conferencia *Demeter and Persephone: The Abduction into the Underworld* que en el mito griego, "if you digested anything in the underworld, you have to spend part of the time there". Este proceso implica psicológicamente la integración de la experiencia, el descubrimiento de algún tipo de poder y la subsecuente transformación interna. Los intentos fallidos de Rosario de permanecer y disfrutar del oasis de cariño y ternura que le brinda Antonio, de quedarse con Emilio y de abandonar su vida criminal responden a su lucha interna entre su entrega a Eros (la llamada *feeling function* en términos jungianos) y su afán de empoderamiento para asegurar su supervivencia y superar las limitaciones de su entorno socio-económico.

La asociación de Rosario con Proserpina como reina del mundo de los muertos evoca conexiones adicionales con la compleja diosa Kali, considerada en India como la más grandiosa expresión de la Madre Terrible. Esta Madre Oscura de la creación, la preservación y la destrucción, que es simultáneamente vientre y tumba, se conoce especialmente en el mundo occidental en su aspecto destructivo como la Madre Tierra hambrienta, devoradora de hombres de los cuales se nutre (*Myths and Secrets* 488). Los rasgos iconográficos que la identifican (el collar/rosario de calaveras que lleva al cuello, la espada que esgrime en su mano, el énfasis en la boca y la lengua, y la sangre) caracterizan también la figura de Rosario en su desempeño como sicaria. Repetidamente a lo largo de la novela y de manera explícita se la identifica con la muerte y la destrucción: "Rosario y muerte eran dos ideas que no se podían separar. No se sabía quién encarnaba a quién pero eran una sola" (113). Su manera de vestir, su "sangre helada" (163), "llena de veneno" (18), su obsesión con la muerte y la intensidad con que se entrega a la guerra entre el Estado y los narcotraficantes evidencian su paradoja de vivir la muerte. Como le ha correspondido explorar el lado oscuro de la vida, sus relatos contrastan con los del narrador en forma tal que Rosario recrea y reinterpreta el mundo según los patrones destructores que vive y ejecuta: "Sus historias no eran fáciles. Las mías parecían cuentos infantiles al lado de las suyas, y si en las mías Caperucita regresaba feliz con su abuelita, en las de ella, la niña se comía al lobo, al cazador y a su abuela, y Blancanieves masacraba a los siete enanos" (35).

En su actividad como sicaria Rosario combina Eros y Thanatos mediante su sincronización de "beso y balazo" (43). El marcado atractivo sexual de Rosario (su hermosura, su color canela, su piel limpia, su manera de vestir provocativa y su forma de actuar, de sonreír y de mirar) invitan al placer y apuntan al aspecto dinámico, transformador de la pasión sexual y de la fertilidad tradicionalmente asociadas con la Gran Madre y las antiguas diosas pero ausentes por completo de la caracterización cristiana de la

Virgen María. Como Kali, Rosario maneja la fuerza de la vida y el poder de la muerte: “Rosario sabía mover sus fichas, conocía a su gente y qué esperar de ellos. Y si alguien le fallaba, sabía que sería recompensado con un beso y castigado con un tiro, a quemarropa, así como le enseñó Ferney [su antiguo novio]” (103). Son tantos los hombres que ha eliminado en esta forma que “sus besos saben a muerto” (106). Implícitamente en la acción de besar y matar Rosario evoca la función de la sacerdotisa (o su equivalente) que en muchas tradiciones antiguas debía inhalar el último aliento del moribundo para asegurar su re-concepción y eventual re-nacimiento, tradición que dio origen a lo que los teólogos llamaron posteriormente el “beso de la muerte” (*Symbols and Sacred Objects* 305)

En este contexto la boca /dientes de Rosario y el cañón del revólver son instrumentos devoradores que remiten a la *vagina dentata*, al acto sexual y a su asociación con “comer” presente en muchas lenguas y culturas (*Symbols and Sacred Objects* 319). El manejo que hace Rosario de instrumentos punzantes —como las tijeras a las que debe su nombre— subraya su función de seductora/castradora. Se familiarizó con ellas dado el oficio de modista de su madre, pero también de doña Rubi aprendió sus múltiples usos, incluyendo amenazar a su esposo. Para vengar su violación, cuando Rosario tenía 13 años hizo creer a su victimario (que no la reconoce) que quería tener relaciones sexuales con él y en sus propias palabras, “en una de esas saqué las tijeras de doña Rubi que yo había metido debajo de la almohada y ¡taque!, le mandé un tijeretazo en todas las güevas” (39). El derramamiento de sangre causado por este ataque y por las múltiples punzadas que le lanzó a continuación provocaron el rompimiento con la madre y crearon la imagen definitiva de Rosario en el barrio como la joven más poderosa y temida, con un coraje muy superior al de sus amigos hombres, Antonio y Emilio incluidos. Este acto violento constituye una especie de re-nacimiento en el que Rosario adquiere una nueva identidad reconocida por la comunidad mediante la sustitución del apellido de la madre por Tijeras, apellido que remite tanto al temor que inspira la diosa Kali como a la amenaza de la *vagina dentata* ya mencionada: “Con el solo nombre asusto—me dijo el día en que la conocí—. Eso me gusta. Y se notaba que le gustaba, porque pronunciaba su nombre vocalizando cada sílaba, y remataba con una sonrisa, como si sus dientes blancos fueran su segundo apellido” (15). La boca/dientes/tijeras de Rosario, al igual que las tijeras de las hilanderas míticas—símbolo ambivalente de la creación y la destrucción, el nacimiento y la muerte—corta(n) el hilo de la vida de los mortales (Cirlot 445).

La boca, rasgo dominante de Rosario, remite también a su desorden alimenticio como lo apunta el narrador en numerosas ocasiones,

Cada vez que Rosario mataba a alguno se engordaba. Se encerraba a comer llena de miedo, no salía en semanas, pedía dulces, postres, se comía todo

lo que se le atravesara. A veces la veían salir, pero al rato llegaba llena de paquetes con comida, no hablaba con nadie, pero todos al verla cómo aumentaba de peso deducían que Rosario se había metido en líos... A eso de los tres o cuatro meses del crimen, dejaba de comer y comenzaba a adelgazar. Guardaba las sudaderas donde escondía sus kilos y volvía a sus bluyines apretados, a sus ombligueras, a sus hombros destapados. Volvía a ser tan hermosa como uno siempre la recuerda (21).

Franco Ramos observa que a través de este patrón de Rosario trató de resaltar su cuerpo como atributo y como maldición: “yo quise que en algunos momentos de mucha angustia, ella deformara el cuerpo comiendo, que engordara porque yo pensaba que ese cuerpo que le había dado tanto, al mismo tiempo le daba dolor y sufrimiento”. Agrega que el exceso de peso implica simbólicamente la necesidad de construirse un caparazón o armadura protectora para impedir que su realidad interna salga a flor de piel y la convierta en blanco fácil de la oposición poder/vulnerabilidad dentro del sicariato (Rekalde, Ordóñez).

Estas observaciones de carácter psico-social sobre la obsesión de Rosario con la comida en épocas de crisis se complementan con los comentarios de Erich Neumann respecto a la relación ritual-contenido psíquico y con las observaciones de Marion Woodman alusivas a su conexión con lo femenino. Para Neumann, la fórmula más arcaica para obtener poder sobre cualquier elemento incluye la ecuación Vida = Poder = Comida dado que comer y devorar, hambre y muerte van irremediablemente juntos (27). Contenidos psíquicos (vida, muerte, inmortalidad) se materializan en rituales y aparecen en alimentos: “Inside is projected outside... In reality there is a ‘psychization’ of the object: everything outside us is experienced symbolically, as though saturated with a content which we co-ordinate with the psyche as something psychic or material. This material object outside is then ‘assimilated,’ i.e. eaten” (30). Rosario siente la urgencia de comer (devorar) sólo después de cada asesinato en un proceso que parece mimetizar en un plano cotidiano la acción ritual mítica de engullir/devorar a su víctima. En su exploración de rituales canibalísticos, René Girard señala que no se mata a la víctima para comérsela sino que se la come porque ha sido matada. En términos simbólicos “The eating of sacrificial flesh, whether animal or human, can be seen in the light of mimetic desire as a veritable cannibalism of the human spirit in which the violence of others is ritually devoured” (277). Digerir e integrar la fuerza o amenaza de su oponente para fortalecerse interiormente es una manera de asegurar el éxito en el juego de Rosario con la vida y con la muerte.

Por otro lado, en *Conscious Femininity* la psicoanalista jungiana especialista en lo femenino y en su conexión metafórica con desórdenes alimenticios observa que

eating disorders are related to a problem with the mother. Mother is related to nourishment, cherishing, sweetness—food is a metaphor for mother. So that in any family where there's a person with an eating disorder, if the family cares, they are all going to have to come to face to face with their relationship to the feminine...an eating disorder is a religious problem...It's a longing for the archetypal mother. The sweetness, the acceptance, the mirroring by the missing mother—I mean mother with a big M. It isn't just longing for the personal mother, but a longing for the Mother Goddess, a being in whom you can have total trust (115).

Asocia el fenómeno de *binging* con comerse las emociones que amenazan con hacer que se pierda el control. El peso del alimento ingerido contribuye a mantener a la persona anclada en su propia inconsciencia. Rosario, desamparada y rechazada por doña Rubi el plano personal, dominada por la Madre Terrible en su patrón arquetípico, recurre a la comida como medio de procesar sus emociones y de entrar en contacto con el aspecto consolador que alimenta o nutre lo femenino.

La necesidad de afecto y consuelo que se manifiesta en el ritual alimenticio de Rosario apunta de nuevo al mito de Proserpina dentro del sicariato al subrayar la ausencia de Demeter (Ceres), la diosa madre por excelencia que preside sobre los granos (cereales), las cosechas y la fertilidad de la tierra. Como lo señala Shinoda-Bolen, “Demeter is the maternal archetype. She represents maternal instinct fulfilled through pregnancy or through providing physical, psychological, or spiritual nourishment to others... [She] was the most nurturing of the goddesses” (171). Si bien Rosario reconoce internamente su orfandad emocional, su necesidad de ternura, de demostraciones de afecto y de gestos y palabras que la vinculen con las fuerzas vitales¹⁰, este principio positivo femenino está presente, aunque no articulado todavía en una acción transformadora, en su relación con Antonio (el narrador). Esta relación no sólo conlleva un aprendizaje mutuo sobre la compleja realidad social, cultural y económica colombiana, (Rosario le enseña a su amigo las comunas— “la ciudad de las lucecitas”—territorio desconocido hasta entonces para Antonio) sino que implica un proceso de crecimiento y acercamiento emocional que permite vislumbrar el lado vulnerable y tierno de Rosario en respuesta al cariño y la lealtad de su amigo:

[Emilio] nunca tuvo la paciencia de entender a Rosario. Tal vez porque la tuvo se acostumbró a lo inmediato, pero yo en cambio tenía que imaginarla, estudié cada paso para tenerla cerca, la observé con cuidado para no cometer alguna imprudencia, aprendí que había que ganársela de a poquito, y después de tanto examen silencioso logré entenderla, acercármele como nadie lo había hecho, tenerla a mi manera, pero también entendí que Rosario había partido su entrega en dos: a mí me había tocado su alma y a Emilio su cuerpo. Lo que todavía no he podido saber es a cuál de los dos le fue mejor (55).

En palabras de Franco Ramos: “El amor creo que fue lo que rescató a esta historia y lo que hizo que tuviera tanta acogida...Yo quería mostrar este fenómeno de la violencia a través de los ojos de un enamorado que es un prisma que humaniza y poetiza las cosas” (Recalde, Ordóñez). Aunque la novela carece de intención moralista, plantea la posibilidad de que Eros (*feeling function*), representado por la relación Antonio-Rosario, tenga el potencial de contrarrestar la fuerza de Thanatos (la Madre Terrible/Kali) para activar el principio femenino que sostiene y fortalece la vida (la Buena Madre)

Las figuras femeninas examinadas en *La Virgen de los sicarios y Rosario Tijeras* invitan a ampliar las preguntas inicialmente formuladas respecto a la presencia del arquetipo de la Gran Madre en el mundo contemporáneo y en la sociedad colombiana en particular. ¿Por qué han sido activadas en el imaginario colectivo colombiano María Auxiliadora y Rosario Tijeras en este momento? ¿Qué expresan respecto a la presencia del principio femenino en Colombia? ¿Se trata de un fenómeno aislado o pueden establecerse conexiones con otras comunidades y épocas? ¿A qué factores puede obedecer la expresión de este arquetipo en un periodo histórico determinado?

Las observaciones de Harold Schechter en “Kali on Main Street: The Rise of the Terrible Mother in America” son particularmente esclarecedoras en el proceso de sugerir respuestas tentativas a estos interrogantes. Schechter establece una relación entre el ascenso y el descenso de arquetipos femeninos en el imaginario colectivo de los Estados Unidos y el correspondiente contexto social, cultural, político y económico del país. La Buena Madre salió a la superficie en Estados Unidos como aspecto positivo de la *Magna Mater* asociada con “the full, flowing breast” (251) que nutre, protege, consuela, dulcifica el sufrimiento, da placer y es objeto de todos los deseos a partir de mediados de la década de los 50. Diversos elementos de la cultura popular de la época corroboran su presencia. Entre ellos cabe destacar la obsesión de los americanos por los senos grandes a la Jayne Mansfield, Sheena o Little Annie Fanny (la arquetípica *playmate*); el éxito de la revista *Playboy*, el invento de los *padded bras*, de las inyecciones de silicona y la aparición de los *Mark Eden Bust Developers*. A finales de los sesenta, sin embargo, se dio el descenso de las diosas de los senos grandes (las actrices exitosas de esta nueva etapa fueron Ali MacGraw, Mia Farrow y Candice Bergen, por ejemplo) y el seno fue reemplazado por la boca devoradora según lo evidencian films como *Deep Throat*, la gran popularidad de tabloides y revistas pornográficas que explotan el canibalismo y prácticas sexuales orales, la proliferación de cultos satánicos (Charles Manson) y el interés en el vampirismo en la contra-cultura. Si para Schechter los Beatles fueron el último grupo musical que celebró a la Buena Madre, el enorme éxito de los Rolling Stones corrobora el surgimiento del aspecto destructor

de la Madre en el mundo occidental. En una entrevista concedida en 1971 Keith Richard señala que el logo del grupo—unos labios rojos gruesos con una lengua grande que sale entre ellos— es también el símbolo de Kali: "...we've got Rolling Stones records, with the Kali tongue...nobody's gotten into that yet, but that's Kali, the Hindu female goddess" (261). En la llamada alta cultura el poema "The Teeth Mother Naked at Last" de Robert Bly marca la llegada de la Madre Terrible al imaginario social.

¿Cómo puede explicarse este cambio de Buena Madre a Madre Terrible en el contexto norteamericano?

One answer, at least, seems clear: the image of the Good Mother-Breast arose and took possession of our fantasies in those years between wars when America was comparatively serene, increasingly affluent, apparently benign; but in the latter years of the sixties, at the height of America's involvement in Vietnam, when visions of putrefying corpses, napalm-charred children, and disembowelled babies danced in our heads, a new figure, ferocious and terrifying, surfaced in the national psyche and began to supplant the Good Mother in our dreams: she is Kali, the Black One, "the dark, all-devouring...bone wreathed Lady of the place of the skulls" (253).

Las visiones aterradoras que el norteamericano de los sesenta asocia con la guerra de Vietnam tienen su correlato en el enfrentamiento del colombiano de hoy con las imágenes y experiencias de asesinatos, masacres, secuestros y actos de terrorismo perpetrados por los narcotraficantes, los sicarios, el ejército, la guerrilla (tanto las FARC como el ELN), las autodefensas (AUC) y la delincuencia común contra la población civil rural y urbana. Abundantes estadísticas correspondientes a la década de los noventa documentan el fenómeno: en proporción a la población, la tasa de muerte violenta en Colombia es la más alta del mundo, con el narcotráfico y la desintegración del sistema de justicia y de la estructura legal siendo responsables de la mayor parte de los asesinatos; sólo el 10% de los homicidios del país obedece a razones políticas; el asesinato es la mayor causa de muerte para hombres entre 15 y 45 años; la violencia fue responsable de por lo menos 250.000 muertes en esta década (*Global Studies* 74, 180).

En novelas donde "la vida humana no vale nada" (*Virgen* 39), donde Eros ha sido resemantizado en Thanatos¹¹ ("enamorarse" es "querer matar" en el sociolecto del sicario como lo explica Vallejo-narrador), donde la madre ha sido devaluada, deshonrada, traicionada y abandonada en su contexto familiar (las madres de las comunas), donde el aspecto juvenil femenino ha sido violado, abusado, seducido, raptado y sometido a la experiencia oscura del inframundo (Rosario/Proserpina) y donde la devoción maternal se justifica y expresa en términos consumistas en el plano humano y celestial, se apunta a una consistente desvaloración a nivel referencial del principio femenino positivo como afirmación de la vida.

Esta desvaloración del principio femenino representada por la institución del necrotráfico como el profesionalismo y la comercialización de la actividad de matar y por el empoderamiento de la Madre Terrible/Kali en el imaginario social responden al corrosivo desplazamiento de lo femenino a escala nacional. La crisis de los más de dos millones de ciudadanos desplazados por la violencia y en gran medida abandonados por el Estado hace visible la orfandad que vive el país y destaca la urgencia de rescatar para la conciencia colectiva a la Buena Madre que ha sido aterrorizada, comprada, secuestrada, violada, abusada, silenciada como lo corroboran diversos estudios que establecen conexiones entre muerte, erotismo, sexo y guerra¹².

En años recientes, la proliferación de individuos y grupos orientados hacia la activación de las mujeres como agentes de paz y como sujetos políticos señala la conformación de un movimiento reflexivo masivo que ha tomado conciencia de la necesidad de la vida en un país donde los cuerpos balaceados, fragmentados, desangrados, desaparecidos de los habitantes son testimonio metonímico del desintegrado cuerpo de la nación. El éxito de *Las mujeres en la guerra* de Patricia Lara, Premio Planeta de Periodismo en 2000 hace patente la urgencia de un nuevo compromiso colectivo para oponerse al triunfo de la “barbarie sobre la vida, encarnada en las mujeres, los niños y la tierra” (17). Al dar evidencia en diez testimonios de la dolorosa experiencia de la mujer colombiana en el conflicto armado en sus papeles de madre, esposa, hija, amante, desplazada, ex-secuestrada, viuda y guerrillera, Lara hace un llamado a los hombres del país para que abandonen sus ambiciones económicas y políticas destructivas y a las mujeres para que empiecen “a dibujar ...esa Colombia en paz donde podamos ser buenas vecinas. Pero ante todo, donde seamos buenas mamás: por el bien de la vida” (12). Este proyecto de dibujar un nuevo país a nivel colectivo con base en una ética de la no-violencia se empezó a hacer realidad en 1995 mediante el surgimiento de la Ruta Pacífica, organización nacional de mujeres cuya labor centrada en combatir las fuerzas de la exclusión y del exterminio la hizo merecedora del Premio Milenio de la Paz de la ONU en 2001 y de una Mención Especial en Derechos Humanos del gobierno francés en 2004¹³. Tejedoras de la fábrica social, de las redes de solidaridad y de las memorias colectivas intentan reconstruir y dignificar el cuerpo destrozado de la nación para que “women and the feminine have a place in the world” (Colorado). Sin la integración a la vida personal y nacional del principio femenino (presente en hombres y mujeres) representado por la Buena Madre en su dimensión cotidiana y mítica con su capacidad de reconocer, absorber y transformar interna y externamente las fuerzas destructivas es muy posible que Colombia continúe enterrando a sus muertos mientras sigue a la espera del socorro celestial de María Auxiliadora.

NOTAS

- 1 Ver *Revista Gaceta* (Colcultura) 37 (1996): 21-29.
- 2 Dentro del material narrativo asociado con el sicariato es necesario distinguir entre los textos que recopilan testimonios de los sicarios y los textos que recrean su experiencia en el campo literario. Los escritores y críticos que investigan esta última tendencia han sido llamados “amarillistas”, “oportunistas” y “exportadores” de la mala imagen del país por algunos que preferirían no dar a conocer este material en el exterior o que señalan los testimonios de los sicarios como el único material auténtico sobre el tema. El asunto de la representatividad no excluye la validez del sicariato como referente ni los logros de la producción literaria ligada con la compleja realidad colombiana del narcotráfico y el sicariato. En una entrevista sobre la sicaresca antioqueña y los clichés asociados con ella, Franco Ramos afirma: “No, creo que los temas no se gastan, lo que puede cansar un poco es la forma de tratarlos. Creo, por el contrario, que la problemática relacionada con el narcotráfico apenas está comenzando a dar las primeras muestras de manifestación artística. Todavía hay mucho por decir. Todavía, por ejemplo, no se ha escrito la GRAN novela sobre el narcotráfico. Es un mundo lleno de mitos donde hay mucho por esculcar” (*Rabodeají* 2-3).
- 3 La novela de Vallejo ha sido traducida a varios idiomas. Fue llevada al cine en 1999 como coproducción colombo-francesa bajo la dirección de Barbet Schroeder con guión de Fernando Vallejo. Intérpretes: Germán Jaramillo (Fernando Vallejo), Anderson Ballesteros (Alexis) y Juan David Restrepo (Wilmar).
- 4 Esta novela recibió el premio Hammet en 2000, ha sido editada en Latinoamérica y España y cuenta con traducciones al francés, italiano, portugués y griego, entre otras lenguas. En mayo de 2004 finalizó el rodaje de la película correspondiente con la dirección de Emilio Maillé y con la adaptación del guionista argentino Marcelo Figueras. Intérpretes: Flora Martínez (colombiana), Manolo Cardona (colombiano) y Unax Ugalde (español). La canción “Rosario Tijeras” que se incluye en la película es del cantante y compositor colombiano Juanes.
- 5 Además de María Auxiliadora, otras advocaciones—como la Virgen del Carmen—han gozado de popularidad en el sicariato. Otros santos que tenían limitado prestigio religioso—como San Judas Tadeo—también han ganado devotos dentro del grupo de sicarios.
- 6 Agradezco a Alicia Opheim el haber acuñado el neologismo *necrotraficante* para resaltar el aspecto mercantil del negocio del sicariato en conexión con la muerte como su objeto de compra-venta y el narcotráfico como su contexto original.
- 7 En *Under the Heel of Mary*, Perry y Echeverría examinan el militarismo mariano dentro de un marco político y geopolítico, con capítulos dedicados a Argentina, Chile y Nicaragua, entre otros países.
- 8 Según Renato Ravelo, “Un buen día Jorge Franco se encontraba en la biblioteca de la Universidad de Antioquia cuando descubrió en la tesis de su prima Maria Luisa Correa una serie de testimonios de niñas sicarias que habían sido obtenidos como parte del trabajo de Correa en la correccional donde se buscaba la reintegración a la sociedad de las menores”.

9 Franco Ramos subraya la difícil situación familiar de los sicarios desde su infancia: “son niños pero tienen una carga vital de adultos; han tenido que trabajar y conseguirse el dinero desde niños, en las calles, cuidando coches... Se han saltado la niñez. El mismo entorno violento hace que desde niños estén jugando con armas” (Rekalde, Ordóñez).

10 Pablo Montoya resume así los comentarios de Alonso Salazar sobre el sociolecto del sicario: “se evidencia la abundancia de términos que expresan fuerza y traición y escasean los que se refieren a la amistad, el amor o a la vida. Se han identificado más de 37 formas de llamar las armas, 11 que designan armas blancas, 24 para nombrar municiones; hay 42 expresiones o palabras que significan violencia; 73 relacionadas en forma directa con la muerte; 53 expresiones propias para insultar, y sólo 13 para elogiar”.

11 Como comentan los periodistas de “La cultura de la muerte”, “La jerga de la muerte se convierte en lenguaje erótico, porque ya no sólo se mata lo que se odia, sino también lo que se quiere. Matar es una forma de poseer al que de otra manera no se entrega: yo dispongo de su vida, luego soy su dueño. Los objetos ajenos y deseados son fetiches: ‘Cuando vengan por aquí no usen pulseras ni cositas que *enamoren*’, aconseja el guía” (32).

12 Es imposible hacer una lista de todos los que han sido víctimas de la violencia en Colombia en las últimas décadas. Para subrayar el tratamiento de las mujeres en el contexto de la violencia del sicariato y del conflicto armado baste con mencionar el destino de algunas de ellas, ampliamente reconocidas en la esfera pública como Diana Turbay (asesinada), Marina Montoya (asesinada), Consuelo Araújo (asesinada), Maruja Pachón de Villamizar (secuestrada), Piedad Córdoba (secuestrada) e Ingrid Betancourt (secuestrada y todavía en manos de las Farc). Numerosas juezas, abogadas y periodistas han sido secuestradas, asesinadas, amenazadas de muerte o han tenido que buscar asilo político. Y como lo señala Yusmidia Solano, el destino de otras mujeres de perfil menos prominente es igualmente lúgubre dentro de la guerra que se libra a escala nacional: “Las mujeres siguen siendo objeto de la utilización patriarcal en la vida cotidiana—siempre mediada por la predación de cuerpos y vidas—y en guerra tratadas como botín o trofeos de guerra, reales o simbólicos por parte de los actores armados. En el escalonamiento del conflicto, las mujeres son violadas, usadas como objetos sexuales, obligadas a realizar oficios domésticos a las tropas y asesinadas cuando se niegan a los requerimientos sexuales o servicios de cualquier tipo. Las principales víctimas son las mujeres afrocolombianas y las indígenas que viven en las zonas marginales... Se ha recrudecido la esclavitud sexual y doméstica, y con ello se ha perdido la autonomía para definir sobre el propio cuerpo y la vida, regresando a condiciones de sometimiento personal ya superadas por la humanidad”.

13 Diversas organizaciones de mujeres están proponiendo iniciativas de paz para dar fin a la crisis humanitaria que afecta el país. La Ruta Pacífica de las mujeres es representativa de esta tendencia. Ha construido alianzas a nivel nacional e internacional con mujeres de Israel, Palestina, Estados Unidos, Canadá, Italia, España y de la antigua Yugoslavia. Como lo señala Martha Colorado, se han unido al movimiento mundial de mujeres que visten de negro y protestan en silencio contra la guerra. Su agenda incluye reconstruir identidades de género, lograr mayor equidad en las relaciones de hombres y mujeres y apoyar el desarrollo de proyectos que fortalezcan la sociedad civil y la negociación entre los grupos armados y el Estado.

OBRAS CITADAS

- Bly, Robert. *Sleepers Joining Hands*. New York: Harper & Row Publishers, 1973.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 2004.
- Colorado, Martha. "Ruta Pacífica de las mujeres y Mujeres de Negro from Colombia". *Women and Environment* Spring (2003): 38-39 <<http://www.weimag.com>>.
- Duzán, Sylvia. "Los magníficos: 'Si uno no mata, lo matan a uno'". pp. 119-128.
- Duzán, Sylvia, Alonso Salazar e Ignacio Sánchez. "La cultura de la muerte: una nueva generación de colombianos no sabe que es posible morir de viejo". *Semana* febrero 27 (1990): pp. 27-33.
- "Entrevista con Jorge Franco Ramos". <<http://www.rabodeaji.com/No-2/entrevista/main.htm>>.
- Escobar Meza, Augusto. "La violencia, ¿generadora de una tradición literaria?". *Revista Gaceta* (Colcultura) 37 (1996): pp. 21-29.
- Franco Ramos, Jorge. *Rosario Tijeras*. Santafé de Bogotá: Plaza & Janés, 1999.
- Girard, René. *Violence and the Sacred*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.
- Gómez, Augusto J. "Los pájaros, los sicarios y los paramilitares: ¿los grupos de justicia privada o la privatización de la violencia oficial?" *UNIVERSITAS Humanistica* 40 (1994): pp. 94-105.
- Goodwin, Paul B. *Global Studies: Latin America*. Tenth edition. Guilford: McGraw-Hill/Dushkin, 2003.
- Henríquez, Leticia. *Imperio y ocaso del Sagrado Corazón en Colombia: un estudio histórico- simbólico*. Bogotá: Editorial Altamir, 1996.
- Jung, Carl. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. R.F.C. Hull, traductor. Décima edición. New York: Princeton University Press, 1990.
- Lara, Patricia. *Las mujeres en la guerra*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, S. A., 2000.
- Montoya, Pablo. "La representación de la violencia en la reciente literatura colombiana".
- "Movimiento mujeres contra la guerra". *Boletín Ruta Pacífica de las Mujeres* Noviembre 2003 <http://www.rutapacifica.org.co/nuevo_sitio/mov_mujeres_guerra.htm>.
- Mujica Pinilla, Ramón. *Ángeles apócrifos en la América Virreinal*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Neumann, Erich. *The Origins and History of Consciousness*. R.F.C. Hull, traductor. Undécima edición. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Orenstein Feman, Gloria. "An Ecofeminist Perspective on the Demeter-Persephone Myth" en *The Long Journey Home*, Christine Downing, ed. Boston & London: Shambhala, 1994: pp. 262-270.

"Piadosos despiadados". *Hoy x Hoy* 273 (1991): p. 14.

Perry, Nicholas y Loreto Echeverría. *Under the Heel of Mary*. London: Routledge, 1988.

Ramírez, Socorro. "Rosario Tijeras, una mujer sicaria". *Fempress*.

Ravelo, Renato. "Rosario Tijeras, novela del narrador acerca del sicariato en Medellín, Colombia" <<http://www.nuclecu.unam.mx>>.

Rekalde, Karmele y Carlos Ordóñez Ferrer. "Semana Negra de Gijón. Jorge Franco Ramos (Colombia). Autor de *Rosario Tijeras*, historia de una sicaria". <<http://www.hika.net/zenb137/H13740.htm>>.

Salazar, Alonso y Ana María Jaramillo. *Las subculturas del narcotráfico*. Santafé de Bogotá: Cinep, 1996.

Schechter, Harold. "Kali on Main Street: The Rise of the Terrible Mother in America". *Journal of Popular Culture* 7 (1973): pp. 251-263.

Shinoda Bolen, Jean. *Goddesses in Everywoman: A New Psychology of Woman*. New York: Harper & Row, 1984.

———. *Demeter & Persephone: The Abduction into the Underworld*. Audiocassette. Boulder: Sounds True Recordings, 1992.

Solano, Yusmidia. "Guerra y mujer: una relación excluyente". *UN Periódico* 63, septiembre de 2004 <<http://unperiodico.unal.edu.co/ediciones/63/02.htm>>.

Universidad Nacional. "Colombia, un país por construir". *UN Periódico*, 12 julio 9 de 2000, pp. 11-13.

Vallejo, Fernando. *La Virgen de los Sicarios*. Santafé de Bogotá: Alfaguara, 1994.

Walker, Barbara. *The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects*. San Francisco: Harper & Row, 1988.

———. *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*. San Francisco: Harper & Row, 1983.

Warner, María. *Alone of All her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. New York: Vintage Books, 1976.

Woodman, Marion. *Conscious Femininity: Interviews with Marion Woodman*. Toronto: Inner City Books, 1993.

Woodman, Marion y Elinor Dickson. *Dancing in the Flames: The Dark Goddess in the Transformation of Consciousness*. Boston & London: Shambhala, 1997.

**RAFAEL HUMBERTO MORENO-DURÁN:
EN BUSCA DE UNA GRAMÁTICA DE LA CIUDAD**

Clemencia Ardila J.

Universidad EAFIT

(Escuela de Administración Finanzas y Tecnología)

Con la vasta producción novelística de R. H. Moreno-Durán (Tunja, 1946) se da curso a una nueva vertiente de la narrativa colombiana en la que la ciudad y el lenguaje son los protagonistas de la ficción.¹ Su producción narrativa se inicia con la trilogía de *Fémina Suite* constituida por las novelas *Juego de damas* (1977), *Toque de diana* (1981) y *Finale capriccioso con Madonna* (1983). La temática central de esta trilogía es la mujer de clase media, intelectual y burguesa: su poder social y económico en el que las relaciones sexuales juegan un papel primordial y cuyo ámbito de acción es la Bogotá de los años 60 donde se gesta todo un proceso de cambios ideológicos y políticos. El salón de la hegeliiana y la fiesta que se ofrece, la habitación del mayor Augusto Jota y su reclusión voluntaria y la casa de los Moncaleano objeto de conflicto jurídico entre Enrique y el tío, son los escenarios de cada una de estas novelas donde se desarrollan largas conversaciones en las que cada uno de los personajes hace gala de sus conocimientos y destrezas discursivas.

La mujer es también protagonista de los volúmenes de cuentos *Metropolitanas* (1986), *Cartas en el Asunto* (1995)² y *El humor de la melancolía* (1997). Narraciones en las que la intertextualidad adquiere tal relevancia que, en ocasiones, parece que el autor invita al lector a crear una nueva novela, pero esta vez más allá de las fronteras de Bogotá. Son mujeres cosmopolitas que viajan de un lugar a otro, huéspedes itinerantes de distintos hoteles europeos, por ejemplo, y cuya pasión desplegada en su vida sexual, intelectual y social vuelve a ser tema de ficción.

Sus novelas *Los felinos del canciller* (1987) y *El Caballero de la Invicta* (1993) constituyen un nuevo ciclo en su narrativa en el que se desarrolla con

mayor intensidad una de las temáticas ya insinuadas en *Finale capriccioso con Madonna*,³ esto es, una historia familiar como eje central de la ficción a través de la cual se muestran diferentes aspectos de nuestra sociedad.

En la primera, se narra la historia de los Barahona, Gonzalo, Santiago y Félix, abuelo, hijo y nieto, en su orden, quienes se reconocen como los fundadores de un modelo de diplomacia en Colombia. El abuelo Gonzalo inicia su vida diplomática en España como delegado ante el Rey Alfonso XIII de España, el hijo Santiago alcanza la jefatura de la cancillería y el nieto Félix, hace las veces de "Consejero itinerante" en Nueva York, cargo inexistente, creado ex-profeso para él y fruto de las habilidades del abuelo quien ha movido influencias y estrategias jurídicas para lograr, en el nieto, el gran ideal del clan familiar: que un Barahona viva y ejerza su oficio en la meca de la diplomacia. Todo ello, en el contexto de una época de grandes conflictos en nuestro país, 1949, año de cambios y crisis políticas. Así, el tema central de la novela es el mundo de la política y la diplomacia con todas las estrategias y argucias jurídicas, sociales y sexuales que despliegan. A esta última se le otorga una gran importancia en la novela a través de la homología que establecen los Barahona entre el ejercicio de la seducción sexual y la política.

En *El Caballero de la Invicta*, Arturo Manrique Avilán, el personaje central, es un científico y profesor universitario en una Bogotá caótica y transformada completamente donde a duras penas se reconocen antiguos rastros de tradiciones y edificaciones. En esta novela cobra mayor importancia un motivo temático recurrente y presente en casi todas las obras de este autor: sus protagonistas recorren, en ocasiones cual rito de iniciación, espacios reales o ficticios, físicos o simbólicos en busca de una respuesta a una pregunta relacionada con un aspecto esencial de su vida. Manrique Avilán transita por la ciudad y poco a poco reconstruye, evalúa y descubre que su vida ésta signada por la presencia femenina: sus tres hijas y la esposa, y su antigua alumna y amante. Igual podría decirse del mayor Augusto Jota de *Toque de Diana* quien desde su habitación, lugar elegido para recluirse, trata de encontrar un sentido a su vida; o de Enrique Moncaleano el personaje de *Finale capriccioso con Madonna* cuyo recorrido de la casa no es otra cosa que una búsqueda de pistas para resolver el enigma de su paternidad; o de Vinasco el historiador- investigador quien viaja a Corea para aclarar la muerte de su padre, éste último personaje de *Mambrú* novela publicada en 1996 con la que cierra el siglo XX este autor⁴ y que dado su carácter totalizador en cuanto a su *ars poética* será tema central de las páginas que siguen.

No puede dejar de mencionarse que Moreno – Durán es también escritor de ensayos, testimonio de lo cual son los numerosos artículos en revistas y periódicos de diversas partes del mundo y sus libros, *Taberna in fabula. La experiencia leída* (1991) cuya temática es la literatura alemana y *De la*

barbarie a la imaginación (1988) texto ya clásico a la hora de estudiar la evolución de la literatura latinoamericana. Precisamente en uno de sus ensayos publicado en *La Jornada Semanal* desarrolla el tema de la relación ciudad – escritor que bien puede en este momento citarse como explicación acerca de la importancia y predilección de este escritor por la literatura urbana, por la ciudad como tema central y como escenario privilegiado de todas sus obras, dice:

Ahora bien, para un novelista ¿qué es la ciudad sino esa amplia página en blanco en la que poco a poco adquiere forma y sentido la escritura? Espacio abierto y plural, la ciudad nos asedia como una cartografía que imperiosamente pide la definición de sus claves: sus grados de latitud y longitud, el salvoconducto para deambular por sus calles sin nombre. La ciudad se ha convertido en un plano pletórico de guiños y secretos, que constantemente nos invita a sumergirnos en su tráfico, a perdernos incluso en sus pasajes y avenidas, en sus antros y jardines, en sus innumrables vericuetos. Pero la ciudad -la metrópoli y la de extramuros – es de por sí una metáfora: biblioteca o casa, útero o laberinto, *ghetto* o manicomio que se expresa en un lenguaje plural, bastardo, babelizado, en pos de un orden y un sentido. La ciudad busca su novela pero también su gramática. (“Esa novela”)

Esa lectura plural, esa interpretación desde la experiencia y la investigación, esa representación simbólica de la ciudad que reclama el ensayista, caracteriza la obra del escritor quien de esta forma innova en la literatura colombiana y rompe con los paradigmas de toda una tradición afincada en lo rural y costumbrista. De ahí que para la crítica Moreno-Durán hace parte de la llamada “generación de la ruptura,” conformada por escritores nacidos diez años después de García Márquez y cuyas primeras publicaciones datan de los años 70 y 80. Es la generación del *posboom* o “generación trashumante,” nombre que según Moreno-Durán responde bien a su situación: “muchos de nosotros vivíamos por fuera del país y por eso, irónicamente, no hay ni siquiera fotos en donde nos veamos reunidos” (citado por Jiménez, “La generación”). Son escritores que superan el realismo mágico, trascienden los límites de nuestro país, no sólo en las temáticas de sus obras, sino también en el hecho de publicar sus obras en otros países⁵ y, sobre todo, proponen un nuevo lenguaje: experimentan y juegan con la palabra de forma tal que ésta no sólo es un instrumento, es también materia de ficción.

En la obra de R. H. Moreno-Durán el lenguaje es protagonista en el sentido lato de la expresión: es el que desempeña el papel principal. Sea cual sea la historia narrada y el tema que la atraviese, no importa si el asunto es histórico, filosófico o trivial y cotidiano y se ocupe de relatos de familia, la sociedad bogotana o la guerra de Corea; por encima del estatuto de sus personajes, bien sean damas de la alta sociedad, periodistas destacados,

militares, historiadores y científicos reconocidos o ciudadanos comunes y decadentes, en cada una de sus novelas y cuentos, el lenguaje se roba, literalmente, la atención del lector.

En su obra, y por ello sobresale en la narrativa colombiana, se cumple aquello que Jakobson enunciaba como una de las características esenciales de la literatura, esto es, cómo la función poética del lenguaje permite que la atención del lector se centre sobre el lenguaje mismo de muchas maneras, por su significado, por su sonoridad, por su organización.⁶ Un personaje como Berenice, una de las protagonistas de la novela *El caballero de la Invicta*, es uno, entre otros, de los ejemplos que aquí se pueden referir. A ésta, su periodo menstrual le produce cierto trastorno discursivo denominado en la obra como un caso de "garlamorfosis," el cual consiste en una transformación total de su manera de hablar que se torna en una jerga ininteligible para los demás por lo intrincado de las formas sintácticas, la profusión de verbos en subjuntivo y de pronombres en singular y plural que utiliza y por la presencia de formas verbales extrañas al español, más propias del lenguaje de los apaches, como dictaminó uno de los profesores del Departamento de Lingüística de una universidad consultado por su padre.

El desconcierto y la molestia que causa en el círculo de la alta sociedad al que pertenece este personaje, obedece no sólo a lo extraño de la situación, imposible de explicar desde la racionalidad, sino, sobre todo, a lo impropio de tal lenguaje para una dama toda vez que sumados a todos estos rasgos de orden morfológico y sintáctico se encuentra el hecho de que la temática es siempre el sexo: en cada una de las frases de la mujer hay alusiones e insinuaciones sexuales; se hacen famosos también sus juegos en hebreo, idioma que no ha estudiado y se supone no tiene por qué dominar y el cual utiliza reiteradamente para referirse al sexo de una manera obscena y para contar ciertas particularidades de su familia en ese aspecto. Así, por ejemplo, "decía que su madre era una kurveh y su padre un schmegeggy: había que ver la roja cara de Roth y los otros traductores, avergonzados y sin saber cómo salir elegantemente de su misión, pues kurveh es puta y schmegeggy cornudo" (*El caballero*, 69). De esta forma y a través de este personaje Moreno-Durán llama la atención sobre la relación lenguaje – Eros; sobre cómo la palabra puede ser "síntesis del eros" (*El caballero*, 72), instrumento de seducción y tema de elucubración; sin dejar de lado, por supuesto, la crítica hacia una sociedad cuyo lenguaje, por oposición al de Berenice, está plagado de eufemismos y paráfrasis al momento de referirse al sexo.

Pero señalar a R. H. Moreno-Durán como un escritor que se destaca por su lenguaje no es novedad alguna en los estudios literarios, por el contrario, es aludir a una característica de obligada mención para quien se ocupe de su obra.⁷ Sin embargo, son pocos los estudios críticos que interrogan la funcionalidad semántica e ideológica de su discurso literario,⁸ esto es, por el cómo este escritor hace del lenguaje el lugar de encuentro de la seducción,

de la subversión y de la trasgresión – los despliegues de erudición y los juegos de palabra, cargados de ironía y humor, de sus narradores y personajes, son sólo una entre muchas de sus estrategias –, pero sobre todo cómo detrás de este juego de múltiples valencias existe la intención de deconstruir el discurso y la historia oficial.

Para hablar de este último aspecto en la narrativa de Moreno-Durán se ha elegido a la última de sus publicaciones en el siglo XX, *Mambrú* (1996). Esta es una novela cuya temática y personajes parecen – es sólo una apariencia como se verá más adelante – romper con ciertos motivos y asuntos presentes en las novelas que la preceden. Quienes siguen la narrativa de Moreno Durán esperan encontrar en ella, como sí ocurre por ejemplo en la trilogía de *Femina Suite*, en *Los Felinos del Canciller* y en *El Caballero de la invicta*, unos personajes femeninos representantes de la alta sociedad bogotana de los años 50, 60 ó 70 los cuales destacan, es su rasgo dominante, por poseer y ser poseídos por la palabra. Es a través de su voz y su mirada – pues los narradores de Moreno Durán, fieles a su oficio narran lo que ellas ven, piensan, sienten y desean – que se recrea y presenta una sociedad, que a la luz de las mujeres, fluctúa entre la modernidad y el provincialismo.

Mambrú, para sorpresa del lector, está poblada de personajes masculinos. Son ellos, como protagonistas de la guerra, quienes en este caso relatan, observan y re-construyen una serie de sucesos que se afincan en la historia de nuestro país: la participación de Colombia como aliada de los Estados Unidos en la Guerra de Corea de 1951 a 1953. Son seis excombatientes que dan testimonio de los hechos treinta y tres años después a un periodista e historiador, Vinasco, quien está escribiendo un libro acerca del tema y participa en el momento de la narración, 1986, en la comitiva del Presidente Virgilio Barco en su viaje hacia Corea con el fin de celebrar uno de tantos aniversarios de tal acontecimiento.

La tarea que como autor de un libro sobre Corea, el mismo que nos aprestamos a leer, debe cumplir el personaje se explica en las primeras páginas de la novela de la siguiente manera:

Durante seis años me he dedicado a trabajar a fondo sobre Corea y al margen de la infinita documentación obtenida en archivos y bibliotecas, dentro y fuera del país, la parte más valiosa de mi trabajo es la que me ofrecieron muchos de los veteranos con quienes me entrevisté. Grabé sus testimonios y al pasarlos en limpio advertí reiteraciones, contradicciones, dudas y algunas incógnitas que me apresuré a investigar por separado. Pero a medida que me sumergía en este magma de datos, las versiones se tornaban irreconciliables. La fría estadística de los informes castrenses o la festiva prosodia de las autobiografías y libros de memorias no sintonizaban para nada con las versiones que con voz propia me ofrecieron los excombatientes. Me cuidé mucho de excluir la mitomanía de algunos, la memoria resentida de otros, la excesiva subjetividad puesta en el relato

por la mayoría de los entrevistados. Tracé el dominio comprensiblemente humano de la experiencia individual, que respeté hasta donde me fue posible, y lo enfrenté al testimonio sobre los hechos capitales en los que los soldados participaron, desde su enrolamiento e instrucción hasta su desplazamiento e intervención en el frente de batalla. (14)

Cada una de las acciones aquí enumeradas constituyen la cartografía de cualquier escritor cuyo objetivo ficcional se cimiente en un asunto histórico, esto es, en una primera etapa recoger información, leerla y confrontarla, para a continuación elegir y seleccionar qué se presenta, qué no y de qué manera; todo ello sin olvidar el respeto por la visión del mundo del otro y por no obrar cual censor que privilegia un punto de vista en detrimento de la pluralidad. Estas palabras son además una presentación que advierte al lector acerca de lo que podríamos nominar como el *ars poética* de la novela misma. Allí se encuentra cifrada su estructura narrativa: ese andamiaje compositacional cimentado en el testimonio y la entrevista; esa particular manera de narrar a través de múltiples voces y ese aparente desorden de la historia que permite el libre fluir de la evocación y la asociación

Moreno-Durán fiel a su tradición de hacer de sus personajes exponentes de un grupo minoritario que se opone a cualquier forma de alienación o asociación, elige como narradores a algunos de los que, a pesar suyo, se agrupan bajo el apelativo de “La Rosca” y que tienen en común, a más de un “singular carácter” (36), y cierto nivel de instrucción literaria, musical y del arte de la guerra, el haberse unido libremente al ejército impulsados por el afán de encontrar respuestas a inquietudes tan diversas como la aventura o conocer el mundo, por citar algunas, y no para huir de la pobreza o de la justicia como en la mayoría de los casos. La evocación y la evaluación serán constantes en cada uno de los personajes de forma tal, que el relato de este suceso histórico que aquí se propone está atravesado por una mirada crítica que no le teme a la denuncia ni a contravenir la historia oficial, por el contrario, le apuesta a decir lo que en su momento los informes oficiales y la prensa tergiversaron, adornaron o simplemente omitieron. Así el relato de los 6 personajes-testigos de los hechos continuamente está desmintiendo y ofreciendo pruebas de la falsedad de dichos informes y noticias.

Galíndez, el bachiller Yáñez, Arbeláez, Rocha el ensimismado, Insignares y el teniente Baena, serán unos narradores críticos de la situación y cumplirán con su papel de ser los voceros de una historia aún no narrada: la suya y la de todos los otros soldados anónimos integrantes del batallón, aquellos a quienes en la narración, de manera significativa pertenecen bien al grupo de los “Ilotas” o al de los “Lacedemonios.” Los “Ilotas” eran los reclutas de “origen humilde u oscuro, la carne de cañón de toda tropa que se respete ... los otros, [eran] a quienes por el sólo hecho de saber leer y escribir se les encargaban labores menos viles” (36). Unos y otros son ciudadanos comunes y corrientes que, como bien los presenta el cronista-historiador,

eran “obreros sin trabajo, lustrabotas, maromeros sin circo, taxistas o campesinos expulsados de sus campos de labranza ... obreros de fábricas a punto de quebrar, empleados sin perspectiva ...” (15); quienes además provenían de muy distintas regiones del país, “negros del Pacífico y mulatos del Atlántico, campesinos de Santander y Nariño, colonos de Antioquia y bogas del Magdalena ...” (15). Enumeración magistral para sintetizar la situación de pobreza y desempleo de la sociedad colombiana de aquellos años y para señalar las regiones en cuyos territorios se centró la violencia bipartidista. Así, desde las primeras páginas la novela está invitando al lector a re-crear un contexto social, económico y político a la par que indica un punto nodal de la que será una historia divergente de la oficial.⁹

La novela ilustra cómo de Ilotas y Lacedemonios, nombres de origen espartano y con los que se pretende señalar, de manera sarcástica por demás, una distribución de funciones signada por la discriminación, los designadores devienen en apelativos más literales aunque no por ello menos significativos: Idiotas y Demonios. De manera similar se alude a presidentes, militares y ministros de nuestro país con nominativos cargados de sentido: “Don Nadie” es el apodo con el que se alude al presidente del período 1970 -74, Misael Pastrana Borrero; “Varito, Rafa y Quique” son los hijos del presidente Laureano Gómez, al que se nombra como “el presidente más déspota” (249); “mi teniente general” (34) es Rojas Pinilla y con “Carolina del norte” se nombra a la esposa de Virgilio Barco.

Nuevamente se hace presente en la narrativa de Moreno-Durán no sólo la erudición como instrumento de la burla, también se recupera el poder simbólico de todo nombre, recuérdese, por ejemplo, los diversos maneras de referirse el mayor Augusto Jota, protagonista de *Toque de Diana*, y personaje entre telones de *Mambrú*, a su mujer Catalina Asensi, cuyo sobrenombre es el Bagre pero que además adquiere en virtud de su hacer los apelativos de Catalina Earnshaw, Catalina Heathcliff, Catalina Linton, entre otros y con cada uno de ellos trae al lector diversas resonancias literarias, históricas, eróticas, etc. Como bien anota David Jiménez, en Moreno-Durán los “nombres no son simplemente índices que designan sin significar: son signos que se prestan a la interrogación y al desciframiento”, y por ello, anota este crítico, cumplen con la pretensión de “absorber todo lo que el uso y la cultura han puesto en él, sin restricciones selectivas” (“Parodia” 106-107).

Al inicio de cada una de las seis partes de la novela y como prelude de la voz de cada uno de los narradores-actores, el lector se encuentra con un personaje, el historiador Vinasco, quien como ya se enunció es invitado especial en el viaje organizado por el Presidente Virgilio Barco hacia Corea en 1986 y cuya presencia en tal expedición responde no sólo al hecho de ser autor de una serie de artículos y libros acerca del tema, sino también como representante de su padre, el Teniente Vinasco, caído en combate en circunstancias extrañas en 1953. Este personaje es pues a más de historiador

de profesión y periodista de oficio, uno de los tantos huérfanos de tal guerra. Así, su interés académico tiene como objetivo el estudio del papel de Colombia en los conflictos de Perú, el Canal del Suez y Corea; su desempeño profesional lo motiva el deseo de "cuestionar la presunta verdad de los hechos" (13) y su historia personal está signada por el deseo de aclarar la muerte de su padre. Esta situación del personaje se traduce en la novela en una focalización múltiple de este episodio de nuestra historia: se conjugan la mirada del investigador, la del cronista y la del testigo. Con esta estrategia narrativa Moreno Durán le ofrece al lector una perspectiva plural y polifónica en la que confluyen la objetividad y rigurosidad del hecho histórico con la subjetividad y emotividad de la vivencia personal.

En este sentido, a manera de conclusión de su obra y afín con ese papel de escritor historiador y periodista, Vinasco evalúa la participación de Colombia en la guerra de Corea y se pronuncia acerca de las motivaciones personales y del Estado colombiano para participar en tal conflicto, de la competencia de nuestros militares durante el mismo y sobre los resultados y consecuencias que le deparó al país y los ex combatientes la lucha en ese lejano país del oriente.

Como anteriormente se enunció, la primera parte de la novela se ocupa de proceso de enrolamiento y convocatoria de voluntarios para conformar el Batallón Colombia y de cómo muchos de los soldados no tenían empleo, dinero ni educación, precisamente aquello que ofrecían las campañas de reclutamiento desplegadas en la época. Dice el soldado Insignares: "Me regalé al ejército porque me dijeron que la paga era buena y que al final de todo los gringos nos darían becas para estudiar y que, en el peor de los casos, una pensión ayudaría a nuestras familias" (79). Sus palabras revelan que no se trata sólo de mejorar las condiciones económicas y educativas, lo que realmente estaba en juego para aquel ciudadano colombiano inmerso en una situación de violencia, era la posibilidad de alcanzar el "sueño americano" ya que el aval de las garantías y esperanzas allí enunciadas era Estados Unidos, con lo cual las posibilidades de certeza, según la creencia popular, eran amplias.

El gobierno colombiano por su parte, esgrimió razones políticas de apoyo a su aliado en la lucha contra el comunismo, y desde esta perspectiva se lucharía por la patria y la libertad. Pero la realidad fue otra: el salario, mínimo, se gastaba en los días de descanso en licor, mujeres, revistas pornográficas y juego; la educación y la pensión nunca llegaron y a cambio el gobierno norteamericano condecoró algunos soldados colombianos con una que otra medalla. Pasados los años, unos de los ex- combatientes presenta el siguiente balance: él y "los compañeros que se alistaron no eran patriotas sino mercenarios a quienes les pagaban con ilusiones. Con ilusiones que resultaron falsas" (293). Combatientes engañados con espejismos, esa es la primera confrontación que ofrece la novela frente a los argumentos de la historia oficial de nuestro país.

De igual manera se pronuncia la novela respecto de la competencia de los oficiales y los recién adiestrados soldados. El panorama que se describe es caótico: acerca de los primeros, se cuestionan sus conocimientos sobre armamentos, estrategias, logística y sobre todo, del conflicto mismo en el que participarían. Son militares de profesión, pero ninguno ha ido al frente a luchar. Los segundos por su parte, son un conjunto de hombres sin experiencia alguna en el manejo de las armas, carentes de disciplina y sentido del deber patriótico. Las pasiones, envidias, rencillas y rencores recorren el grupo. Como consecuencia de tal estado de cosas, el Batallón Colombia sufrió varias derrotas, no obstante lo cual el gobierno colombiano continuo enviando tropas, “más de cuatro mil hombres en grupos sucesivos a ser masacrados en las trincheras y colinas de Corea” (249).

¿Cómo se vivió y asumió en la época esta derrota? ¿Qué decían los medios de comunicación? Estas inquietudes ocupan un lugar importante en la novela, la cual a manera de respuesta ofrece diversos episodios que muestran lo falaz del manejo de la situación por parte del gobierno. En uno de ellos se relata cómo “el bachiller” conserva los periódicos que su madre le guardó durante los tres años de su permanencia en Corea y por lo tanto puede dar testimonio del manejo periodístico de una de las derrotas más “terribles” —según su expresión— del batallón Colombia anunciada en los siguientes términos por *El Tiempo* del 29 de marzo de 1953: “ ‘18 muertos, 159 heridos y 96 desaparecidos tuvo el Batallón Colombia en el Old Baldy.’ Como subtítulo, también en toda la extensión de la página: ‘El Pentágono de Estados Unidos dio la información oficial.’ ... En el recuadro se leía: ‘El Departamento de Defensa de EE.UU pide investigar la derrota del Batallón Colombia’ ” (204).

A renglón seguido se muestra como la misma noticia reaparece a los pocos días, con nuevas cifras y “patéticamente oficial: los muertos se multiplicaron hasta sumar treinta y tres, lo heridos se redujeron a noventa y siete y los desaparecidos quedaron en noventa y dos” (204). En esta nueva versión de los hechos se omite cualquier alusión a los Estados Unidos y mucho menos se interroga el por qué de una investigación por parte del ministerio de Defensa de esta nación, por el contrario, al hacer énfasis en un número creciente de muertos, pero cuidando de reducir los heridos y desaparecidos, se pretende exaltar la entrega, en nombre de la patria, de sus soldados. Este manejo falaz de las noticias obedece, según lo evalúa el personaje años después, al hecho de que durante la guerra “la prensa estaba amordazada y casi todos los informes y reportajes aparecían inflados y deformados por un podrido patriotismo” (206). En otras palabras, se acusa al gobierno de la época de censurar y manipular los medios de comunicación, y a estos, a su vez, de ser cómplices de tal situación y de utilizar cuanto artificio retórico se le ocurriera para exaltar el sentimiento patriótico y aplacar toda posible protesta ante las pérdidas humanas y económicas.

Estratagema y palabras que no por repetidas en nuestra historia dejan de causar malestar y que Moreno-Durán está señalando reiteradamente en la novela, a veces de manera explícita, como la aquí citada, otras tantas de forma velada.

No menos contundente y agudo en sus críticas es el autor al momento de pronunciarse acerca de las consecuencias que para los combatientes en particular y el país en general, tuvo la participación en la guerra de Corea. Dice uno de los veteranos:

La cosa es más grave si nos detenemos a pensar que quienes regresaron a la patria sin un solo rasguño tuvieron que vender sus medallas o dedicarse a estafar o a atracar a la gente para poder sobrevivir, pues la pensión de los gringos era una miseria en tanto que el gobierno nacional se desentendió de sus héroes, a quienes dejó en el físico asfalto. Eso para no hablar del ejército regular que, literalmente, le hizo pistola a los veteranos. (67)

Quien no llegó lisiado, continuó sumido en la pobreza, y ante la irresponsabilidad del Estado y la falta de oportunidades laborales, se recurre a la delincuencia como medio de subsistencia. Esos son en síntesis los legados de la guerra, los cuales fueron oportunamente noticia y objeto de informes periodísticos en los que se hablaba de un "Síndrome de la desmovilización" con un tono tendencioso, excepción hecha del realizado por Gabriel García Márquez quien de esta forma entra a hacer parte de la novela y acerca del cual el personaje presenta una semblanza positiva señalando cómo éste presentó en sus crónicas a los veteranos como "víctimas de la paz" y hacía un llamado a la solidaridad para con ellos. ¿Es está una forma indirecta de criticar el periodismo de la época? o ¿es simplemente una estrategia narrativa con la que se quiere introducir la realidad en la ficción? ¿Acaso podría catalogarse como un homenaje o quizá una burla a un procedimiento ya típico de García Márquez? Todas ellas son posibles en este contexto.

La novela no es ajena a una reflexión sobre el hecho mismo de la guerra y sobre nuestra idiosincrasia y lo hace a través de una temática recurrente en la obra de este autor: la mujer. La presencia femenina se deja sentir en la novela no sólo como referente y obsesión constante que ocupa los pensamientos y deseos de los soldados en el frente de batalla, sino al momento mismo de definir qué es la guerra. Dice uno de los personajes: "nada hay tan femenino y natural como la guerra," frase que hace eco a su veredicto acerca de Colombia: "Creo que mi país es el más femenino del mundo, pues siempre está patas arriba y con todas sus vergüenzas al aire" (195). La primera frase sume al lector en el desconcierto puesto que dicha palabras reclama un contexto donde se precise el referente de la palabra femenino, función que cumple la segunda frase. En ésta se define lo femenino a partir de dos términos cuya doble connotación le permiten al

escritor construir una imagen ambivalente. “Patatas arriba” es una expresión de uso popular con la que se nombra lo que está al revés y tiene trastocado su orden natural, pero también es una clara alusión a la posición de la mujer en el acto sexual. Igual sucede con el segundo término de la comparación, “vergüenzas al aire,” eufemismo con el que se nombra en el argot de nuestra sociedad al sexo, pero que igual remite a un estado de ánimo producto de una acción humillante y deshonorosa. De un lado se está diciendo que la guerra, cual lo femenino, es una situación en la que reina el caos, que ha trastocado el devenir natural de las relaciones entre los hombres y por tanto imposible de justificar o explicar de manera alguna. De otro lado, se le señala como aquella instancia donde se evidencian y proliferan todas aquellas pasiones y acciones del quehacer humano que concitan la guerra y que nos avergüenzan y apenan. Pero igual queda en el aire flotando una resonancia erótica que señala quizá como en ese lado oscuro, si se quiere, también confluye la emotividad y la pasión.

Este breve recorrido por la novela nos permite afirmar que en *Mambrú*, Moreno Durán cumple con aquel propósito enunciado por uno de sus personajes, citado ya en páginas anteriores, de hacer de esta novela en particular y de la literatura en general el lugar de encuentro de la historia, el periodismo y la narrativa. Es más, puede considerarse que el autor reclama, y a falta de respuesta se apropia, del papel que en su momento y aún en el presente, le corresponde al periodista, por encima de su nacionalidad o filiación política. Esto es, el periodista debe ser informador, diseñador e intelectual, como bien lo propuso recientemente en una conferencia el profesor e investigador José Martín Barbero.¹⁰ Informador en la medida en que relata y da cuenta de una serie de hechos; diseñador por cuanto de manera creativa es quien le da forma a la voz del otro; e intelectual porque debe jugársela con el poder para hacer visible los usos y abusos de éste.

Moreno-Durán, cual sofista, experto en el lenguaje, y a la manera del mejor narrador de historias presenta la historia de la guerra de Corea en todas sus etapas: reclutamiento, adiestramiento, desplazamiento, combate, negociación de la paz y el regreso a la patria. Como buen diseñador-creador recupera y permite que sea la voz del otro, en este caso, como ya se anotó, del hombre del pueblo, quien narre los hechos, y para ello convoca los testimonios de seis soldados quienes alternativamente y sin guión alguno que dé dirección a sus palabras, van mostrando desde perspectivas muy particulares y en ocasiones contradictorias, cada uno de los hechos y circunstancias vividos en las diferentes etapas de la guerra. Es una novela polifónica en todo el sentido de la palabra que permite al lector escuchar “múltiples voces” (14) a través de las cuales cumple con su propósito de denunciar y cuestionar hechos y procedimientos no siempre claros y de motivación ajena, en la mayoría de los casos, al tan manoseado patriotismo; he ahí el papel del periodista-intelectual.

NOTAS

1 Acerca de la importancia de este rasgo de la obra de Moreno-Durán en la literatura colombiana anota Santiago Gamboa (1965), escritor perteneciente a la denominada nueva generación: "Por esos años Bogotá era una ciudad fea, caótica y famosa por sus raponeros y sus estafadores profesionales. Para nosotros, que queríamos verla en las páginas de los libros, que deseábamos citarla como personaje literario contemporáneo, los libros de R. H fueron toda una revelación" (citado por Jiménez, "La generación").

2 Estas dos colecciones de cuentos se editaron conjuntamente en el año 2002 bajo el título de *La suerte contraria y otros cuentos*.

3 En esta obra a través del recorrido que hace Enrique por toda la casa se reconstruye la historia familiar. Cada una de las habitaciones le recuerda un antiguo huésped, habitante temporal de la casa: la historia de sus padres, abuelos, tíos y primos confluye en su presente y en la búsqueda de sí mismo. En el libro *Casas de Ficción* (Medellín: Eafit, 2000) desarrollo este tema.

4 Moreno-Durán ganó en febrero de 1996 el premio Ciudad de San Sebastián, España, con la obra de teatro *Cuestión de hábitos*, obra todavía inédita e inspirada, según sus palabras, en la vida y obra de Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695).

5 La obra de Moreno-Durán fue publicada en su totalidad inicialmente en Barcelona y años más tarde en Colombia.

6 De acuerdo con Jakobson, el concepto de función poética del lenguaje se define como aquella propiedad del lenguaje literario que permite proyectar el principio de equivalencia, que rige la lengua, del eje de la selección al eje de la combinación (15).

7 En un reciente artículo el también escritor Héctor Abad Faciolince señalaba en la revista *Semana* como rasgo diferenciador de Moreno Durán su "indudable agilidad verbal (a veces desperdiciada en una incontenible maledicencia)" (*Semana* 2211).

8 En los siguientes artículos se privilegian aspectos como la intertextualidad, el tema de la mujer, el carácter urbano y posmoderno de su narrativa: Luz Mery Giraldo, "La novela urbana en Colombia o la conciencia del presente (Luis Fayad, Humberto Moreno-Durán)," *Universitas Humanísticas* 11.18 (1982): 47-58; —. "De la utopía al escepticismo: tres promociones y treinta años de narrativa en Colombia," *Hojas universitarias* 52(2002): pp. 141-152; Byeong Sung Song, "El lenguaje del palimpsesto: *Juego de Damas* y la relación intertextual," *Fin de siglo: narrativa colombiana*, ed. Luz Mery Giraldo (Santiago de Cali: Centro editorial Javeriano, 1995.) pp. 71-90.; David Jiménez P, "Parodia e intertextualidad en el toque de Diana," *Fin de siglo: narrativa colombiana*, ed. Luz Mery Giraldo (Santiago de Cali: Centro editorial Javeriano, 1995) pp. 91-111. Igualmente en Alvaro Pineda Botero, *Del mito a la posmodernidad: La novela colombiana del siglo XX* (Bogotá: Tercer mundo, 1994) pp. 184-193.

9 También en estas citas se anuncia que no será una sola voz la que se escuchará, sino las "múltiples voces que conforman mi archivo" (14), aquellas que de manera

subrepticia evocan a quien en la época se erigió como su representante, como la voz del pueblo: el General Rojas Pinilla. Guiño irónico del autor para poner en entre dicho una de las muchas creencias que atraviesan la historia de Colombia.

10 "El oficio del periodista." Universidad Eafit, Medellín, 28 de julio de 2004.

OBRAS CITADAS

Abad Faciolince, Héctor. "Veinte años de compañía." *Semana* 2211 (2002). 24 de julio 2004 <http://semana.terra.com.co/imagesSemana/semana20/col_letras.jsp>.

Bajtín, Mijail M. *Estética de la creación verbal*. 5ed. México: Siglo XXI, 1992.

—. *Problemas literarios y Estéticos*. La Habana: Arte y literatura, 1986.

Saldívar, Daso. "Moreno Duran: Entre Meninas, Mandarinas y Matriarcas." *Revista de la Universidad Nacional* 1.1 (1985): 32+.

Giraldo, Luz Mery. "De la utopía al escepticismo: tres promociones y treinta años de narrativa en Colombia." *Hojas universitarias* 52(2002): pp. 141-152.

—. "La novela urbana en Colombia o la conciencia del presente (Luis Fayad, Humberto Moreno-Duran)." *Universitas Humanísticas* 11.18 (1982): pp. 47-58.

—. ed. *Fin de siglo: narrativa colombiana*. Santiago de Cali: Centro editorial Javeriano, 1995.

Jakobson, Roman. *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra, 1981.

Jiménez P, David. "Parodia e intertextualidad en el toque de Diana." *Fin de siglo: narrativa colombiana*. Ed. Luz Mery Giraldo. Santiago de Cali: Centro editorial Javeriano, 1995, pp. 91-111.

—. "La generación del sándwich." *Semana* 1153 (2004). 6 de agosto 2004.<<http://semana.terra.com.co/archivo/articulosView.jsp?id=79394>>.

Moreno-Durán R. H. *Juego de damas*. Barcelona: Montesinos, 1981.

—. *Los felinos del canciller*. Santafé de Bogotá: Planeta, 1987.

—. *De la barbarie a la imaginación*. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo, 1988.

—. *El toque de Diana*. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo, 1988.

—. *Fínale Capriccioso con Madonna*. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo, 1988.

—. *Metropolitanas*. Santafé de Bogotá: Planeta, 1989.

—. *Taberna in fabula. La experiencia leída*. Caracas: Monte Avila, 1991.

—. *El caballero de la invicta*. Santafé de Bogotá: Planeta, 1993.

—. *Cartas en el asunto*. Santafé de Bogotá: Planeta, 1995.

—. *Mambrú*. Santafé de Bogotá: Alfaguara, 1996.

—. *El humor de la melancolía*. Santafé de Bogotá: Alfaguara, 1997.

—. *La suerte contraria y otros cuentos*. Santafé de Bogotá: Norma, 2002.

—. "Esa novela que entre todos escribimos." *La jornada semanal*. Julio 1998. 3 de agosto de 2004. <www.jornada.unam.mx/1998/jul98/980712/sem-moreno.html>.

Pineda Botero, Alvaro. *Del mito a la posmodernidad: la novela colombiana del siglo XX*. Bogotá: Tercer Mundo, 1994.

Rodríguez, Jaime Alejandro. *Novela colombiana*. n.f. Universidad Javeriana. 23 de julio de 2004. <http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/Facultad/sociales_virtual/publicaciones/novelacol/contenido/modelos/williams.htm>.

Sung Song, Byeong. "El lenguaje del palimpsesto: *Juego de Damas* y la relación intertextual." *Fin de siglo: narrativa colombiana*. Ed. Luz Mery Giraldo. Santiago de Cali: Centro editorial Javeriano, 1995, pp. 71-90.

Vásquez Juan Gabriel. "Los nombres de la patria." *Boletín cultural y bibliográfico* 46 (1998). 24 de agosto de 2004. <<http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/boletil/bol46/mambru.htm>>.

LA CARTOGRAFÍA LITERARIA DE GERMÁN ESPINOSA: RUTAS Y TRAYECTOS DE UNA ESCRITURA AUTÓNOMA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez
Pontificia Universidad Javeriana/
Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca

La obra literaria e intelectual de Germán Espinosa (Cartagena, 1938), desde 1954 hasta 2004 – lírica, narrativa, ensayística, de autobiógrafo, de biógrafo y de traductor –, constituye un referente y un emblema de la cultura colombiana contemporánea; ámbito que ha colmado desde niño, a partir de su doble herencia familiar; de una parte la pasión por las letras proveniente de la línea paterna; de otra, la vena artística, especialmente musical proveniente de la sangre materna. Se explica así la íntima relación entre el pensador y el creador, que en el caso de Germán Espinosa potencia por igual la experiencia de vida y la experiencia de escritura, como lo refiere varias veces en sus recientes memorias autobiográficas *La verdad sea dicha* (2004). Por eso, los significados de su obra se producen en un complejo tejido de formas, imágenes y representaciones, gestadas entre lo local y lo universal, la historia y la ficción, el sueño y la vigilia, lo individual y lo colectivo, la intuición poética y la reflexión filosófica, en fin, entre lo uno y lo diverso.

Acceder a este universo poético significa reconocer el valor de una vida entregada a relocalizar y potenciar la cultura a través del proceso, unas veces fundante, y otras indagador de la palabra, capaz de propiciar espacios alternativos y de desatar imaginarios sociales, estéticos, políticos o psíquicos. Todos ellos a su vez permiten percibir procesos irresueltos, enunciar imaginariamente la historia o preguntarle a la realidad si es lo que debe ser. La producción literaria de Germán Espinosa conforma un sistema de significaciones, que no sólo ha encontrado eco en espacios académicos, sino que se proyecta cada vez en ámbitos de recepción extranjeros – traducción al francés y al italiano de *Los cortejos del diablo* (1970), al francés y al coreano de *El signo del pez* (1987), y también al francés de *La tejedora de*

coronas (1982), seleccionada además por la UNESCO en 1991 dentro de las obras representativas de la humanidad —; se comprueba así el carácter cada vez más universal de este cartagenero, cuya escritura transita todo tipo de rutas culturales y establece los más variados trayectos históricos, estéticos y de mentalidades.

Fue el suyo un comienzo temprano dentro de las letras nacionales; de la mano, primero, de los poetas del Siglo de oro español y de los novelistas románticos, a quienes conoce en la biblioteca de la abuela materna antes de viajar a Bogotá, y luego, de los poetas simbolistas y postsimbolistas franceses, a quienes lee en 1955 en Cartagena, después de su expulsión del Colegio del Rosario. Los viajes al interior del país, Antioquia, Tolima, Bogotá y el Gran Caldas lo acercan a las expresiones culturales y a costumbres populares propias de estas regiones, y los oficios de redactor político para United Press International (1959–1964), van ensanchando su horizonte y afinando su percepción de la realidad; sin olvidar su pertenencia a Cartagena, donde siempre regresa para recuperarse; se radica definitivamente en Bogotá desde 1957. Poco a poco se aventura por los caminos de la ficción construyendo mundos posibles y otorgándole, según él mismo lo señala, múltiples funciones a la literatura: “Una no: muchas. Es catarsis. Es conjuro, exorcismo. Denuncia. Alarido. Diván de Freud. Liberación por el humor. Por la exasperación. Arraigo en la tierra. Fuga. Ilusión. Realidad. Sueño. Odio. Amor. Todo. Nada” (citado en Jaramillo 23). En su caso particular, se privilegia siempre la dimensión estética de la literatura concebida como mediación autobiográfica, social e histórica, por eso afirma que ella “es lo contrario del repentismo. Toda espontaneidad es literariamente aborrecible. El escritor debe parecer espontáneo, no serlo” (citado en Montes 29).

LA EXPRESIÓN LÍRICA

Durante la niñez, Germán Espinosa aprende de memoria versos y poemas completos, ejercicio que afina desde entonces su percepción del mundo a través del lenguaje analógico, de la musicalidad y de la sugestión metafórica. En su poesía, desde *Letanías del crepúsculo* (1954) hasta el *Libro de conjuros* (1991), el poema, muchas veces de índole narrativa o condensado en imágenes, intensifica motivos que luego se imbrican con los relatos; las estructuras métricas heredadas del Modernismo van dando paso a la reactualización de formas (romances, sonetos, canciones, madrigales o coplas), se abren al verso libre o se arriesgan a la prosa lírica. Desde estos ámbitos, el autor fortalecido con experiencias vitales y culturales, enuncia líricamente la realidad conformando una geografía poética nutrida de referencias locales y universales.¹

Al comienzo de su trayectoria lírica, Espinosa poetiza y recrea relatos mitológicos, exhorta la tristeza o sacraliza la melancolía, en un intento por rescatar instantes y memorias perdidos; luego, en *Canciones interludiales* (1954-1960), homenajea autores y textos definitivos para su sensibilidad: Rimbaud, Darío y especialmente De Greiff, a quien conoció de cerca en el célebre café El Automático de Bogotá; inicia así el diálogo intercultural con tradiciones y estéticas de distinta procedencia. La interiorización del mundo consigue un peculiar timbre emotivo en *Claridad subterránea* (1955-1979), poemario en el cual se asume la angustia como generadora de temporalidades, la soledad como espacio privilegiado de libertad y la muerte como el otro rostro de la vida. Mientras Espinosa atenúa la retórica modernista sin abandonar la alusión erudita, se cuestiona el papel del poeta y de la poesía, para encontrar que la materia prima de ésta la constituyen la infancia, la evocación, las lecturas interiorizadas y los sueños.

Coplas, retintines y regodeos de Juan, el mediocre (1974) se creó en momentos de penuria económica y espiritual; en este caso se decidió por un tono burlesco, pariente directo de la tradición de la copla española; el personaje homónimo encarna la mediocridad y la incapacidad para actuar, al tiempo que posee una notable espontaneidad creadora. Por su parte, el yo lírico de *Reinvención del amor* (1965-1984) crea y eterniza a la amada a través de la poesía, que llena de erotismo, promesas o renunciaciones, se centra en la exaltación del cuerpo como espacio propicio para inventar la sexualidad y el amor, o como posibilidad de consuelo. En el cruce de caminos de *Diario del circunnavegante* (1971-1979), la búsqueda simultánea de la infancia y de Cartagena es fallida porque ambas escapan a través de imágenes inasibles o por el impacto que en el poeta provoca la visión de Europa, espacio que se simboliza o se alegoriza a partir de lugares, hechos y personajes convocados por la metáfora y por el poder reconstructivo de la imagen.

El *Libro de conjuros* (1974-1990) parece sintetizar las actitudes que definen la lírica espinosiana; se concibe el viento como metáfora de los inevitables vaivenes de la vida, permitiéndole al poeta asumir sus contingencias y sus recuerdos, pues para Espinosa “hay desde luego, recuerdos gratificantes, tal vez porque los hemos elaborado con los años, pero suele ser más gratificante el olvido..., creo que una de las razones por las cuales los escritores escribimos, es para desembarazarnos de los recuerdos – buenos o malos –, para conjurarlos, porque los recuerdos a su modo esclavizan” (citado en Giraldo 102). Después de conjurar el mar, los crepúsculos, los sueños, la naturaleza o la casa de la infancia, se opta por vivir; por eso, ante la angustia del tiempo, la conciencia despierta constituye el verdadero nacimiento del hombre a la madurez vital; la posesión plena del cuerpo, aunque anticipe la muerte, posibilita el enfrentamiento de la ausencia o de la nada; y la fe en la poesía genera una nueva dimensión, en la cual el hombre puede significarse ante sí y ante los demás.

LOS RELATOS ESPINOSIANOS

Los relatos de Germán Espinosa comportan una visión englobante a partir de una percepción sincrónica de la realidad. En tal proceso el autor dilata y contrae el estatuto del género, centrándose en una búsqueda constante de significación por medio de motivos cercanos o lejanos, localizados en contextos conocidos, desconocidos, ficticios, históricos, regionales o legendarios, a través de formalizaciones que mezclan el relato convencional, el cuento artefacto, el minicuento y formas mixtas como la *nouvelle* y el relato de largo aliento. La amplitud temática de esta cuentística, se conecta con la literatura fantástica, con la denominada literatura de ciencia ficción y en su elaboración confluyen “una escritura tradicional ... con una visión totalmente moderna de la composición del texto literario” (Valencia Solanilla 72). Dicha confluencia se realiza por la voluntad de expresar una idea a través de la enunciación de una anécdota, por el papel paratextual y a la vez intratextual que cumplen los epígrafes y por una recurrente visión paradójica de la existencia. En todos los casos, las estrategias narrativas, los datos escondidos y los procesos de enunciación se aglutinan para interesar al lector y conducirlo casi siempre a una revelación, que unas veces lo sorprende, otras le crea dudas inquietantes o lo sumerge en la incertidumbre.

En 1964, una vez retirado de la United Press Internacional, el profesor y crítico James Willis Robb de George Washington University lo estimula a publicar el primer libro de relatos, *La noche de la trapa*, el cual sale a la luz en 1965, año en que también contrae matrimonio con la pintora Josefina Torres, compañera inseparable en las aventuras vital y literaria. Este primer libro de relatos incursiona en lo fantástico, la magia o el guiño cercano a la ciencia-ficción como categorías que permiten remover realidades para resituirlas en ámbitos amplios de la historia y de la cultura; desde entonces sobresale la preocupación por el proceso mismo de la escritura, que al nutrirse sistemáticamente del referente asombra e involucra al lector en la materia narrada. En *Los doce infiernos* (1976), al tiempo que atenúa la dimensión fantástica, el autor otorga significaciones a una serie de motivos que brindan dirección a la mente y atrapan la sensibilidad: problemáticas raciales a través de disimuladas incomunicaciones de pareja, maldiciones ancestrales que emergen del inconsciente colectivo, sexualidades problemáticas que metaforizan conflictos sociales, culpas heredadas que ocasionan castigos degradantes, e inmovilidades históricas que repiten círculos viciosos de horros y dolor. En todos los casos, los referentes transitan por la historia lejana y reciente de la cultura occidental, latinoamericana y colombiana.

Noticias de un convento frente al mar (1988), representa un momento de alto nivel expresivo dentro de la cuentística de Espinosa, asociado sin duda con la madurez de su lirismo y con la consolidación de su trayectoria

novelística. Los relatos ponen a prueba los efectos de la dilatación y de la contracción narrativas para convertir la evocación en una forma de conocimiento capaz de reconstruir conflictos, cuya explicación no existe o no satisface del todo. A los motivos de carácter filosófico, histórico o esotérico que hemos señalado, se agregan ahora la presencia del erotismo como transgresión de órdenes y la carnavalización de las estructuras paradójales de la existencia. Dichos motivos se desarrollan a través de variados juegos intertextuales, que sumados a epígrafes provenientes de diversas fuentes literarias, apelan directamente a la enciclopedia de un lector informado.

El naipe negro, también de 1988, desnuda la prosa con el objeto de profundizar la esfera psicológica sin dejar de lado la dimensión fantástica. Gracias a la elaboración cuidadosa de distintas formas narrativas – cuentos breves, relatos clásicos, versiones orales, testimonios elaborados, etc. –, las revelaciones ratifican y redondean preocupaciones anteriores: el hombre es una mera alusión e ilusión del universo; los dos poseen infinitud de dobles, las temporalidades humanas se cruzan enigmáticamente, es imposible contrariar el destino, y escudriñar el pasado se convierte en una forma de reconocimiento crítico del presente. Finalmente, *Romanza para murciélagos* (1999), es una trilogía de relatos de largo aliento, cercanos a la *nouvelle* que evidencia el gusto de Espinosa por vincular estructuras musicales y estructuras narrativas. El título mismo, *Romanza*, inspirado en la música, alude a una cierta brevedad de la composición instrumental cantada por una sola voz; y a su vez, la referencia al murciélago, motivo también fascinante para el autor, contiene connotaciones asociadas con el misterio y con visiones ominosas que contrarían la regularidad y la lógica humanas.

Los motivos desencadenantes de una visión de mundo no sólo son de rancia estirpe literaria, sino que se sitúan en nuestra historia reciente: la hipnosis regresiva como forma de resistencia ante el destino inexorable, en “Una ficción perdurable,” relato desarrollado en una ciudad hidalga, análoga a Popayán, en las décadas del sesenta y setenta del siglo XX, la imposibilidad de desestemporizar leyendas políticas sostenidas con creces en “Por amor a la momia,” relato ubicado entre fines del siglo XIX y comienzos del XX en un pequeño y pobre país caribeño, gobernado desde París por un presidente que desconoce al pueblo que lo llevó al poder; y la afirmación suprema de la propia voluntad en aras de violentar la tradición y enfrentarse a lo desconocido, en “Romanza para murciélagos,” relato localizado en la Bogotá de la segunda mitad del siglo XX que sufre el impacto del asesinato de Jorge Eliecer Gaitán. Los tres relatos se unifican a través de dos motivos recurrentes: la reflexión y vivencia del proceso de escritura, y la preocupación por vencer los rigores de la temporalidad. En “Una ficción perdurable,” el narrador protagonista se pregunta por el sentido de la escritura en un intento por suprimir el límite que separa la ficción de la realidad. Durante la hipnosis regresiva a la que se somete para conocer al asesino de su esposa,

se sitúa en un tiempo diferente al que gobierna el mundo cotidiano; cree encontrarse suspendido en la atemporalidad, lo cual no sólo le ocasiona felicidad al sentir que permanece con su amada compañera, sino que el adelanto temporal que logra durante la regresión se constituye en profecía para el tiempo real. Precisamente, la escritura, proveniente del yo espiritual ubicado más allá de la vigilia, propicia otro nivel de conciencia más lúcido, capaz de cambiarle el rumbo al destino antes de que las cosas sucedan.

El narrador de "Por amor a la momia" recurre al poder de la escritura para desacralizar la figura de un presidente ausente de su país; sin embargo, la leyenda que se ha tejido alrededor de aquél lo hace perdurable en la memoria colectiva que lo inmortaliza, pese al atraso económico y social que significa sostener su imagen; de allí, la dualidad del punto de vista de quien narra implicado en la historia: odia al personaje real que disimuló su decadencia moral, su pobreza intelectual y no se comprometió con las funciones de su investidura, pero al mismo tiempo adora a la momia disecada que durante quince años simuló ser la figura presidencial para alimentar las esperanzas del pueblo sometido. Por su parte, la voz narradora-protagonista de "Romanza para murciélagos" duda del poder objetivador de la escritura, pues sabe que la subjetividad y la fantasía al intervenir en la génesis de aquélla, desplazan significantes o invierten significados. En este caso, la escritura no representa el tiempo por años, sino por el impacto y la resonancia de los acontecimientos ocurridos, acercándose así a una forma de la eternidad. Por eso, el relato es la reconstrucción del amor incestuoso entre el narrador-protagonista y la hermana; mientras él se vampiriza, ella sufre una mutación luciferina que concluye con el nacimiento sin respiración del niño satánico, quien ni siquiera necesita respirar, pues él y sus padres han abandonado el tiempo de los hombres para situarse en las tinieblas de la inmortalidad. La preocupación por los efectos posibles del proceso de escritura y el desplazamiento de los referentes a la época contemporánea, vinculan estos relatos con la más reciente producción novelística de Espinosa.

TRAYECTORIA NOVELÍSTICA

Los treinta y tres años de trayectoria novelística de Germán Espinosa se sustentan en el trabajo miniaturista del lenguaje, cuya factura barroca absorbe multitud de referentes culturales, se regodea en el detalle expresivo para enmarcar circunstancias psicológicas y sociales, amplía el espacio-tiempo y desborda la significación a través de complejos simbolismos que permiten la convivencia de opuestos, desnudan contradicciones y traen al presente significados reprimidos o expulsados de la conciencia colectiva. Usualmente se crea una tensión entre el momento histórico de Germán Espinosa y las recreaciones que hace del pasado como "condición necesaria

para la consolidación de su memoria privada y pública” (Álvarez 568); aun cuando su referente sea contemporáneo, sobresale la interacción historia-literatura a través de escamoteos que hace la escritura para ubicar al lector; por eso, según Espinosa: “Toda novela exige, para ser convincente, una ubicación en el tiempo, pero esa ubicación es pronto transformada en mito. Cuando el tiempo histórico es muy acusado, la crítica suele hablar de novela histórica, pero se trata de una mera comodidad clasificatoria. Si el tiempo histórico no es devorado, la resultante dejará de ser novela” (citado en Ángel 59).

Desde 1967, durante una temporada en Cartagena, empieza a gestar una novela sobre la Inquisición; entre 1971-1972 viaja por Panamá, Ecuador, Perú, Chile y Argentina, en 1977 se desempeña como Cónsul General de Colombia en Nairobi y como delegado en la Conferencia de las Naciones Unidas, y en 1978 fue consejero de la embajada colombiana en Yugoslavia. Todas estas experiencias sumadas a su marcado interés por la historia criolla y la universal, explican que un grupo significativo de sus novelas: *Los cortejos del diablo* (1970), *La tejedora de coronas* (1982), *El signo del pez* (1987) y *Sinfonía desde el nuevo mundo* (1990) se elabore al confrontar distintos discursos históricos, el de la Colonia en las dos primeras, el de la Independencia en la tercera y el correspondiente a los orígenes del Cristianismo en la cuarta; las cuatro novelas relativizan dichos discursos a través de personajes indagadores, cuyos cuestionamientos y preocupaciones cada vez menos localistas, son propios de una modernidad problematizada. En los cuatro casos se evidencia la ambigüedad de todo acontecimiento asumido como real, y a la vez, la posibilidad que tiene el discurso histórico de desmentirse a sí mismo; estas recreaciones del pasado conforman una propuesta, en la cual no sólo somos lo que somos y seremos, sino lo que somos y hemos sido, pues lo azaroso del futuro hace que la ruptura con la Historia sea una actitud irresponsable.

En 1970, *Los cortejos del diablo* es simultáneamente lanzada en Caracas y Montevideo, el General Francisco Franco prohíbe su circulación en España y ciertos grupos la vetan en Colombia, quizás porque su referente lo constituye el oscuro papel de la Inquisición en la Cartagena de los siglos XVI y XVII. La ficcionalización de la historia que anima el tejido narrativo de *Los cortejos del diablo* se produce gracias a un proceso de carnavalización en tanto estrategia estética que vierte y revierte símbolos, ironiza referentes, vuelve ambivalentes las acciones y los personajes, y desacraliza poderes e instituciones hasta lograr darle vida al tópico barroco del “mundo al revés.”² La dinámica de la novela opone paródicamente dos poderes, cuyas diferencias resultan debilitadas por la risa carnavalesca que las neutraliza a través de un lenguaje desolemnizador y burlesco – jergas ininteligibles, hipérboles deformantes o delirantes repeticiones –. En efecto, la cultura oficial está representada por la Iglesia y el Estado (personajes históricos como el inquisidor Juan de Mañozga, los obispos Fray Luis Alonso de la Cruz,

Ronquillo de Córdova, Pérez de Lazárraga, el gobernador Pedro de Heredia); la cultura oprimida está representada por el pueblo, la comunidad de negros y cimarrones, los actos de magia negra o brujería, los brujos también históricos, Luis Andrea, Juana García y su hija Rosaura.

La potencia desestabilizadora del lenguaje carnalesco se centra en las actividades de persecución del Santo Oficio a las herejías contra el dogma, el cual se identifica con el poder colonial, que impone la supuesta purificación del mal a través del castigo en las hogueras. Poco a poco, el carnaval muestra el mundo al revés invirtiendo el orden de lo alto y lo bajo, y bufonizando lo elevado hasta descenderlo a la esfera inferior de lo material-corporal. Por eso, resultan intrascendentes las acciones de los personajes centrales y sumamente importantes las protagonizadas por las fuerzas anónimas, hasta el punto que los ostentosos símbolos del poder colonial y oficial “nada pueden frente al sortilegio de este nuevo mundo endemoniado. Las fuerzas históricas anónimas van cambiando subrepticamente las condiciones políticas y religiosas de un poder que se agota” (González de Mojica 121). Así, ante la afirmación vital a través de la magia que hace el cimarrón Luis Andrea condenado a la hoguera, el inquisidor Mañozga envejece, se confunde y se llena de remordimientos, que no sólo lo debilitan, sino que lo invisibilizan para percibir los cambios que se están gestando, los cuales harán imposible la unificación de España y de las colonias americanas.³ Sus monólogos se centran en el rebajamiento del poder español frente a una América “que con su espacio cultural sincrético se aleja de los valores dogmáticos que desea imponerle una anacrónica España” (Álvarez 580).

Ahora bien, el humor festivo iguala y familiariza a Dios (el poder español) y al diablo (las fuerzas populares de Cartagena), que se concentran en la plaza de la ciudad para representar una comedia,⁴ vale decir, para realizar un carnaval, donde es posible desviar la fundación de la ciudad hacia un renacer, propio del “pathos carnalesco”: renovarse con la muerte, idea concentrada en el discurso de Rosaura García, bruja sabia, antecedente claro de Genoveva Alcocer. Rosaura supera el temor a la hoguera al asumir su muerte, no como sufrimiento, a diferencia de Mañozga, sino como sublimación, por eso muere “carnavalescamente” para renacer con su pueblo en un estadio de libertad y de esperanza proyectiva (Jung Hee 118-121).

La novela más célebre de Espinosa, *La tejedora de coronas* (1982), se empezó a gestar en julio de 1969 cuando el hombre pisó por primera vez la luna, acontecimiento que generó la imagen germinal de la misma. Al respecto Espinosa se pregunta: ¿Cuál habría sido el destino de un joven que descubriera el planeta Uranos no en Europa, sino en Cartagena a finales del siglo XVII? (citado en Ramírez 63); sin embargo, la figura de Federico Goltar fue sustituida por la de Genoveva Alcocer como indiana culta y rebelde, y a la vez como metáfora de una historia posible para América

latina. La novela parte de dos núcleos proliferantes que suceden en la Cartagena del siglo XVII: el asalto a la ciudad por el Barón de Pointis y el descubrimiento de un planeta que hace Federico Goltar, el joven amante de Genoveva. Ella narra su vida desde la perspectiva de sus casi cien años cuando está siendo juzgada por el tribunal de la Inquisición en su tierra natal. El discurso de ella es la evocación y reconstrucción de una anciana y una especie de testamento de un acto de tradición oral, es también un diálogo de la protagonista consigo misma, con Bernabé, con los representantes del tribunal inquisitorio y con el lector, quien debe tejer los hilos de la filigrana narrativa. La vida de la narradora transcurre entre finales del siglo XVII y la mayor parte del siglo XVIII, presencia convencimientos importantes, discute con los hombres más ilustres de la época, confronta corrientes filosóficas, políticas, artísticas y científicas, compendiando casi el saber de la Ilustración.

La composición narrativa se mueve en un movimiento pendular que oscila entre Europa y Cartagena, razón e instinto, logia y brujería, Federico y Voltaire, oscuridad de las colonias españolas y claridad racional de la Europa ilustrada; en su ir y venir entre Europa y América, la voz-memoria de Genoveva suele percibir a París desde las categorías del Siglo de las luces, poniendo entre paréntesis su punto de vista de mestiza, o sentir a Cartagena desde las honduras de su identidad criolla, olvidando el saber racional que aprendió en el Viejo Mundo. Sin embargo, las situaciones narrativas dentro de esta oscilación no son siempre focalizadas con los mismos parámetros: en algunos momentos Genoveva se refiere a su “hispanico punto de vista” (63), de raíz católica, no exenta de contenidos mágicos y supersticiosos cercanos al paganismo; en otros, se vale de su concepción de mundo racionalista, emparentada con la ideología liberal, dos puntos de vista que se integran en lo que ella misma denomina “mi visión cósmica” (327). Entonces, cuando el objeto narrativo es Cartagena, el espacio colonial o la España de la Inquisición, su visión se despliega desde categorías eruditas, filosóficas o racionalistas; en cambio, cuando el objeto narrativo se centra en París o en la Europa ilustrada del siglo XVIII, su visión se abre paso entre actitudes instintivas, emotivas o afectivas.⁵ La búsqueda de plenitud de Genoveva se debate entonces entre un apego a la racionalidad y una entrega sin reservas a los designios de la vida; al potenciar el pensamiento spinoziano, “conocer es hacer y hacer es conocer” se ponen en juego las pasiones, haciendo que la memoria histórica encarnada en la protagonista, desafíe “el frío racionalismo del siglo XVIII, lleno de verdades irrefutables y (consolide) un nuevo mundo, conquistado con su desbordante energía, cuya fuerza dinámica sólo se comprende en su transcurrir” (Cabrales Vega 149).

La cosmovisión de Genoveva se apoya en parejas de motivos recurrentes – el planeta verde y la invasión francesa; la luna de abril y el horóscopo; la

imagen de la bruja y la contemplación en el espejo –, las cuales asocian su memoria enciclopédica con el cuerpo, el conocimiento, la intelección y la meditación. La primera pareja de motivos emblematiza la polaridad eros y logos, búsqueda del placer y del saber que caracteriza la existencia de Genoveva, guerrera del conocimiento como Atenea y guerrera del amor como Afrodita;⁶ por su parte, la presencia lírica de la “luna de abril” activa el deseo de conocimiento de Federico y la tentativa fallida de Genoveva por continuar su búsqueda, y frente a lo cual la referencia al horóscopo encarna su destino de criolla ilustrada perseguida por el poder inquisitorial; en efecto, la reiterada identificación Genoveva-bruja connota la eficacia de las fuerzas instintivas y telúricas del mundo criollo para confrontar el Siglo de las Luces. Finalmente, la contemplación en el espejo resulta una verdadera imagen envolvente que enmarca la totalidad de la novela y la propia identidad de Genoveva; como imagen de estirpe barroca, el espejo permite el juego de apariencias y la coexistencia de contrarios, pues Genoveva al mirarse en él “verá lo otro de sí misma, lo otro que la constituye desde la cultura europea. Pero también al mirarse verá la construcción de su historia” (Espinosa Pérez 56).

Ahora bien, la inserción de un gran número de intertextos en *La tejedora de coronas*, muchos de ellos citados en bastardilla (nombres, títulos de libros, enunciados, poemas, pensamientos, fragmentos), y otros absorbidos a través de una cierta entonación o saber erudito y libresco que adopta la voz de Genoveva, constituyen su acceso al conocimiento y son el orificio por donde se filtra la historia general del siglo XVIII. Particularmente, los intersticios narrativos permiten percibir la evolución de Cartagena, que de ciudad hidalga se transforma en criolla, con la respectiva movilidad histórica de las mentalidades que la conforman. El carácter ontológico y epistemológico del viaje de Genoveva a Europa marca un antes y un después de la ciudad, metaforizados en las mutaciones del cuerpo y del intelecto de la protagonista, cuya violación se identifica con el asalto de los franceses a Cartagena en 1697. Si bien la ciudad que condena a Genoveva a finales del siglo XVIII parece ser la misma que dejó cuando viajó a Europa, su identidad psíquica de criolla ilustrada refracta, en el espejo-memoria de su vida, la metamorfosis lenta, pero liberadora de su cuerpo, que simboliza a su vez el difícil cambio de mentalidades en la sociedad criolla, todavía habitada por restos de temores y reverencias provenientes de las fundaciones hidalgas y del poder inquisitorial (Giraldo 107).

El recorrido ficcional del monólogo de Genoveva parece postular un nuevo sentido de historicidad al debatirse entre dos estructuras igualmente intransigentes: el dogmatismo español, que se resiste a la ciencia y al nuevo conocimiento, y el mundo europeo de la Ilustración, que ve en Hispanoamérica un espacio de inferioridad y exotismo. Por eso, su memoria se encuentra suspendida entre la dependencia a la veracidad y la autonomía de su proceso

enunciativo. No obstante, a medida que oímos a Genoveva, su discurso se desalienta, pues una vez se ha liberado de la necesidad de ponerse en contacto con el exterior, se hace autónomo y no requiere ya la prueba de la verdad; y en tanto fenómeno puramente discursivo, no puede modificar los hechos, pero sí erigirse en auténtico acto de libertad. Así pues, ante la imposibilidad de transformar la realidad, Genoveva se libera de un tener-que-hacer, pero al mismo tiempo se prende del poder de su palabra, no para liberarse de la muerte, sino de la necesidad de aplazarla, trastocando de esta forma la significación del texto de Scherezada, el cual a manera de mediación emerge en el discurso: mientras ésta se salva de la muerte al contar relatos capaces de recrear la muerte del Sultán, Genoveva sabe que la cercanía de la suya aumenta con el hecho mismo de contar, pero a la vez se va sintiendo más libre al poder afirmarse en su propia enunciación.

Sinfonía desde el nuevo mundo (1990) continúa la línea de regreso al pasado, para abordar ahora la ideología romántica que animó la formación de las repúblicas hispanoamericanas durante el primer tercio del siglo XIX. Como es usual en Espinosa, el cruce de puntos de vista evidencia un proceso dinámico de influencias y transculturaciones mutuas entre el Viejo y el Nuevo Mundo. La contraposición de dos personajes anima el discurso narrativo: uno ficticio, Victorien Fontenier y el otro histórico, Simón Bolívar. El primero se historia imaginariamente como capitán del ejército napoleónico, que seducido por el sincretismo de la cultura criolla, decide quedarse y se vincula a la lucha independista de Hispanoamérica, pensando que acá le es posible realizar la utopía libertaria que no pudo llevar a cabo en Europa. El segundo se presenta como el criollo educado en el Viejo Mundo y receptor aventajado de la ideología iluminista, la cual no sólo sustentó la Revolución Francesa, sino que se constituyó en principio estructural de su proyecto liberal y progresista. La idealización de los dos héroes y la consecuente exaltación de altos valores republicanos adquiere notable fuerza en la novela, debido quizá a que dicha axiología estuvo casi ausente en los inicios de las repúblicas criollas, donde muchas veces primó el interés personal, el ansia de poder o la débil convicción de extender la libertad hacia la totalidad del pueblo (Park 37-69). Sin embargo, en la visión narrativa sobresalen las contribuciones raciales y culturales de éste por encima de opresiones y despojos a los que hubiera sido sometido; por tanto, resulta indiscutible su papel en la conformación del espíritu nacional y en la identidad de las repúblicas hispanoamericanas.

Un segundo grupo de novelas suele desplazar el referente al momento contemporáneo y aborda las temporalidades de Bogotá como propósito narrativo: *La tragedia de Belinda Elsner* (1991), *Los ojos del basilisco* (1992) y *La lluvia en el rastrojo* (1994). La ciudad capital de Colombia se percibe como emblema de una sociedad en crisis: sus orígenes oscuros y violentos, sus dinámicas sociales paranoides y desestabilizadoras, y sobre

todo las tensiones internas que constituyen su modernidad fracturada. Este grupo de novelas son muestra del escritor en que se ha convertido Germán Espinosa: pasajero del mundo, que se permite múltiples miradas interculturales; su ir y venir entre Munich, Copenhague, Berlín, México, Guadalajara, París, Biarritz, Ginebra, Lima y Barcelona, sin dejar en la memoria a Bogotá y Cartagena, hacen que convierta al mundo en una gran aldea creada y recreada con la voz de la cultura y de la historia de América.

En *La tragedia de Belinda Elsner*, construye una alegoría social a partir de hechos cercanos al contexto referencial de los lectores. De allí la potenciación novelesca a que es sometido el sonado caso de la Pizzería Pozzeto en los inicios de los años noventa en Bogotá, que a la manera de un genotexto dispara significantes asociados con inseguridad, anomalía social, drogas, ineficacia de instituciones, crisis axiológica, trastornos de personalidad, etc., todos los cuales a su vez circunscriben un gran significativo, cuyo significado inasible nos remite a un estado de violencia generalizada, como estigma de una sociedad que no ha saldado sus deudas con el pasado. La impecable estructura episódica de la novela con el consecuente privilegio *in crescendo* del suspenso captura la atención del lector a través de duplicidades, sospechas y equívocos, constituyéndose en una versión renovada del modelo de *novela negra* adaptada al ambiente de Bogotá como urbe anómala y generadora de ritmos incontrolables, extensivos a la situación de desajuste que caracteriza la vida nacional.⁷

En *Los ojos del basilisco*, una retrospección de mediano alcance logra recrear un fresco de Bogotá entre finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX. De la mezcla de anécdotas y situaciones dramáticas resulta el contrapunteo de una persistente tradición anacrónica y las dinámicas de una modernización posible, en medio de la interminable lucha de conservadores y liberales. Los alrededores de los cerros bogotanos y el rancio barrio de La Candelaria ven surgir una “sociedad patricia en choque con rezagos de la vieja sociedad hidalga” (Giraldo 118), fricción que se complejiza con los primeros brotes de burguesía basados en el desarrollo mercantil y en un espíritu abierto, el cual siempre choca con todo tipo de resistencias. Por su parte, *La lluvia en el rastrojo* (1994) opera a través del procedimiento del esperpento, que en este caso vierte la acción en un discurso de carácter alucinante, centrado en reflejar las deformaciones sociales y síquicas de la sociedad bogotana a mediados del siglo XX, representada en la familia de la viuda Enone y sus hijos, que aunque dependen de la Compañía Colombiana de productos derivados del manzano, habitan una casa todavía del siglo XIX, alegorizando así la anacronía que obstaculiza la apertura y el progreso.

Las dos últimas novelas de Espinosa, *La balada del pajarillo* (2000) y *Rubén Darío y la sacerdotisa de Amón* (2003), lejanas de enunciar profecías desde el pasado irresuelto, recrean el espacio cultural hispanoamericano a

lo largo del siglo XX, quizá como una forma de resistencia ante rezagos de eurocentrismos y frente a las pretensiones homogeneizantes de poderes globalizados. La primera no se vale de dispositivos paródicos, ni de complejos juegos estructurales con el espacio o con el tiempo, sino que se nutre de referentes contemporáneos, ubicados en un espacio latinoamericano durante los últimos 20 años del siglo XX. Dicho espacio está representado en una ciudad innominada, que como Cartagena o como La Habana posee playa y malecón, y como Bogotá u otra urbe análoga, tiene seis millones de habitantes, una moderna infraestructura urbana, industrias culturales, vida intelectual, agencias de viaje, cadenas hoteleras, medios de comunicación, narcotraficantes, pandillas, etc.

En la composición de *La balada del pajarillo* se reescriben, resemantizándolos, en un presente intensamente vivido, mitemas o relatos provenientes de la antigüedad clásica, de la historial medieval de occidente, de las culturas precolombinas y de comunidades étnicas actuales. Si bien los ámbitos representados parecen acercarse a las dinámicas de la globalización, Germán Espinosa quizá por eso mismo, enfatiza de nuevo el punto de vista del criollo hispanoamericano frente a un eurocentrismo que aun quiere conservar rasgos hegemónicos y excluyentes. Al recurrir al viejo truco de los manuscritos encontrados, da paso a una primera persona bajo cuyo proceso enunciativo se implica de diferentes maneras con el objeto de matizar asuntos y temas que siempre le han obsesionado: función de la literatura en el individuo y en la sociedad, la burocratización del arte, el academicismo paralizante, la individualidad del artista, la potencia creadora de la fantasía, el acceso a lo desconocido, el carácter híbrido de la cultura criolla,⁸ etc. En *Rubén Darío y la sacerdotisa de Amón* ratifica estas preocupaciones renovando motivos de la novela negra, con lo cual no sólo homenajea a una de sus figuras poéticas predilectas, Rubén Darío, sino que vuelve a incursionar en el espiritismo y en saberes esotéricos, para enfrentar la persistencia de la muerte y a la vez para revalorar las cualidades vitales que hacen la diferencia de la cultura criolla frente a otras.

LAS REFLEXIONES DEL ENSAYISTA Y LA PERCEPCIÓN DEL PERIODISTA

De manera simultánea y alternada con las creaciones líricas y con las producciones narrativas, Germán Espinosa incursiona en el ensayo y en la crónica periodística; cruce de miradas interdisciplinarias, cuyo tejido discursivo se retroalimenta continuamente. Su labor ensayística se despliega a partir de una densidad de pensamiento enmarcada en una amplia cosmovisión cultural. La argumentación coherente que sostiene el proceso de escritura de los ensayos le permite a Germán Espinosa dar dirección a una

hipótesis, contextualizar una idea o concretar un significado. *La liebre en la luna* (1990) compila trabajos escritos entre 1968 y 1988, los cuales iluminan, ilustran o complementan sus producciones creativas. En primera instancia sobresalen los ensayos preocupados por demostrar el poder fundante de la escritura, la necesidad humana de fabular, el carácter mutante de los géneros literarios, la problemática de la novela como forma de conocimiento y los vínculos mediatos entre creación estética y vida social. Otros artículos se preguntan por la persistencia del barroco en la literatura hispanoamericana contemporánea, por la posibilidad de reinventar las ciudades del pasado o por establecer relaciones entre la percepción literaria y la reflexión filosófica. Un buen número de los mismos aborda cuestiones fundamentales de historia literaria – tensión entre lo local y lo universal, papel del vanguardismo en Occidente, significado del Modernismo en la poesía hispanoamericana y valoración de imaginarios nacidos en el Caribe –. A su vez, Germán Espinosa dedica reflexiones críticas de carácter monográfico a autores colombianos (Luis Carlos López, Guillermo Valencia, León de Greiff, Manuel Zapata Olivella) y a autores hispanoamericanos (César Vallejo, Juan Rulfo, Ernesto Sábato y Mujica Lainez).

En *La aventura del lenguaje* (1992), las reflexiones se subordinan en torno a un mismo eje temático: el origen filosófico de aquél, los niveles que lo conforman, sus funciones características, las teorizaciones que ha generado y el tipo de relaciones que establece con el sujeto y con la realidad; todos estos tópicos son fundamentales para comprender la poética de Germán Espinosa, según la cual la literatura es sobre todo un espacio de lenguaje que brota del espacio social y a la vez lo trasciende, pues en su elaboración se fusionan lo subjetivo y lo objetivo, lo real y lo posible, la historia y la imaginación. Su reciente colección de ensayos, *La elipse de la codorniz* (2001), ratifica la densidad argumentativa, la novedad de las tesis y la coherencia estructural que caracterizan la prosa de ideas del autor cartagenero.

Por otra parte, la labor periodística de Germán Espinosa va más allá de consignar noticias o comentar eventos en su intento de construir una memoria cultural de amplia cobertura. A través de una escritura fluída y fuertemente apelativa, *Crónicas de un caballero andante* (1999) recoge un corpus representativo de las mismas escritas entre 1958 y 1999. Es característica la dilatada referencialidad y la amplitud espacio-temporal de las crónicas de corte histórico, político, cultural, educativo o estético. De ahí la acumulación de principios y criterios sobre tópicos de interés general: los derechos y valores humanos, el deber ser de la docencia, los efectos del populismo en América latina, la historia del cine, la ética de la ciencia, las nuevas irrupciones de lo demoníaco, la persistencia del nazismo, los efectos de la intolerancia, los rostros de la muerte, las violencias del país, el horror de las guerras, las culturas milenarias, los saberes ancestrales, en fin, puntos de vista de Germán Espinosa que se potencian al confrontarse con su sentir

lírico, su percepción narrativa de la realidad y su quehacer de ensayista crítico.

En definitiva, las rutas y trayectos de la cartografía literaria de Germán Espinosa incluyen por igual la amplia referencialidad de sus crónicas, la amplitud espacio-temporal de su novelística, la densidad conceptual de sus ensayos, la tensión expresiva de su lírica o la concentración episódica de sus relatos; en cualquier caso, nos encontramos con una materia significativa que se enuncia desde el compromiso irreductible de la escritura, concebida como forma de conocimiento que involucra lo objetivo y lo subjetivo; como vivencia privilegiada del papel del hombre dentro de la historia, y como potenciación estética que amplía las fronteras del significativo colombiano, caribeño e hispanoamericano.

NOTAS

1 Toda la obra poética de Espinosa está reunida en *Obra poética* (Bogotá: Arango Editores, 1995).

2 Para esta lectura nos apoyamos en los planteamientos de M. Bajtín, desarrollados ampliamente en su célebre texto, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (pp. 144-252), en el cual expone sus ideas sobre el carnaval como categoría estética en sus relaciones con la literatura. Además, seguimos de cerca los hallazgos de Jung Hee Kim en su trabajo sobre *Los cortejos del diablo* (pp. 24-117).

3 A este respecto, es lúcido el artículo de Fernando Ainsa (pp. 8-11).

4 Sarah González de Mojica señala que en la novela, el romance, la comedia y los géneros dramáticos funcionan como mediaciones estéticas que permiten subvertir la historia (pp. 118-120).

5 Para percibir en detalle la filigrana narrativa que constituye la composición de la novela, véase nuestro estudio "El diseño de *La tejedora de coronas* triunfo de la enunciación y realidad de lo posible," en Sarah González de Mojica, ed., *Seis estudios sobre La tejedora de coronas* (Bogotá: Fundación Fumio Ito, Universidad Javeriana, 1992).

6 Beatriz Espinosa señala que en la vida de Genoveva se integran atributos femeninos y masculinos, "con un padre que la educa sin ayuda de mujeres, así como de dioses masculinos nacen Afrodita y Atenea, como serán dos rostros los del espíritu de Federico: masculino y femenino, él mismo y Marie. Y dos rostros serán los de la máscara ritual de Apolo Bolongongo cuando hace el amor con ella: uno de hombre y uno de mujer" (pp. 96-97).

7 Luz Mery Giraldo (*Ciudades* pp. 163-165) precisa la estructura del texto en relación con el esquema clásico de la novela negra. Situada en una perspectiva ontológica y fenomenológica para tipologizar la ciudad en la narrativa colombiana

contemporánea, *La tragedia de Belinda Elsner* le resulta emblemática de un tipo de representación urbana: “Leída como novela negra se pueden constatar elementos sicologistas y condiciones de la narrativa policíaca que requieren de un lector espía y de un investigador de hechos truculentos que persigue a un posible culpable, ata cabos, relaciona indicios, descifra situaciones para finalmente saberse engañado por un narrador que propone un desenlace no sólo inesperado, sino explicable” (p. 163).

8 Para conocer en detalle la estructura y la significación de *La balada del pajarillo*, en relación con el tópico del descenso a los infiernos y del “vampirismo cultural” que pretende desconocer la heterogeneidad hispanoamericana, véase nuestro trabajo “*Romanza para murciélagos y La balada del pajarillo* de Germán Espinosa: regreso a la historia reciente y fundación de nuevas geografías narrativas.”. Aguaita. *Revista del Observatorio del Caribe Colombiano* 8 (2002): pp. 76-83.

OBRAS CITADAS

Ainsa, Fernando. “*Los cortejos del diablo* de Germán Espinosa.” *Magazín dominical de El Espectador* 5 de octubre de 1977: pp. 8-11.

Alvarez, Amparo. “La narrativa de Germán Espinosa: historia, lenguaje y ficción.” *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. Eds. Maria Mercedes Jaramillo, Betty Osorio, Ángela Inés Robledo. Vol. I. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000, pp. 567-591.

Angel, Miguel Arnulfo (2000). “Espinosa, lo histórico y lo mítico” (1989). *Espinosa oral*.

Ed. Adrián Espinosa Torres. Barraquilla: Fondo de Publicaciones Universidad del Atlántico, 2000, pp. 57-60.

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

Cabrales Vega, Rodolfo. “*La tejedora de coronas*: Spinoza en Espinosa.” *Literatura y Filosofía. Revista de la Maestría en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira* 1(2003): pp. 144-147.

Espinosa, Germán. *La verdad sea dicha. Mis memorias*. Bogotá: Taurus, 2004.

—. *Rubén Darío y la sacerdotisa de Amón*. Bogotá: Norma, 2003.

—. *La elipse de la codorniz: ensayos disidentes*. Bogotá: Editorial Panamericana, 2001.

—. *La balada del pajarillo*. Bogotá: Alfaguara, 2000.

—. *Romanza para murciélagos*. Bogotá: Norma, 1999.

—. *Crónicas de un caballero andante* (1958-1999). Bogotá: Aurora, 1999.

—. *Cuentos completos*. Bogotá. Ministerio de Cultura – Arango Editores, 1998.

- . *Obra poética*. Bogotá: Arango Editores, 1995.
- . *La lluvia en el rastrojo*. Bogotá: Arango Editores, 1994.
- . *La aventura del lenguaje*. Bogotá: Planeta, 1992.
- . *Los ojos del Basilisco*. Bogotá: Altamir, 1992.
- . *La tragedia de Belinda Elsner*. Bogotá: Tercer Mundo, 1991.
- . *La liebre en la luna* (ensayos). Bogotá: Tercer Mundo, 1991.
- . *Sinfonía desde el Nuevo Mundo*. Bogotá: Planeta, 1990.
- . *Cuentos completos*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 1989.
- . *El signo del pez*. Bogotá: Planeta, 1987.
- . *Los cortejos del diablo*. Bogotá: Oveja Negra, 1985.
- . *La tejedora de coronas*. Bogotá: Pluma, 1982.

Espinosa Pérez, Beatriz. *Genoveva Alcocer, liberación imposible en el Siglo de las luces*. Cali: Ediciones Universidad del Valle, 1996.

Espinosa Torres, Adrián, ed. *Espinosa oral*. Barranquilla: Fondo de Publicaciones Universidad del Atlántico, 2000.

Figueroa Sánchez, Cristo. "Romanza para murciélagos y La balada del pajarillo de Germán Espinosa: regreso a la historia reciente y fundación de nuevas geografías narrativas." *Aguaita. Revista del Observatorio del Caribe Colombiano* 8 (2002): pp. 76-83.

—. "El diseño de *La tejedora de coronas* triunfo de la enunciación y realidad de lo posible." *Seis estudios sobre La tejedora de coronas*. Sarah de Mojica. Ed. Bogotá: Fundación Fumio Ito, Universidad Javeriana, 1992, pp. 15-40.

Giraldo, Luz Mary. "Encuentro con Germán Espinosa." *Espinosa oral*. Adrián Espinosa Torres. Ed. Barraquilla: Fondo de Publicaciones Universidad del Atlántico, 2000, pp. 91-105.

—. *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2001.

González de Mojica, Sarah, ed. *Seis estudios sobre La tejedora de coronas*. Bogotá: Fundación Fumio Ito, Universidad Javeriana, 1992.

—. "Los cortejos del diablo y *La tejedora de coronas*. Una lectura del imaginario político."

Seis estudios sobre La tejedora de coronas. Sarah de Mojica. Ed. Bogotá: Fundación Fumio Ito, Universidad Javeriana, 1992, pp. 115-143.

Jaramillo, María Mercedes et al. Ed. Vol. 1. *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. 3 vols. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000.

Jaramillo L., Enrique. "Germán Espinosa, escritor colombiano." *Espinosa oral*. Adrián Espinosa Torres. Ed. Barraquilla: Fondo de Publicaciones Universidad del Atlántico, 2000, pp. 17-23.

Kim, Jung-Hee. "Una interpretación carnavalesca de *Los cortejos del diablo*." Tesis de Postgrado. Pontificia Universidad Javeriana, 1991.

Montes M., Roberto. "Germán Espinosa o la narración poética." *Espinosa oral*. Adrián Espinosa Torres. Ed. Barraquilla: Fondo de Publicaciones Universidad del Atlántico, 2000, pp. 25-30.

Park, Yong-Hee. "Idealismo romántico republicano en *Sinfonía desde el Nuevo Mundo* de Germán Espinosa." Tesis de Postgrado. Pontificia Universidad Javeriana, 1992.

Ramírez, Liliana. "Una cabeza llena de ideas astronómicas." *Espinosa oral*. Adrián Espinosa Torres. Ed. Barraquilla: Fondo de Publicaciones Universidad del Atlántico, 2000, pp. 61-65.

Valencia Solanilla, César. "Todas las cartas en *El Naípe Negro*: sobre la estructura narrativa en la cuentística de Germán espinosa." *Revista de Ciencias Humanas* 18 (1998): pp. 67-73.

**CHAMBACÚ CORRAL DE NEGROS DE MANUEL ZAPATA
OLIVELLA, UN CAPÍTULO EN LA LUCHA
POR LA LIBERTAD. *IN MEMORIAM***

Lucía Ortiz
Regis College

CHAMBACÚ, “EL MÁS GRANDE Y ANTIGUO TUGURIO DEL PAÍS”

Después de la abolición de la esclavitud en 1852, muchos afrocolombianos se movilizaron por el país en busca de trabajo y se establecieron en las riberas de los ríos de la costa del Pacífico, en las del río Magdalena y en las cercanías de ciudades como Santa Marta y Cartagena de Indias. Chambacú, una de las comunidades creadas por africanos libres, estaba localizada al lado de las murallas que rodean a Cartagena. Durante la época colonial, este sector fue importante escenario de las luchas de los africanos por su liberación de la esclavitud, gesta encabezada por Benkos Biojo, figura legendaria de la resistencia afro-hispana (Durango 1). De acuerdo con Elisabeth Cunin, Chambacú se creó en medio de manglares entre la tierra y el mar, y poco a poco se fue volviendo tierra firme por los rellenos de arena, cáscara de arroz y basura. A principios del siglo XX, debido al trabajo creado por la construcción del tranvía y más tarde por la construcción de una carretera, Chambacú se convirtió en el más grande de los barrios aledaños a las murallas. Al finalizarse esas obras, chambaculeros y chambaculeras se desempeñaron como obreros de la construcción, lavanderas y cocineras en las casas de los sectores más pudientes de la región. Como es el caso de muchos barrios pobres cercanos a las ciudades, las autoridades nunca se preocuparon por el bienestar de Chambacú y sus habitantes no conocieron los servicios básicos de electricidad, acueductos e higiene. Pronto el barrio llegó a definirse como “el más grande y antiguo tugurio del país” (Cunin 135). Cuando a principios de los años setenta del siglo XX Cartagena de Indias comenzó a emerger como ciudad turística importante, Chambacú representaba un obstáculo para la imagen de la ciudad. Fue así como comenzaron los proyectos de desalojo del barrio.

Inversionistas, arquitectos y políticos llegaron prometiendo grandes proyectos urbanos para justificar el desalojo de sus habitantes, pero ninguno se llevó a cabo. A principios de los setenta, el barrio fue erradicado y sus habitantes quedaron al azar viviendo en otras comunidades cercanas. Apunta Cunin que en lo que era Chambacú “quedó un inmenso terreno abandonado que separaba al centro del resto de la ciudad, doloroso testimonio de las ambiciones y los absurdos de la política urbana iniciada en los sesenta” (136). Años después, el territorio se vio involucrado en un escándalo de política y finanzas en el que estaban comprometidos altos funcionarios “acusados de tráfico de influencias, desviación de fondos públicos y desaparición de documentos administrativos” (Cunin 136). El escándalo ha tenido bastante resonancia en el país inclusive hoy en día, lo cual lo confirman los distintos artículos de prensa donde se comenta lo que se conoce hoy en día como “El caso Chambacú.”¹ Después de tanto tiempo de estar abandonado el territorio, finalmente se construyó un moderno edificio llamado el “Edificio Inteligente” (Cunin 136). Si el barrio se acabó físicamente, el problema de los barrios habitados por afrocolombianos no se ha resuelto, como no han mejorado las condiciones paupérrimas en que viven los habitantes de todas las comunidades negras de la costa Pacífica y Atlántica de Colombia. Según Cunin y otros investigadores, las condiciones de otros barrios alrededor de Cartagena siguen siendo las mismas. Lo único que diferencia a estas poblaciones de lo que era Chambacú es que no están cerca de las murallas y están alejadas de la mirada de turistas y otros para quienes la presencia de estas comunidades negras “incomodaría” y restaría atractivo a la ciudad. (Cunin 135-136).

CHAMBACÚ, SÍMBOLO DE LA RESISTENCIA NEGRA

Si para la historia oficial de Colombia Chambacú sólo permanece como un tugurio más de negros o como ejemplo de un escándalo de corrupción entre tantos, para muchos representa un capítulo abierto de la historia del país donde se combinan elementos culturales, políticos, sociales y económicos que merecen un lugar en la memoria colectiva de la nación. En estos casos, Chambacú es recordado más bien como un territorio de ex-esclavos con una trayectoria histórica, social, política y cultural que representa la saga de los afrocolombianos y su arduo camino hacia su participación ciudadana en la comunidad nacional. En el presente ensayo se estudia la novela *Chambacú corral de negros* (1967) de Manuel Zapata Olivella (1920-2004), como una obra que representa un capítulo en la historia silenciada de los afrodescendientes colombianos. En la historia de esta comunidad, el autor trata los distintos niveles – cultural, histórico, político, económico, social y étnico – que corresponden a la condición del negro colombiano. A la vez, contribuye a que el nombre de Chambacú se celebre hasta hoy día como

símbolo de la resistencia del negro colombiano a permanecer invisible o en las márgenes de la memoria colectiva.

Manuel Zapata Olivella forma parte de la comunidad de escritores y artistas que han rescatado del olvido a Chambacú. La cantante colombiana Totó la Momposina, conocida representante del folclor afrocolombiano, rinde homenaje al barrio en dos de sus canciones. En una de ellas se resalta el origen bantú de sus negros esclavos y en otra se recuerda el valor de los que sudaron y sufrieron al construir las famosas murallas de “la ciudad heroica,” en las que dejaron su sangre y su historia (Cunin 138-139). Sutilmente, la Momposina introduce la resistencia del negro ante el desplazamiento de su territorio al cantar:

Chambacú, Chambacú, Chambacú...
 la historia la escribes tú (...)
 Chambacú, Chambacú, Chambacú...
 La historia de las murallas
 con sangre la escribió la canalla,
 con sangre la escribió la canalla,
 con la pluma del dolor,
 con la pluma del dolor,
 curando la carne esclava
 a lo lejos se ve la muralla,
 a San Pedro Clavé con la saya,
 curando al negro Bembé,
 curando al negro Bembé,
 Chambacú, Chambacú,
 Chambacú, Chambaculero
 De aquí no me sacas tú
 Chambacú, Chambacú, Chambacú...
 la historia la escribes tú (citado en Cunin 138-139).

Otros que recuerdan a Chambacú como barrio de africanos libres son Gabriel García Márquez en *El amor en los tiempos del cólera* (20) y Régulo Ahumada en la pieza de teatro titulada *Chambacú*, representada en Cartagena en 1964 y publicada en 2002 (Cunin 137-139). En esta obra se dramatiza la explotación por parte de los representantes del Estado, de entidades financieras y de educadores que ven al barrio como un modelo para proyectos de planeación urbana o como un laboratorio sociológico de estudios que nunca benefician a sus habitantes. Con promesas de mejorar sus condiciones, se acercan políticos pero sólo para obtener votos mientras junto con otros planean el desalojo de sus habitantes. Ahumada presenta la situación de los chambaculeros desde una perspectiva íntima que muestra la cultura de los suyos representada en el habla de los personajes y en sus costumbres. Al mismo tiempo, trata asuntos de etnicidad al incorporar las consecuencias de las relaciones interraciales y la visión del negro sobre el blanco y viceversa, a la vez que exhibe la visión del negro sobre sí mismo.

Si en su incansable trayectoria, Manuel Zapata Olivella ha incursionado en la cultura de los afrocolombianos por medio del ensayo, el teatro y la poesía, en varias de sus novelas ha sabido rescatar su historia con la profundidad y la dedicación que no lo ha hecho ningún otro narrador colombiano. Aunque ya para la publicación de *Chambacú corral de negros* Manuel Zapata Olivella era reconocido dentro de ciertos círculos académicos dentro y fuera del país, es sobre todo a partir de la publicación de su obra maestra *Changó el gran putas* (1983), que su nombre figura en numerosas tesis doctorales en Estados Unidos y Europa y es foco de numerosos artículos, libros y ponencias alrededor del mundo. A partir de la publicación de *Changó el gran putas*, la crítica nacional e internacional comienza a interesarse más en toda su obra y en la de otros escritores afrocolombianos. En efecto, esta novela representa el clímax del desarrollo artístico de este colombiano que desde sus primeras obras ha venido almacenando los instrumentos para la creación de un nuevo discurso para la representación de la composición triétnica colombiana y americana.

En *Changó* el protagonista resulta ser toda una raza compuesta por los diferentes grupos que representan el universo cultural americano y de los que se destaca su componente afro. Dentro de este protagonista colectivo se encuentran figuras reverenciadas del canon histórico americano tales como Simón Bolívar y Martin Luther King Jr. y otros como Benkos Biojo, junto a voces ficticias procedentes del universo afroamericano compuesto por orichas, esclavos, cimarrones y activistas. Las novelas anteriores a *Changó*, en cambio, no incluyen como protagonistas a las grandes figuras de la historia americana sino más bien al campesino, al indio, al pobre de la ciudad y, sobre todo, al negro colombiano. Estos protagonistas son individuos marginados, invisibles a la luz del otro, que no sólo los rechaza sino que los ignora por ser pobres y por ser negros. Tal es el caso de los protagonistas de *Chambacú, corral de negros*, novela que representa el importante papel que el oficio creativo ha jugado al darle voz a aquellos que no han tenido en sus manos los instrumentos para lograr obtener un espacio en las agendas culturales y políticas de la nación.

MÁS ALLÁ DEL REALISMO SOCIAL

Chambacú corral de negros se publica dentro de un contexto histórico marcado por la crisis política generada a raíz del conflicto de “La Violencia” durante los cincuenta y los sesenta,² conflicto cuyos pormenores sirvieron para generar un corpus tan amplio de novelas en el país que el fenómeno literario llegó a designarse como “Novela de la Violencia.” Estas obras, muchas de manera formulaica y siguiendo los patrones del realismo social, reproducían fielmente las condiciones de represión y explotación vividas por muchos colombianos en el momento que se encontraban atrapados en

medio de la lucha entre liberales y conservadores. *Chambacú corral de negros* presenta los conflictos que afligen a una comunidad de afrocolombianos desde una perspectiva que si bien se acerca al realismo social, a su vez incorpora la temática racial y la conciencia cultural afrocolombiana como elementos fundamentales (Captain-Hidalgo 43-76). Como ha anotado Alejandra Rengifo, en *Chambacú corral de negros* se dan todos los elementos que componen el conflicto entre opresor (el estado, el ejército, representantes comerciales) y oprimidos (los habitantes de Chambacú) de donde surge el líder revolucionario (Máximo) con una agenda política donde se aplican los elementos del marxismo y el leninismo que eventualmente abren los ojos a los subalternos para dar paso a la revolución y a su liberación (39).³ Sin embargo, la obra se destaca entre muchas del momento porque continúa una trayectoria de los escritores afrocolombianos en que el protagonista negro identifica su “Yo” como afro, se enorgullece de su identidad, conoce su procedencia y está consciente de su posición en la sociedad dominante. Varios estudios confirman que esta trayectoria en Colombia fue iniciada por el poeta romántico Candelario Obeso durante el siglo XIX, y fue seguida por el poeta cartagenero Jorge Artel en la primera mitad del siglo XX.⁴ En el poema “Expropiación de unos códigos,” de Candelario Obeso, la voz poética dice: “Todo eso, blanco, sabré,/ Pero quedaré en las mismas:/ Yo seré siempre el que soy/ Por más chascos que reciba” (45).⁵ Al identificar al otro como “blanco,” la voz poética es consciente de lo que lo hace diferente pero no se avergüenza de ello, ni va a negar su identidad, a pesar de los tropiezos que recibe por parte de una sociedad decimonónica que, orgullosa de su “hispanidad,” pretende “blanquear” a su población triétnica.

Junto con otros elementos como la oralidad, la inclusión de prácticas tradicionales propias de la cultura de la costa atlántica colombiana y la incorporación del componente negro con sus conflictos y tensiones como parte de la identidad cultural triétnica colombiana, Manuel Zapata Olivella ocupa entonces un lugar vital en el desarrollo de la literatura nacional. Según Raymond L. Williams, en sus novelas Zapata Olivella había hecho uso de varios elementos como la oralidad y la magia antes de llegar a ser integrados en las obras de escritores como Gabriel García Márquez (151-152). Asimismo, como García Márquez, desde sus primeras obras, el autor se ha encargado de dar un espacio en su obra creativa a detalles y pormenores que conforman la intra-historia colombiana. En *Chambacú*, por ejemplo, las fuerzas militares del gobierno reclutan forzosamente a sus hombres para ser enviados con el ejército estadounidense a la Guerra de Corea, hecho real en la historia de Colombia pero olvidado por muchos. El reclutamiento de negros para unirlos al ejército de los Estados Unidos que participaría en esa guerra, resultó ser parte del cumplimiento de un pacto entre el gobierno de Laureano Gómez y la Secretaría de Estado de los Estados Unidos. Como lo menciona José Luis Díaz Granados, el contingente se conocería como “el

Batallón Colombia” e incluiría a soldados de todo el país (citado por Porto 67; también ver Lewis 105). Los negros de Chambacú resultaban ideales como “carne de cañón” en las trincheras nortamericanas (Rengifo 37); y estas tropas serían el pago del gobierno colombiano por la ayuda militar de Estados Unidos que serviría para reprimir la inestabilidad que se vivía a raíz de La Violencia. En el primer capítulo de la novela, titulado “Los reclutas,” soldados del ejército colombiano llegan al barrio y por la fuerza detienen a centenares de sus habitantes. Uno de los oficiales declara: “¡Carajo! Así es como piensan pelear en Corea. Se los comerán los chinos como palomitas asadas. ¡Capturen a esos agitadores, cueste lo que cueste!” (6).

Otros hechos en la novela no resultan ser parte de la crónica oficial del país, pero su interpretación en la ficción sirve para desenmascarar la historia de injusticia social y discriminación vivida por todo un pueblo desde su llegada al continente americano. Este es el caso del abandono del barrio por parte del Estado y el eventual desalojo de sus habitantes. La explotación de los chambaculeros, el temor constante al desalojo y la pobreza son parte de “un eslabón de una vieja cadena de padecimientos” (98), como lo expone uno de los personajes de la novela. Los padecimientos que sufren los personajes de *Chambacú* son palpables por la atmósfera claustrofóbica que ha sabido crear el autor. Lector y personajes parecen estar contenidos en una cárcel oscura y putrefacta. El barrio permanece entre tinieblas, no sólo por la falta de la luz eléctrica sino como producto de la “excesiva opresión” y “el desespero social y espiritual” de sus habitantes (Johnson 4; Porto 9).⁶ El narrador personifica la oscuridad al señalar “[l]a noche con su respiración fría y nauseabunda” (27) y los chambaculeros viven “esa noche larga y tenebrosa de cuatrocientos años” (9). Máximo recuerda que este acoso diario ha sido vivido desde que se establecieron en el barrio:

Recordaba que diez años atrás, su madre viuda y empobrecida, sembró su rancho en las propias orillas. Los cuatro hermanos recogían desperdicios en la ciudad y afianzaban las raíces. Levantaron las paredes con retazos de fique, tablas y lonas envejecidas. El techo de ramazones, palma de coco y oxidadas hojas de zinc. Durmieron apilonados, generosa su sangre a los zancudos (23).

La historia de la maestra del barrio, Domitila, también sirve como testimonio de las condiciones en que muchas personas habían llegado a Chambacú. Su padre había sido constructor de chalupas y había llegado a la región en busca de mangle grueso para las embarcaciones,⁷ y su madre hacía hornos de carbón. Domitila sobrevivió a sus padres, y arruinada, abrió las puertas de su casa a los niños de Chambacú. Su actitud con los niños refleja también la esperanza en el futuro, a pesar de que estudian en las siguientes condiciones: “Llevaban sus propios bancos. En una pizarra les enseñaba los números. Una misma cartilla servía para el aprendizaje común” (94). Y así la maestra le explica a otro personaje que “no todo son letras y números. Los pobrecitos a veces no tienen ni qué comer” (94). De

mayores estos niños no tienen en su mente seguir estudiando ni educarse, excepto por unos pocos, sino que tratan de buscar una salida más rápida a la pobreza en el boxeo, los gallos, la prostitución e inclusive la guerra. Varias de las mujeres son empleadas domésticas que lavan la ropa de los ricos de la ciudad. Como ha dicho Marvin Lewis, Chambacú es un lugar “[d]onde la lucha humana por la supervivencia es lo más importante” (103). En Chambacú hasta “las ratas pasan hambre” y sus niños engañan los estómagos al ingerir las almejas muertas de los charcos.

En esta comunidad, cada personaje representa una esfera de la problemática que se vive a diario. Entre ellos el personaje que más se destaca en la novela es Máximo, porque en él se genera la esperanza de la libertad y la resistencia a la explotación y a la violación de los derechos del negro a vivir una vida digna y a identificarse con lo propio. De acuerdo con Lewis, Máximo representa la voz de una comunidad que resiste la colonización interna y la colonización cultural (7). La resistencia es representada en la novela desde el principio y sobre todo es encarnada por Máximo, quien a pesar de sufrir torturas físicas, ser encarcelado más de catorce veces y perseguido constantemente, no deja de luchar por la libertad. El personaje se convierte en la conciencia de los suyos, en la voz de una comunidad forzada a la ignorancia al expresarse de la siguiente manera:

Nuestra cultura ancestral también está ahogada. Se expresa en fórmulas mágicas. Supersticiones. Desde hace cuatrocientos años se nos ha prohibido decir “esto es mío.” Nos expresamos en un idioma ajeno. Nuestros sentimientos no encuentran todavía las palabras exactas para afirmarse. Cuando me oyes hablar de revolución me refiero a algo más que romper ataduras. Reclamo el derecho simple de ser lo que somos (106).

La resistencia a la colonización cultural también se refleja en el rechazo a ser “pacificados” por grupos como Los Cuerpo de Paz, que Máximo ve como instrumentos del imperialismo yanqui (Lewis 7). Este aspecto tiene mucha relevancia hoy en día, ya que este tipo de colonización cultural se ve claramente en la invasión de grupos religiosos, en su mayoría estadounidenses, que al aprovecharse del abandono de muchas comunidades por parte del Estado, de las necesidades económicas y de la ignorancia que ahoga a los pueblos afro-hispanos, han establecido sus templos y colonias de conversos por toda América Latina, alejando así a muchos de sus prácticas religiosas y tradiciones culturales milenarias. La resistencia de Máximo tiene un fundamento histórico, ya que conoce muy bien el origen de los africanos que llegaron a las Américas (Lewis 7): “Mandingas, yolofofos, minas, carabalés, fiafaras, yorubas, más de cuarenta tribus” (121). También rememora el sometimiento de cientos de ellos a las injusticias de la esclavitud, y explica la precaria situación actual de los suyos, en contraste con la belleza de Cartagena de Indias, cuyas impresionantes murallas fueron construidas, irónicamente, por sus antepasados.

Resulta significativo que sea a Inge, una extranjera blanca de origen europeo y esposa de José Raquel (hermano de Máximo), a quien el personaje le narre la historia de su pueblo. Para ella esta historia “se confundía con la leyenda,” actitud propia de la visión eurocéntrica con que para muchos ha permanecido el episodio de la diáspora africana en la historia de la humanidad. Este personaje representa al foráneo, la mirada del otro, “blanco” y “civilizado,” quien ha permanecido ciego ante la realidad de una comunidad, que es sólo un ejemplo entre tantas oprimidas alrededor del mundo. Desde la perspectiva de Máximo, Inge provee el ángulo de una persona que es completamente ajena a este mundo, la que ve a Chambacú como la representación de la barbarie, tan cerca de la civilización, o como se describe en la obra, separada “de la civilización sólo por un caño de aguas sucias” (99). Para Máximo, Inge podría ser “el escritor,” el “crítico,” “el pintor” que observa esa barbarie, la pinta, la estudia desde el “centro” de la civilización. Una vez más, la novela de Zapata Olivella hace eco de la actitud de muchos que hasta hoy en día, aunque estén muy cerca y convivan a diario con las comunidades negras, desconocen, o peor aún, se enneguesen ante ellas y, en su mentalidad racista, justifican su abandono y miseria porque, en fin, es “un barrio más de negros.”

Aunque la decisión de Inge de quedarse en Chambacú y unirse a la lucha por su liberación pueda tener un tono paternalista, sobre todo porque allí “entre los pobres” es que se siente “completa” y que se ha encontrado a sí misma, la experiencia de Inge en Chambacú va más allá de eso. Allí, ella encuentra una parte de sí misma que no conocía. Su relación con José Raquel es estéril, ya que no llegan a tener hijos (104-105), pero de su relación con el ambiente de su esposo nace para ella todo un universo nuevo que le ofrece lo que en su mundo “civilizado” nunca encontró: el amor y el calor familiar (142). De allí que decida quedarse en Chambacú y unirse a la lucha de sus habitantes. Esto demuestra el nivel humano y la solidaridad de los chambaculeros, y la esperanza de que el trabajo conjunto y la convivencia pacífica sean la manera de lograr la liberación real. Importa destacar que es una blanca extranjera la que a la larga se solidariza con esta comunidad, en contraste con la actitud del colombiano mestizo, representado en la novela por el capitán Quirós, enemigo mayor de Máximo, y un oportunista que hace uso de su poder para explotar aún más la necesidad de los chambaculeros a quienes preferiría erradicar por cualquier medio. Para el capitán, y para otros como él que están al otro lado del charco, los chambaculeros son el “cáncer negro” que quieren destruir porque puede infectar aun más la ciudad y convertirla en un gran tugurio. De allí que las autoridades nunca satisfagan sus necesidades básicas, como alcantarillado o escuelas, porque se espera que así decidan irse. No obstante, para Máximo y sus aliados, los otros se equivocan porque jamás podrán cambiar “el rostro negro de Cartagena. Su grandeza y su gloria descansa sobre los huesos de nuestros antepasados” (128). Esta frase nos recuerda los últimos versos de la canción de Toto la Momposina antes citados:

Chambacú, Chambacú,
Chambacú, Chambaculero
De aquí no me sacas tú
Chambacú, Chambacú, Chambacú...
la historia la escribes tú (citado en Cunin 138-139).

En las palabras de Máximo se fija el tono de resistencia que caracteriza a la comunidad y su voz trasciende el tiempo y el espacio, porque sus palabras se escuchan en todas las expresiones culturales africanas que han enriquecido el universo cultural de Colombia hasta hoy día.

Según Aida Heredia, Máximo puede ser visto como el “redentor” de Chambacú, ya que logra convencer y unir a varias de las personas de su comunidad, incluyendo a su madre, a Inge, a su sobrino, Dominguito y a varios de sus compañeros, en su lucha contra las injusticias cometidas por las autoridades y hacia la liberación de su gente (7). Al morir asesinado por su hermano, José Raquel, Máximo se convierte en un mártir ya que su muerte simboliza el principio de la lucha colectiva y la unión de dos mundos opuestos representados en la figura de Inge y los habitantes de Chambacú. Si antes Máximo podía ser considerado el héroe de la historia de Chambacú, con su muerte nace la comunidad que, como héroe colectivo, ahora se encarga de regenerar a este “mundo devastado” (Captain-Hidalgo 67). Esto no es único en la obra de Manuel Zapata Olivella. En efecto, como lo afirma Captain-Hidalgo, el héroe en varias de sus obras es colectivo, es toda una raza, comunicando así la esperanza de que la lucha colectiva redimirá a los pueblos negros de Colombia y por ende de las Américas. En palabras de Heredia, al final de la novela cualquier sentimiento inicial de resignación es sustituido por “la voluntad combativa y el deseo de recuperar sus valores humanos. Se vislumbra en Chambacú un mundo de sentimientos positivos — amor, hermandad, y armonía racial” (7).

Por otro lado, José Raquel, hermano de Máximo, representa en la novela al antagonista. Sumergido en un complejo de inferioridad por ser negro, está en conflicto consigo mismo y se vuelve en contra de los suyos. José Raquel es “el manipulador” (Lewis 7) y encarna al negro que se avergüenza de su identidad y de su condición. Es ambicioso y siempre busca la manera de estar cerca de los que tienen poder, aunque esto represente un daño para los suyos. Va como voluntario a la guerra de Corea porque piensa que puede representar un beneficio para él. En efecto, regresa con una mujer blanca sueca (Inge) a quien exhibe por Chambacú en su nueva moto, como trofeo o botín obtenido en la guerra. Muy orgullosamente relata a los miembros de su comunidad y a su familia cómo obtuvo regalos y dinero por medio de patrañas, engaños y robos a los moribundos de la guerra. Sus habilidades en el contrabando le van a servir hacia el final de la novela para salvar su pellejo ante el capitán Quirós quien le ofrece un alto cargo en la policía. Para Heredia, “[l]a evolución de José Raquel es cada vez más regresiva: reniega

de su raza y busca una identidad poderosa que lo asemeje a los blancos. Culmina su iniquidad con el asesinato de su hermano Máximo" (4). Si Máximo simboliza la resistencia de los chambaculeros ante las injusticias y ante la explotación, José Raquel simboliza la crisis moral y social y el nivel de agresión a que también pueden llegar los habitantes de la isla, actitud que puede dividir a los miembros de la comunidad (Heredia 4; Carullo 21).

Por medio de José Raquel, también entramos brevemente al mundo de las autoridades de la costa Atlántica de Colombia, que desde siempre se han caracterizado por funcionar dentro de los tejemanejes de la corrupción (130-134). También entramos en el mundo de otros personajes de Chambacú quienes, como él, encuentran escape a su condición por medio del alcohol y la droga, y creen salir de su miseria por medio de la prostitución. Las Rudensillas y "la Carioca," las prostitutas del barrio, pretenden maquillar su identidad negra al pintarse el pelo de rubio y se jactan de hablar en inglés para hacerse más atractivas hacia los foráneos que las compren con dólares y regalos a cambio de sus favores sexuales. Se apunta así a la cruda realidad vivida hasta hoy día por muchas mujeres negras de la costa colombiana y de las islas del Caribe, donde se convierten en presas sexuales de turistas que con falsas promesas les ofrecen la posibilidad de salir de su dura situación. Como ha observado Heredia, la deshumanización a que llegan estas mujeres se refuerza en la novela al no dárseles nombre propio a las Rudensindas sino al referirse a ellas como "la mayor" y "la menor" (7).

Si para Máximo su lucha parte de un interés por "liberar" a su comunidad y es una lucha colectiva, para su madre y otros se trata de una lucha individual, y consiste en la lucha por la supervivencia diaria, como se señaló antes; el tener qué comer, dónde dormir, alimentar a sus hijos, supera cualquier interés intelectual o político. Así ocurre con los otros dos hijos de la Cotena – madre de Máximo – Medialuna y Crispulo. En lugar de seguir estudiando, como lo esperaba su maestra Domitila, Medialuna cree encontrar el camino al triunfo por medio del boxeo, representando una vez más la realidad de muchos jóvenes de las comunidades aledañas a Cartagena. Lo irónico es que Medialuna es "un boxeador desnutrido" (Lewis 103). Al sufrir una crisis física después de una de sus peleas, llegamos a saber que sus dolores no son por los golpes recibidos sino por haber ingerido las almejas podridas de los charcos para saciar el hambre. Al regresar casi muerto a Chambacú, el hambre sirve hasta de motivo de chiste entre los boxeadores. Dice uno de ellos: "Decía el otro día un médico que cuando dos chambaculeros subimos al cuadrilátero, le parecía ver combatir a 'Kid Paludismo' contra 'Kid Beriberi'" (86). Por su parte, Crispulo resulta ser el "gallero frustrado" (Lewis 103) que debe alimentar sus gallos antes que alimentarse a sí mismo para que éstos puedan aguantar la pelea que lo proveerá de algunos pesos. Este mundo de los gallos nos recuerda el de las novelas de García Márquez quien, como Zapata Olivella, retrata en esta tradición una parte muy importante de la cultura de la costa Atlántica de Colombia.

Otro aspecto con el que podemos relacionar a García Márquez y a Zapata Olivella es en su presentación de la mujer costeña, figura central de la familia y sin la cual reinaría el caos. La Cotena es la figura femenina predominante en *Chambacú*. Es una mujer determinada, responsable, trabajadora y práctica que resiste el sometimiento de sus hijos y de su comunidad. Al principio se enfrenta a los soldados a quienes no les importa la miseria que ven y reclutan a los jóvenes chambaculeros a punta de lazos y de fusiles para una guerra ajena a ellos. En las palabras de la Cotena se revela la protesta hacia la situación de la nación y el absurdo que representa enviar a estos jóvenes colombianos a luchar en una guerra que no tiene nada que ver con ellos. Dice a los soldados que más bien se vayan a enfrentar a “los guerrilleros del Llano,” haciendo así alusión a las secuelas de “La Violencia” y a los principios de un largo período de insurgencia política, continua inestabilidad y extrema violencia. Como lo ha señalado Heredia, la Cotena – quien había perdido a su marido en una pelea de gallos – representa el centro familiar, es el sustento económico, moral y físico de su familia y de su comunidad, subvirtiendo así el papel arquetípico de la mujer pasiva y dependiente. Si al principio se muestra sospechosa con respecto a la esposa de José Raquel y no cree en las actividades de su hijo Máximo,⁸ a medida que avanza la historia, la Cotena no sólo acoge, aconseja y cuida a la extranjera, sino que también se une al grupo de los que se movilizan para demandar los derechos de los chambaculeros. En este aspecto, la Cotena, se convierte en la “gran madre” (Heredia 5) de Chambacú, ya que cuida y defiende a su comunidad, sin importarle el color de la piel de sus habitantes.

Dentro de la familia de la Cotena, cada uno de sus miembros representa los diferentes niveles de las condiciones en que vive la comunidad. Cada breve historia se combina con las otras para proveer al lector de una imagen completa de esta realidad. En efecto, en esta novela se observan los aspectos económicos, políticos y sociales de las condiciones del negro en el país. Asimismo se examina la cuestión de la raza y la etnicidad al presentarse el conflicto vivido por el negro que se siente inferior y “renuncia a las normas de su grupo para adoptar las de la población blanca, convirtiéndose en enemigo de su propia raza,” como le sucede a José Raquel (Heredia 3). Por otro lado, se incluye el mestizo, personificado por el capitán Quirós, que se cree superior a los negros y más afín a los blancos y utiliza esto como arma para escalar la pirámide social y asumir el poder que va a utilizar para hundir aún más al negro. Como consecuencia de este tipo de actitud, se crean la desunión y la falta de solidaridad en la comunidad, esenciales para mejorar sus condiciones y luchar por su libertad (Heredia 3). Al mismo tiempo, la novela examina las consecuencias de la falta de educación y la falta de interés por parte de las instituciones del país en ofrecer al afrocolombiano la historia de su propio pueblo. Los habitantes de Chambacú ignoran su pasado y su cultura. Esto genera entonces la apatía y la resignación de muchos que se abandonan en el mundo del vicio y la prostitución, como es el caso del

mismo José Raquel, las Rudesindas, la Carioca y muchos otros. Pero como contraste surge el personaje de Máximo que celebra su negritud, se identifica con la historia de sus antepasados y asume la responsabilidad de unir a su comunidad. Al morir Máximo, el sentido de solidaridad y de hermandad supera las diferencias entre los habitantes del barrio. Su espíritu de resistencia revive en sus familiares y en sus vecinos (Lewis 106). El despertar final de la comunidad apunta hacia el final de la represión y el principio de la liberación, destino que estaba previsto desde las primeras páginas de la novela cuando se anuncia que los chambaculeros “despertaban a cuatro siglos dormidos” (5).

Una relectura de las obras de Manuel Zapata Olivella nos permite rescatar la historia de un pueblo desaparecido. Sin embargo, la realidad representada en *Chambacú corral de negros* es la situación actual de cualquier otra comunidad negra del Pacífico o del Atlántico colombianos. La visión optimista que siempre ha caracterizado a Manuel Zapata Olivella se palpa una vez más en esta obra en la que, como en todos sus escritos, hace eco de las condiciones y de las injusticias vividas por los pueblos negros de América e integra la temática de la etnicidad en un país que por mucho tiempo ni se había acercado a dialogar sobre el asunto.⁹ La labor de Zapata Olivella también evoca las aspiraciones culturales y los ideales estéticos del escritor afrocolombiano y confirma el importante aporte que esta figura ha representado para la cultura y la literatura del país.

NOTAS

1 Ver por ejemplo el artículo del periódico *El Espectador* y el artículo de Norbey Quevedo citados en la bibliografía. Ver también el artículo de H. Durango donde habla del ataque por parte del ejército contra manifestantes, el día 26 de mayo del 2004. Ese día se llevaba a cabo una manifestación pacífica por parte de sindicalistas, grupos de acción popular y congresistas; una marcha de más de 20.000 participantes que expresaban el rechazo a las negociaciones del Tratado de Libre Comercio que se llevaban a cabo en el Centro de Convenciones de Cartagena, muy cerca de donde estaba localizado Chambacú. Las negociaciones del Tratado de Libre Comercio proponen un modelo de desarrollo económico que no tiene en cuenta a las comunidades negras del país, sino más bien contribuyen a la explotación de sus tierras y al desalojo de sus habitantes. Esta situación, y la que se vivía en barrios como Chambacú, comprueba la continua falta de interés por parte de las autoridades políticas y económicas por atender las necesidades de los pueblos negros del país.

2 Se conoce como ‘La Violencia’ un período de más de diez años de guerra entre liberales y conservadores que dejó una suma de más de 300.000 muertos. El inicio de la guerra fue marcado por el asesinato del líder liberal populista Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948 en Bogotá.

3 Rengifo también habla de la influencia del pensamiento de Marcus Garvey en la novela y la presencia imaginaria de Jorge Eliécer Gaitán.

- 4 Ver por ejemplo el estudio de Laurence Prescott y el artículo de Carlos Jáuregui.
 5 El poema original escrito en el lenguaje que caracteriza el habla del boga del río Magdalena reza así:

Toro eso, branco, sabré,
 Ero pa sacá la mimas;
 Yo seré siempre er que soy
 Poc má chajco que reciba... (44)

- 6 Esta atmósfera nos recuerda el ambiente putrefacto y grotesco creado por Arnoldo Palacios en su novela *Las estrellas son negras* (1949), obra que recrea las condiciones vividas por los habitantes de la costa del Pacífico colombiano, región habitada mayormente por afrodescendientes.

- 7 Las chalupas eran canoas pequeñas y angostas que servían para navegar por cursos de agua muy estrechos.

- 8 Una de las actividades que llevan a cabo Máximo y sus seguidores es pegar pasquines anónimos y escribir sus consignas con semillas de aguacate en las paredes del barrio. Estos episodios nos recuerdan el motivo de los pasquines en las paredes que aparecen en *La mala hora* (1962) de Gabriel García Márquez, que como en *Chambacú*, se convierten en instrumento político importante en la lucha de los personajes y representan el lenguaje popular de “rechazo y protesta” que desafía el discurso político oficial. Esta es la idea que presenta Raymond L. Williams al discutir el motivo de los pasquines en *La mala hora* (pp. 152-153).

- 9 Es sólo hasta 1993, cuando con la ley 70 la Constitución de Colombia establece oficialmente que los afrocolombianos forman parte de la identidad cultural del país y garantiza el respeto a sus derechos étnicos y territoriales. Aunque el establecimiento de esta ley ha sido celebrado como un paso muy importante en la lucha de muchos afrocolombianos, es preocupante la posición marginal que sigue ocupando todo lo relacionado con este sector de la comunidad nacional. Esto en una nación en que, según las cifras del Plan Nacional de Desarrollo, 1998-2002, se calcula que la población negra está muy cerca de los 10 millones 500 mil. Estas cifras corresponden al 25 por ciento de los colombianos, habitantes de comunidades desde San Andrés y Providencia hasta el Amazonas, el Orinoco y los Andes. La mayor población afrocolombiana se encuentra en la zona del Pacífico, constituyendo el 80 por ciento de sus habitantes (mensaje electrónico de Piedad Córdoba del 12 de marzo, 2003).

OBRA CITADA

Ahumada Zurbarán, Régulo. *Chambacú. Drama en tres actos*. Barranquilla: Casa Editorial Antillas Ltda. 2002.

Captain-Hidalgo, Yvonne. *The Culture of Fiction in the Works of Manuel Zapata Olivella*. Columbia: University of Missouri Press, 1993.

Carullo, Sylvia G. “La dialéctica hambre-agresión en *Chambacú corral de negros*.” *Afro-Hispanic Review* 2.3(1983): pp. 19-22.

“Chambacú prescribió en un juzgado.” *El Espectador* 4 de abril de 2004. 10 de agosto de 2004. <<http://www.elespectador.com/2004/20040404/judicial/nota4.htm>>

Córdoba Ruiz, Piedad. “La tragedia de ser negro y desplazado”. Mensaje electrónico a Lucía Ortiz, 12 de marzo, 2003.

Cunin, Elisabeth. *Identidades a flor de piel. Lo “negro” entre apariencias y pertenencias: categorías raciales y mestizaje en Cartagena (Colombia)*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Universidad de los Andes, Instituto Francés de Estudios Andinos, Observatorio del Caribe Colombiano, 2003.

Durango, H. “Brutalidad policial en Chambacú.” *Centro de Medios Independientes de Colombia*. 26 de mayo, 2004. 12 de agosto de 2004. <<http://colombia.indymedia.org/news/2004/05/13376.php>>

Heredia, Aida. “Figuras arquetípicas y la armonía racial en *Chambacú corral de negros* de Manuel Zapata Olivella.” *Afro-Hispanic Review* 4.2 (1987): pp. 3-8.

García Márquez, Gabriel. *La mala hora*. Buenos Aires: Editorial Suramericana, 1972.

—. *El amor en los tiempos del cólera*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1985.

Jáuregui, Carlos. «Candelario Obeso: entre la espada del romanticismo y la pared del proyecto nacional.» *Revista Iberoamericana* 188-189(1999): pp. 567-59.

Johnson, Lemuel A. “The Dilemma of Presence in Black Dispora Literature: A Comparativist Reading of Arnaldo Palacios’ *Las estrellas son negras*.” *Afro-Hispanic Review* 1.1 (1982): pp. 3-10.

Lewis, Marvin A. *Treading the Ebony Path: Ideology and Violence in Contemporary Afro-Colombian Prose Fiction*. Columbia: University of Missouri Press, 1987.

Obeso, Candelario. *Cantos populares de mi tierra*. Bogotá: Arango Editores, El Ancora Editores, 1988.

Palacios, Arnaldo. *Las estrellas son negras*. Bogotá: Editorial Revista Colombiana, 1971.

Porto, Lito E. “Claroscuros: el mestizaje cromático, telúrico, y racial en *Chambacú corral de negros*.” *Afro-Hispanic Review* 19. 2 (2000): pp. 59-69.

Prescott, Laurence E. *Candelario Obeso y la iniciación de la poesía negra en Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1985.

Quevedo H, Norbey. “Corrupción de alto nivel”. *Periodismo investigativo*. Lunes 28 de junio de 2004. 15 de agosto de 2004. <http://www.elespectador.com/periodismo_inv/2002/julio/nota6.htm>.

Rengifo, Alejandra. “Marx, Garvey y Gaitán: palimpsesto ideológico en *Chambacú corral de negros*.” *Afro-Hispanic Review* 20.1(2001): pp. 36-42.

Williams, Raymond L. *Novela y poder en Colombia. 1844-1987*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1991.

Zapata Olivella, Manuel. *Chambacú corral de negros*. Medellín: Editorial Bedout S.A. 1967.

—. *Changó el gran putas*. Bogotá: Oveja Negra, 1983.

HÉCTOR ROJAS HERAZO: METÉRSELE AL PATIO

Joaquín Peña Gutiérrez
Universidad Central

Al igual que sobre la vida, sobre la obra de Héctor Rojas Herazo es imposible ser original; no es fácil entrar y descubrir en ella aspectos inéditos, escondidos o descuidados por tantos entusiastas (críticos, estudiantes, estudiosos, no estudiosos pero también entusiastas) que a su obra se han acercado a interpretarla desde 1962, cuando apareció *Respirando el verano*, su primera novela; inclusive desde 1952 cuando apareció su primer libro de poemas, *Rostro en la soledad*. Y todavía desde antes, en los años cuarenta, cuando los lectores de algunos diarios empezaron a conocer una de las obras periodísticas más importantes escritas en el país y tal vez más allá de él. Esta consideración, a priori, ya habla por principio de dos aspectos. Uno, que la obra de Rojas Herazo, en particular la narrativa, ha sido estudiada diversamente;¹ dos, que cuanto el lector va a encontrar en adelante no constituye novedad plena; de alguna manera ya ha sido dicho. Si de llamativo algo lo alienta, ello es, conforme sucede en algún tipo de ensayo, la perspectiva, el punto de vista; desde dónde el ojo mira y construye.

Es posible que los acercamientos reveladores a la obra de Rojas Herazo en este momento en el que tantos acercamientos a ella existen, ya puedan adoptar la forma, el procedimiento que adopta el desarrollo de los estudios en filosofía y, casi seguro, en todas las disciplinas, pero en particular en la filosofía pues en las otras, en general, su avance no sólo es obra de la revisión y glosa teórica; su avance también puede verse enriquecido por agregados documentales; por sucesos empíricos. Pero, dígase y acéptese, en la filosofía sólo existe como punto de apoyo y dinámica la obra de los filósofos (y la vida, desde luego) y ella es el único alimento que la nueva obra filosófica toma para construirse y ser. Al respecto, Ciro A. Páez C.

afirma: “Leyendo a los filósofos del pasado, reinterpretándolos en función de un presente siempre determinado, esto es, pensándolos en función de una situación específica, es como los filósofos de todos los tiempos han producido su obra” (18). Tal procedimiento circula abierta y solapadamente en este escrito pues, también es cierto, casi siempre se escribe, ya se dijo, desde una perspectiva y esa perspectiva no siempre, en su totalidad, es la del autor. También es la de los otros, quienes han causado la incitación; por tanto, la perspectiva del presente trabajo está marcada por la de algunos de los otros y anteriores textos de Rojas Herazo.²

Cuanto el lector encuentra de aquí en adelante son dos cosas. La primera, una breve información acerca de Héctor Rojas Herazo y el registro de su obra. La segunda, merodeos acerca de algunos aspectos de la segunda novela *En noviembre llega el arzobispo* (1967). El objetivo es acercar este autor y su obra a un lector poco informado de tal manera que ojalá lo incite a conseguir o realizar estudios en profundidad.

BREVÍSIMA RELACIÓN DE HÉCTOR ROJAS HERAZO Y REGISTRO DE SU OBRA

Tolú es un pueblo de la costa atlántica de Colombia, en el departamento de Sucre, que ve al mar y, sin expandir la nariz, huele su sal. Si es de los pueblos detenidos en el tiempo, anclado en las arenas pacíficas de la premodernidad, el Tolú de hoy no debe ser tan diferente al de hace casi un siglo. Su actividad comercial se contenta con los aportes de las haciendas ganaderas y agrícolas vecinas y el movimiento de las tiendas. Los hombres de las canoas y las redes, en particular negros, pescan en los amaneceres los bocados del día. La gente principal ha vivido, no como en la ciudad moderna en donde vive fuera de ella, sino alrededor de la plaza y cerca de ella. La plaza es principal porque es autoridad como escenario y algo más, del poder económico, político, social, religioso, espiritual, moral, de saber. Por allí circulan y allí se instalan aquellos otros símbolos: el cura, el alcalde, el hacendado, el médico, el boticario, el militar, la mamá. Los pisos de las casas, que también pudieran ser techos o paredes, son emblemáticos de la condición de su habitante. Así, los hay de baldosas, encementado y de tierra. El lector haga aquí su aporte elemental. Coloque en el bolsillo de cada viviente la cantidad que requiere cada piso según su naturaleza; también adivine su adiposidad, su hambre y su espíritu.

En un Tolú así, en donde además de jugar billar o cartas o sombrearse en los árboles de la plaza o de los patios infinitos de las casas, no se sabe qué hace la gente, nació Héctor Rojas Herazo en 1921.³ ¿Qué aconteció luego? No se sabe. Quien esto escribe no lo sabe. Nada sabe de misterios semejantes. ¿El “olor” del pueblo? Era para todos. Colectivo. Todos lo respiraron. Alguien puede aventurar otra hipótesis; la relación que estableció con su

abuela Amalia González Herazo (la Celia de sus libros, de *su* libro) marcó la impronta para que Rojas Herazo fuera Rojas Herazo. También es bueno decirlo, no sólo él fue afortunado en tenerla. Sin embargo, sólo en él la abuela se instaura, se mueve y crece dentro de esa manera y, lo visible y sabido, sólo él reconstruye y construye un mundo con ella sentada en el centro. ¿Cuál fue la llama de toque para que aquéllo ocurriera? No se sabe. He ahí el fundacional misterio. ¿En qué momento ocurrió? ¿En qué momentos fue ocurriendo? Buen tema para otra oportunidad y para otro pulso. Esto no alcanza a tanto aunque resalta la inquietud. Una vez ocurrido ese misterio, lo demás es desarrollo, ascenso, llamarada que encandila.

En 1950, a sus muy cercanos 30 años, cuando el autor sólo ha publicado obra periodística, en una nota llamada "Luto para un adolescente" utiliza calificativos "imágenes *inquietantes* y *rumorosas*... algo *extraño*, *sobrecogedor* nos acompañaba a través de aquellas narraciones *alucinantes*" (*Celia se pudre*, XIV), para revelar el efecto que la obra de Julio Verne produjo en el alma suya cuando era adolescente. Cinco calificativos, cinco efectos simultáneos en aquel ser. Se resalta este carácter porque pone en escena la abundancia carnalesca de este hombre y la saturación cruel, totalizadora de la obra. ¿Cuántas operaciones interiores hay que hacer para leer nada más esos cinco adjetivos amarrados como lo están? La obra de Verne para otros lectores bien pudo significar, como de hecho ocurre, simplemente algo *divertido* o *imaginativo*. Pero esto se entiende. A esto no hay que digerirlo. Por esta razón y otras que se dirán, más otras que permanecerán ocultas, la obra de Rojas Herazo le impone el ritmo de movimiento al lector, si desea transitar por ella con provecho.

Se recuerda, esto ocurre en el Rojas Herazo de 29 años; no en el adolescente que acababa de cerrar *Veinte mil leguas de viaje submarino*. Se tiene ya construido desde una experiencia que actúa y convive no sólo como recuerdo, un universo muy amplio, muy complejo, muy total de espíritu, de alma, de psiquis, de persona.

En la misma nota, tres renglones atrás, ha referido a *nuestra perplejidad* "[c]omo tres abuelos lejanos [que] se asomaban a nuestra perplejidad." Ahora resulta que se está no sólo ante un hombre tremendamente rico en posibilidades del ser; adentro de él, como en un patio de todos los humanos y las existencias todas, no sólo retumban todas las voces y colores, sino que, además, ese hombre, los ojos de aquel hombre no pueden, no se atreven a comprender. No los alimenta la certeza; aquellos ojos dudan de la imagen del exterior que configuran dentro y someten a su dueño, a Rojas Herazo, a ser indagador y descubridor asombrado en insomnio permanente. A repetir a su manera y para siempre el insondable y muy decisivo y profundo español "Ah de la vida" de Francisco de Quevedo y Villegas.

En otra parte de la misma nota dice: "Todavía recuerdo el entusiasmo *vigoroso* con que me inició Antonio del Real Torres en la *inquietante* amistad de Emilio Salgari" (*Celia se pudre* XIV). Repárese, otra vez, en los

adjetivos. Un espíritu lector normalmente alfabeto en literatura y en la civilización de los afectos puede pasar por hallazgo de rango medio “la inquietante amistad,” pero ¿a quién se le ocurre recibir a la palabra *entusiasmo* calificada con *vigoroso* sin sacudir su ser, la cabeza, desarmar estereotipos y aceptarlo en pleno como a un extraño y pleno hallazgo creativo?

Las citas anteriores prestan en este escrito dos grandes servicios. Uno, colaborar en la conformación de una imagen interior del autor; y, dos, dar una ligerísima idea de la manera como este autor asume la escritura que sale publicada como columna en los periódicos. Maestría en el manejo del lenguaje, de la síntesis, la construcción de una estética y otras cosas que normalmente se dicen al respecto y que son como normas del buen columnista. Pero las condiciones que poseen y revelan estas columnas son las de un poeta que conoce al mundo de afuera, de la historia, de la sociedad; y conoce al mundo secreto de la vida de ese ser que llaman humano; lo conoce, abismado y limpio.

En la obra periodística que Jorge García Usta recogió en dos tomos que suman 1198 páginas ya está y está Rojas Herazo en una dimensión única en el país.⁴ Así como ya están sus libros de poemas, su pintura y sus tres novelas. No es que la primera sea el origen vital y estético de las otras. No. Simplemente esa obra periodística, que se prolonga en desarrollo simultáneo con la pintura, los libros de poemas y las novelas, ya muestra al creador monumental a quien no le es suficiente la cláusula de la columna, aunque él es capaz de hacerla suficiente siempre; y debe recurrir a aquellas otras formas de la estética para manifestar su monumentalidad de vida.

Nada mejor que sus propias palabras para verlo mejor. Y no precisamente lo que escribe sobre él, que da su circunstancia, sino lo que escribe sobre los demás, que da su ser. Recíbanse las siguientes dos citas tomadas, una de la columna “Ante un retrato de Rimbaud”: “Definitivamente es la imagen de un forastero. De alguien que vino y contempló con furia el espectáculo de la tierra y luego se fue con el asco quemándole los labios” (*Señales y garabatos*, 79) y la otra, de “Bomarzo”: “no le bastan, pues, ni el destello conciso ni la perfección... Tiene que llegar con las palabras, ahora mutadas en arcángeles temibles, a la última verdad, al enigma angustioso, al patético sedimento en que hunden sus raíces el mal y la inocencia” (*Señales y grabatos*, 121).

Es para quedar perplejo. Y eso que todavía no llegaban las tres novelas. Y aún faltaba el tránsito por los cuatro libros de poesía: *Rostro en la soledad*, de 1951; *Tránsito de Caín*, de 1952; *Desde la luz preguntan por nosotros*, de 1956; *Agresión de las formas contra el ángel*, de 1961.⁵

En el libro misceláneo *Señales y garabatos del habitante* (1976), que integra artículos periodísticos y muestra de sus libros de poesía, se menciona un quinto libro en preparación, *Infidencia terrestre*, e incluye un poema llamado “Las úlceras de Adán.” En el *Magazín Dominical de El Espectador* del 27 de noviembre de 1994, dedicado en su totalidad a Rojas

Herazo, se anuncia que en el momento el poeta trabaja en un libro llamado *Las úlceras de Adán*. Sin duda se trata del mismo *Infidencia terrestre*. De dicha publicación son estos versos: “¿Ves a ese niño que contempla tu rostro en el espejo /y vibra y te envejece mientras arde? /Es el sueño sin tiempo, /el hombre sin edad que en tu cuerpo regresa” (4-7). La transcripción de estos versos constituyen indicios para que el lector calcule temas, tono, dureza, indagación en la vida y demás alas que alientan a aquellos libros.

Con sus tres novelas se alcanza una de las más grandes perplejidades, compleja y creativa, del universo humano. Se puede pensar que la anterior afirmación corresponde a otra alucinación del sol tropical. De acuerdo, pero cualquier exageración sobre Rojas Herazo, sobre su obra, queda pálida ante la exageración que era él, que es él en lo que de él queda, su obra. Barroco, se pronuncia al primer impulso para nombrar esto. En esta oportunidad se quiere decir que las palabras para nombrar a este autor no han sido creadas. Así, dígase también por ahora que la vida y las palabras que él creó lo inventaron a él. Más adelante, desde su segunda novela, se volverá sobre lo mismo.

A estas alturas del presente artículo hay que decir que también fue pintor, pues tal como se insinúa ese hombre era todo en los asuntos de la vida. Y también mírese cómo se refería en su “Autorretrato” a sus dos primeras novelas, a la pintura y a un tercer aspecto: “Ha escrito dos alaridos confesionales en forma de novelas y ha querido fijar, en más de dos centenares de cuadros, los símbolos de su terror, de sus pesadillas sexuales y de su asombro por los rostros, los animales, los entes sobrenaturales y las cosas. La amistad la entiende como un terrible (y siempre fracasado) ejercicio de encontrar un nosotros en otro insaciable” (*Señales y garabatos* 13).⁶

DATACIÓN SIN ANÉCDOTA DE LAS NOVELAS

Respirando el verano fue publicada en 1962. Duró 20 años “haciéndola,” al decir del poeta García Usta. La Universidad de Antioquia hizo la segunda edición en 1993, una tercera edición la realizó la casa editorial de *El Tiempo* en 2003. *En noviembre llega el arzobispo*, de 1967, fue trabajada durante más de cinco años; fue ganadora del Concurso Nacional de novela ESSO correspondiente a dicho año. La editorial española Espasa Calpe hizo una segunda edición en 1981. *Celia se pudre*, publicada en 1986 por Alfaguara, se reeditó en Colombia por el Ministerio de Cultura en 1998. En *Señales y garabatos del habitante* ya se menciona como “novela inédita.”

Por espacio, personajes, atmósfera, arquitectura, por esa indagación desnuda y sangrante sobre la vida de los humanos, aquí se reitera un aserto: las tres novelas son tres novelas y una. Así que se evitan generalidades acerca de ellas y se entra a tocar algunos aspectos de una, la que revela, sin duda, el carácter literario y temático de las otras dos.

MERODEO CONTEXTUAL A *EN NOVIEMBRE LLEGA EL ARZOBISPO*

La novela está armada por 78 fragmentos de extensión variable que oscilan entre la media página del 24 y las quince del 19; el diseño separa los fragmentos entre sí sólo por un silencio; por un espacio vacío en la hoja.⁷

Definido esto, sobreviene la tentación de decir que la novela está construida por una sucesión ininterrumpida de escenas cinematográficas. Cuanto intuye la tentación es cierto; pero medianamente cierto. Funciona para algunos fragmentos, incluso para la mayoría de ellos y dígase que todos los fragmentos recurren y son este procedimiento. Pero varios de ellos, en particular los que Luis Rosales llama “escenas que resumen historias” (20-21), poseen una parte, fragmento dentro del fragmento, que se rebela a dejarse poseer por la cámara y se yergue y se mantiene en una naturaleza literaria pura. Sin atenuantes, construcción de vida con palabras.

Normalmente los fragmentos se configuran como escenas cinematográficas. Momento en el que se despliega una acción con unos personajes, un sentido, una atmósfera interior y exterior, y total y, desde luego, la cámara ubicada en un sitio desde donde “toma” la escena; punto de vista del narrador, en el caso de la novela. Narrador objetivo. Uno de los aspectos que la generación del 50 en Colombia – Cepeda Samudio, García Márquez, Gómez Valderrama, Rojas Herazo, etc. – aprendió de la Generación perdida norteamericana – Faulkner, Hemingway, Dos Passos, etc. – dígase que el narrador es una cámara que sólo registra cuanto está en su perspectiva.

Desde la acción que acontece, ocurre en varios fragmentos y en varios de ellos constituye el plano principal, se desdobra en otra y otras escenas, las elaboraciones del recuerdo – tiempo evocado o psicológico llaman los manuales de teoría de la literatura –, que reemplazan, se superponen sobre la acción, sobre la escena que ocurre y la anulan momentáneamente o se funden, se mezclan con ella. El desarrollo de esos planos, en ocasiones, se continúa más allá de cuanto dicen los manuales. Acontece que desde el presente no propiamente se recuerda el pasado sino que se ve y se vive. Aquel pasado no está allá, veinte o treinta o más años atrás; no. Está aquí; vivo. El siguiente minifragmento es uno de los muchísimos que construyen a la novela:

Don Arsenio se revolvió como un inmenso gusano entre los brazos del mueble. Desorbitó sus ojos apacibles y dijo:

– Sí, pero el dolor está en otra parte, en otra parte – y movió la almohadilla de su pañuelo más arriba de sus sienes, en la brisa, aludiendo a un sitio distante pero partícipe de su cuerpo.

La bestia estornudó salvajemente al sentir el golpe en plena nariz. Sus ojos eran más que humanos. Lo miraba con una mezcla de ofuscación y orgullo, mondanolos belfos en una carcajada temblorosa, mientras trataba de afianzar los cascos en el cemento de la sala. Fue el jarrón al astillarse

explosivamente y el cuchillazo del casco en la barbilla lo que le puso aquella venda roja sobre los ojos. Golpeó con furia, con hambre de matar y ver sangre, en la testa del corcel. Oía (lejana entre los relinchos enloquecidos y tan frágil que ninguna influencia podía tener en la monstruosa escena) la voz de Nife: "¡Por Dios, perdónalo, es un caballo, Arsenio, perdónalo!" Y él se oía propinando los golpes y se veía mirando la gran masa jadeante, empapada de orín, hedionda a terror, ahora derrumbándose sobre su propio estiércol.

— La mayoría de las veces el mal no está en el órgano afectado. (103-4)

El episodio del caballo acontece más de veinte años atrás que el episodio dentro del cual sucede y que lo llama y con el que convive. No se trata de un recuerdo. No es una operación de la memoria. Es la simultaneidad del tiempo perdido en el calendario y presente en la psiquis; en ese misterio que es el hombre; de todo lo vivido en todos los momentos. Además, obsérvese que en la escena de la matada del caballo coexiste un momento más ya que Arsenio, mientras golpea al animal, se separa de él mismo y se ve como otro y así oye y ve a caballo y hombre en la batalla de la muerte.

La naturaleza del recuerdo, de las visiones, de las actualizaciones del pasado, de las vivencias del ayer en este hoy, caprichoso, fantasmal, su ocurrencia en el pasado y su reactualización transfigurada en el presente, sus resonancias "rumorosas," que sólo ocurren dentro; y la condensación de la emoción del recuerdo con la exaltación que explota en el presente desde el que se recuerda pero a su vez se siembra otro recuerdo, presenta un desafío muy grande a la cámara cinematográfica que el cine no ha podido vencer. Por ahora, hasta ahora la presentación plena de esta forma de la existencia es todavía patrimonio completo de la palabra; de la literatura.

Lo saben bien quienes saben de cine y son escritores; o al contrario. Da lo mismo. Por algo algunos de ellos se han opuesto a que "lleven" al cine algunas de sus obras. También se da el caso en el que no se opusieron a que esto ocurriera porque estaban muertos, caso Kafka con *El proceso*, o no se opusieron porque no quisieron, como Rulfo con *Pedro Páramo*. El resultado del tránsito de lenguaje literario al cinematográfico ha sido, en general, insatisfactorio.

Don Demetrio Olivares recuerda su participación en la guerra. Sus dispositivos interiores de salvación de su vida, de su destino, de ese tránsito que no se sabe por qué exige justificaciones, reconstruye aquel pasado en el presente que vivió como derrota – perdió a todos sus hombres – y lo cambia por victoria en el ámbito privado de su casa, con la esposa cómplice quien, ya no se sabe desde cuándo, le ayuda a mover los cañones de la victoria.

Auristela en un momento del presente en el que desde ya hace rato viste santos, no como superposición sino como fusión, como revivisión, ve, vive dos momentos muy viejos de su vida. El primero que presenta la novela – que, sin embargo tiene ocurrencia posterior al que es referido en segunda instancia – lo conforma la "aparición" de Leocadio Mendieta cuando, allí

mismo, en la iglesia, le manifiesta su intención no de él estar con ella sino de que ella esté con él. La segunda presencia del pasado que presenta la novela en esta “escena” la conforma el momento en el que la mujer, joven, antes de los 20 años, se cierra desde adentro y despacha al novio. No se casa. No se va a casar (111-16).

Al final de otra escena presenta a dos niños cuando huyen de un solar debido a que han visto a la niña Taya en el patio, en las ramas de un Guayabo (73).

El ejercicio anterior posee carácter ilustrativo de uno de los aspectos del funcionamiento de la novela. Reactualización, complejización del tiempo; las presencias presentes y ausentes y presencias, la infinidad de sus rostros que son la vida; los seres humanos; la cultura; con un fondo de inquietud; de fracaso; de incompreensión que oprime y deteriora. Así, no es que vaya creciendo; así se entra en la atmósfera vital de la novela.

Acerca de estos fragmentos hay mucho más por decir. En cuanto a cada uno, por separado, sólo se agrega lo que sigue. La primera impresión cuando se lee uno o varios de ellos, cortos, medianos o extensos, no interesa, es de que no son escenas sino retratos; no es cine sino fotografía; pareciera que no los animara la acción sino la descripción; nada se mueve; está la estampa. Pero es nada más, la impresión. ¿Cómo iba a hacer eso uno de los mejores novelistas? ¿Qué acontece? El narrador construye con una minuciosidad aterradora de momentos, de visiones, de sensaciones, de percepciones y explosión de exterior de olores, sabores, soles, pudriciones, tiempo, paredes, ventanas, perfumes, balaústres, sacudimientos, etc., todo cuanto está en la vida y es la vida; cada movimiento. Así, entonces, en algunos casos, da la impresión de que la acción resulta aplastada, aniquilada por la atmósfera infinita que también la constituye: “*Esperó el crujido de sus coyunturas y apoyó la mano, negra de mugre de cocina en las uñas y la juntura de los dedos, en el marco de la puerta*” (énfasis mío, 68). El anterior es uno de los procedimientos mediante los cuales el autor construye al mundo; lo satura. Lo subrayado indica la acción.

Cuando el novelista se apronta para meterse en el gozoso martirio de la creación, de hecho se enfrenta con la vida que va a contar; se enfrenta con la situación desde donde va a contar; su propio ser de astucia, talento, obsesiones, obsecaciones, sabidurías, ignorancias, más el peso de los mundos que lo rodean y lo habitan. Debe enfrentar en una hoja muda los perfiles de su sueño. Debe enfrentar a las palabras, la materia de su mediada realidad. Debe enfrentar siglos de literatura, siglos de invención, siglos de imaginación en calladas historias que despiertan en los ojos del lector. Debe enfrentar la medida de su sueño con las solicitudes que la literatura y su pasión le envían. Atmósferas, historia, actuantes y actuaciones, perspectivas, espíritu del posible mundo, sentido de vida, arquitectura.

Después del *Ulises* europeo y del *Pedro Páramo* latinoamericano – se mencionan como cumbres – ¿cómo enfrentar la escritura de una novela? Porque esos momentos, la búsqueda del tiempo perdido, ese desgano

furibundo de Kafka, lo pueden dejar a uno impotente. Pero el mundo, la vida es indetenible. Está repleta de viva fortaleza. Así sea de triquitráquicos o derrotada fortaleza. Grass, Fuentes, García, Cortázar, Rojas Herazo, tantos otros de más arriba de la primera fila siguen la marcha indetenible.

Un pueblo latinoamericano y colombiano se reconoce mediante estas palabras: conjunto de casas, de techos, de caminos, de calles escasas; a veces una; de personas asomadas a una llanura, a la cordillera, al río, a los árboles, al sol, a la sombra, al polvo, a la inclemencia permanente de los días. Allí decisivamente se configuró la vida en el continente y en el país durante casi cinco siglos exclusivos. Y se agotó. Sí; allí también se agotaba la vida. Ese pueblo, entonces, es muy caro a la vida de este mundo. Era la vida. Es la vida. ¿Cómo contarle en uno de los pocos intentos legítimos del humano para no morir?

Los hijos biológicos llevan viva la sangre de la historia por la existencia; por el hilo del tiempo. Pero bien sabido es que los hijos poseen sus exclusivos laberintos y no está bien que carguen la pretensión de permanencia que sus padres inventaron para sí. El autor, por misterio, necesita de otros hijos; hijos de palabras. Así que hay que escribir. Construir ahora con palabras aquel pueblo que soy; que corre adentro como un rumor de hojas; un rumor de hojas secas. ¿Cómo cargarle a la literatura la historia de otro pueblo, del mismo pueblo con el mismo tirano, alcalde, cura, beata, médico, tegua, calle, plaza, sacristán, iglesia, alcaldía, casa, polvo? ¡Ah maravilla la del humano! Ser uno con todo y ser uno. O, en últimas, la atroz vanidad vencida de dejar el testimonio. Y otra vez, intentar fulgor de memoria; intentar otra vez no morir.

Rojas Herazo, finalmente, combina con cuidado riguroso que parece locura los 78 fragmento-escenas que, fácil es decirlo, en una primera percepción dan la impresión de ser el resultado de casi infinitas tómbolas. Las piezas de un rompecabezas, no recién barajadas (que aparece como la primera impresión), sino armadas en un tablero metafórico en donde todas las piezas 'casan' sin que el sitio que ocupa cada pieza corresponda a su sitio verdadero si se mira al calendario. De todas maneras, la figura total queda con imágenes recortadas; incompletas. El ojo de esta cara no está en esta cara. Está en el otro extremo del tablero o refundido en la mitad, sin luz ni parpadeo. Así que al lector, a ese niño que se ha metido al juego, le corresponde poner memoria, astucia, inteligencia, imaginación para, desde el tablero que ve, (re)armar el rompecabezas en el tablero que no está. Aquel que ha configurado el tiempo y la sucesión de los días de aquel pueblo; en aquel pueblo.

Esta última, sin embargo, es una posibilidad inoficiosa. Puede ser divertida y posible pero inútil. Cumplimiento de la tonta razón que pide, que clama orden desde la cabeza; no desde el corazón desordenado. En el caso de ser posible, ¿qué chiste tiene, de qué sirve al alma colocar en "orden," en secuencia, una jauría acezante de recuerdos, de revivisiones? ¿De qué

serviría poner en orden, en secuencia la eternidad? ¿De qué toda la carga de existencia que ni siquiera clama a nadie en la agonía?

No hay fragmento-escena de esta novela que no grite – parece dramático decirlo, pero no; no traiciona a la novela; no es retórica – la travesía del deterioro; el arreglo del tránsito de la vida en pena; la conciencia inútil de la sospecha, apenas la sospecha, de la justeza y justicia de haber atravesado esto exactamente así como ocurrió.

Don Luis Rosales clasifica los fragmentos como las “escenas que resumen historias, las escenas que relatan sucesos y las escenas que describen un pueblo” (20-21). Llamativa pero vana pretensión de llamar al orden. Todos, en un rigor flexible, son informativos en el sentido en el que el maestro lo plantea, como si el fragmento trajera un dato del pasado y todos esos datos iluminaran al presente o al momento desde donde se trae ese pasado. Y lo ilustran. Sin duda lo ilustran, lo complementan en cuanto historia. Los fragmentos, no obstante que al disponerse en línea cronológica tejan un reordenamiento, una historia, tal como acontece en *Rayuela* y en *La guerra del fin del mundo*, en *En noviembre llega el arzobispo*, así los datos de dos o más fragmentos de distintos tiempos sean complementarios y se puedan colocar en secuencia cronológica, esa fragmentación, así urda historia – si no, qué sería de la pobre novela –, cumple con ese deber pero de manera adicional. Dígase que resulta cumpliéndola un tanto a su pesar. La fragmentación no deriva de la necesidad de hilar historia “de otra manera.” Debido a una perspectiva acerca de la vida y al tiempo, la fragmentación resulta de manera natural.

Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa hacen unas historias. Cuentas cosas. A Rojas Herazo, como el poeta que escribe una novela, no le interesa armar una historia aunque la arme. El hace un “fresco” del alma. ¿Qué historia, además, va a contar sobre un pueblo en donde nunca sucede nada? Allí han estado siempre, desde cuando llegaron, las taras del poder y de la sumisión; de la altanería, la humillación y la resignación. Allí ha sido expuesto siempre el tránsito inoficioso y perenne de la vida.⁸

Como atrás se insinuó, *En noviembre llega el arzobispo* está contada desde la agonía; desde el momento en que la vida declina y siente el arropamiento del ocaso y allí, cerca, muy cerca, la desaparición. Esto, de hecho, significa varias cosas. Entre ellas, dos decisivas. Una, que se ha pasado por el tiempo; ya se ha vivido; ya se puede hablar con propiedad del tránsito con sólo mostrar los ojos. Del recorrido. Dos, es la hora, es el momento de hacer cuentas, de evaluar; pero, fundamentalmente, de tomarle el pulso a la existencia; preguntarse y responderse por los sentidos de las acciones, las resignaciones, las omisiones, las tentaciones, las sublevaciones, los lamparazos de animalidad y de humanidad de que se fue capaz desde el desapercibimiento o la conciencia.

Permítase recurrir a la palabra decisiva de Rojas Herazo para provocar de la mejor manera en torno de lo que se considera su principal propuesta;

la vida como una inconsecuencia porque ningún otro ser que el hombre debe responder; y, por ahora, lo hace pagando: “Estaba vinculada por una fuerza que la obligaría, cada vez con mayor ahínco, a inmolar sus senos y sus caderas y su deseo, todavía radiantes, en el patio de un pueblo polvoriento, en el cual todas las calles, incluso todos los deseos, parecían conducir al cementerio” (193); “Don Emigdio sintió un hedor que ascendía de ese lugar de su alma donde algo, que debió ser eterno, acababa de podrirse” (231); “Todo hombre ¿me oyes? todo hombre es inocente” (236); “Quiero arrodillarme y llorar por ti y por mí y por todos en esta casa, en este pueblo y en esta tierra” (183); “Ella no tenía paz. Vivía a la espera de un amargo desenlace, de algo que llegaría bajo los almendros y golpearía en la casa hasta destruirla” (74); “Se dispuso a absolverlo, no de pecados que no había escuchado en confesión sino de su simple contacto con la desdicha, el error y el frenesí de la tierra” (128); “Ahora sí que está buena la vaina – se quejó a los tres platos de la derrengada alacena que tenía en frente – tras de vieja, puta y arrecha” (50).

Sí; no se puede entender, ni vivir, el meterse en esta existencia que ha llegado como pena. No alcanza ni el deseo. Los personajes *ven* escenas decisivas de su pasado. El texto es minucioso, muy minucioso en todo y en esto. Un aspecto. Marca fechas con años, meses, días y hasta horas. Hay episodios que en el tiempo histórico de Colombia se remontan a mediados de la segunda mitad del siglo XIX. Otros se regresan a comienzos del siglo XX, como quien dice, allá en el fondo – gobierno de los radicales liberales, guerra de los mil días – está la historia real de Colombia y ella es muy importante pues legitima culturalmente la novela, aunque ésta sea a la vez algo mucho menor, la historia de un pueblito comido por el sol o la gota de los inviernos. Y, a veces, ni eso; la historia de unas casas, unas personas, unos patios; todavía existían los patios; pero también la historia de un tiempo y una dura reflexión sobre el hombre; sobre la vida; así; sin calificativo alguno. Pueblo metáfora de historia. Pueblo metáfora de vida.

Dígase de una vez. La novela se eleva como una fuerte reflexión acerca de la vida. ¡Ah, la primera mirada, perpleja, asombrada, sobre el mundo! La insistente pregunta que como respuesta sea capaz de revelar el misterio de la existencia. Así es la presencia de la filosofía en ella. Elemental, primigenia. Sin respuesta. Parece que no hay respuestas. Sólo, cada vez, sólo se acerca la revelación; en tanto se acerca, más se ahonda el interrogante.

La filosofía así. Esta es la presencia que vuelve transcendente a tanta historia de denuncia social, económica y política que llena buena parte de cinco siglos de la literatura continental. Sin duda empujada por circunstancias históricas más o menos conocidas; más o menos ocultadas.

El pueblo latinoamericano – y colombiano – que en la primera mitad del siglo XX había “olvidado” las formas de la colonia española pero no despojándose de ellas sino quitándoles las máscaras de la imposición, es decir, haciéndolas raizales, culturalmente suyas y que en esa misma mitad

transcurre el tiempo en las faldas de las cordilleras, en la orilla de los ríos, en las llanuras mientras le llega y lo abraza y lo arraza el proceso modernizador. Ese pueblo en donde nunca pasa nada, a veces la guerra, a veces las formas inéditas o novedosas de la violencia, del despojo, llenan las novelas de una literatura importante de la vida del continente y del país. En la obra de los narradores de la Generación del medio siglo y aún la de algunos narradores posteriores, aquel pueblo constituye su centro: García Márquez, Mejía Vallejo, Cepeda Samudio, etc. Y también en la obra de Héctor Rojas Herazo. Entre los narradores colombianos posteriores que construyen buena parte de su obra sobre un pueblo se mencionan Policarpo Varón, Benhur Sánchez Suárez, José Luis Garcés González.

Quien desee encontrar aquel pueblo con su cura, alcalde, boticario, tiranito, etc., en esta novela lo encuentra. Sólo que, para dar por concluido este aspecto, en ella Rojas Herazo introduce desde los elementos esbozados, la original, la primigenia reflexión filosófica acerca del sentido de la vida. De ahí que la existencia de fragmentos-escenas en *En noviembre llega el arzobispo* no cumple la necesidad de urdir, de construir una historia como lo exige en general la narrativa. (¿Qué es la vida si después de haber vivido "todo eso," lo mejor, lo más gustoso cuando se funden todos los instantes en este instante del límite es el gusto?, ¿el gusto que se consigue al pasar la lengua, al esculcar, al chupar las cajas de dientes?) Rojas Herazo al construir aquel pueblo tradicional lo saca a la vez, lo instala en las esferas siderales y lo pone a girar en la alta metafísica.

Acerca del mismo sentido de la fragmentación todavía se impone otra consideración. Una diferencia importante que se menciona cuando se ponen en relación la vida y el arte, es la que enfatiza, de un lado, el caos de la vida, y del otro, cierto ordenamiento, la puesta en cierta dirección de acuerdo con una intencionalidad, con una propuesta de sentido, de significación por parte del arte. Es como si, desde la perspectiva dicha, el arte tratara de "explicar," de hacer inteligible a la vida. Cuando el arte es asumido como expresión de vida, se complejiza. Da la impresión de que la distancia vida-arte se acorta. Hacer la obra tan compleja como la vida para que la pueda expresar, no fragmentos de vida. La vida, buena parte de la literatura narrativa de Occidente se crea bajo esa pretensión. Así es como aparece la gran novela: *El quijote*, *Gargantúa y Pantagruel*, *En busca del tiempo perdido*, *Bomarzo*, *Terra nostra*, *Gran sertón: veredas*, etc. También, algunas de otras ya mencionadas, y en esta misma dimensión está la obra de Héctor Rojas Herazo.

Allí, formando unidad, la totalidad unitaria que es la obra, se encuentran muchas otras presencias; algunas de ellas ya sugeridas. Aquella unidad bien puede resumirse así: la vida de un pueblo tropical atrasado, premoderno, junto al mar, que bien puede ser metáfora del país y del continente en su naturaleza de abandonado de Dios y en las manos de un tirano que ejerce el poder en una dimensión que abarca desde la mujer hasta casas, haciendas

y conciencias. Pero también es metáfora en cuanto a que allí el pueblo, la gente, no tiene destino; se está condenado a la naturaleza, al clima, a la biología, al poder, a la injusticia, a la sumisión; al desamparo social que Rojas Herazo acentúa y redimensiona con el desamparo metafísico.

Todos los habitantes han llegado de alguna parte. Son advenedizos. Y de diversa condición étnica. La conciencia cristiana católica impera. Muy a la española sirve mucho para que el alma de los habitantes se martirice; para que sufra el pecado antes que imaginar la salvación. Sí; se ha llegado al valle de las lágrimas y hay que atravesarlo. Ni el poder de los bienes ni el alma deja que la felicidad o alguna forma de la alegría haga aspaviento en estos patios, en estas casas, en este pueblo de Dios, sí; pero abandonado de Dios. Sólo con él; antropocéntrico como si fuera moderno pero con el fuerte presentimiento de algún sentido celestial de la muerte, de Dios.

El pueblo nombrado es, además, un pueblo de la costa atlántica colombiana y no porque se comunique con los dos únicos carros que circulan en la novela con Cartagena y Sincelejo sino por los rasgos de su cultura; hondo y solapado racismo; resignación total de la mujer frente a la determinación, ante la presencia del macho-hombre; una arquitectura de hondos espacios de la cual hace parte el patio; el calor, el polvo, la gota del invierno, los jugos de frutas; las moles desbordantes de hombres y mujeres; el mar, los burros, los gallos y, otra vez, el desequilibrio atroz entre los tres que poseen los bienes y los demás, los 97 restantes que tienen las bocas; la espera. Hay más cosas que el lector puede ir descubriendo con su paciencia y talento, lo que no se debe confundir con una relación entre la obra y la realidad. Se trata "simplemente" de indicar algunos de los niveles que comporta esta "novela total."

Así llegamos a un mundo más reducido. Al autor, desde la eternidad, le gustaría escuchar "el patio." Alguna vez dijo: "viví mi primera juventud entre Cartagena y Barranquilla, pero tenía una memoria muy viva de lo que había visto en mi pueblo, donde me encontraba con mi abuela y con el famoso patio que tanta influencia ha tenido en mi vida, porque yo no soy de un pueblo; soy de un patio... este patio es el domicilio de mis razones de vivir" (citado en Ramírez y Turriago 192). Son las obsesiones del autor y significativamente se relacionan con gran parte de lo que se ha mencionado y discutido. El carácter filosófico de la novela, en cuanto a modo de desarrollo, tiene que ver con dos presencias. Una, la reiteración por medio de imágenes violentas de la naturaleza biológica, animal, del humano. Por eso anda por ahí, en la vida, abriéndose paso o claudicando; a dentelladas devora; es devorado. Dos, la presencia de la luz. Siempre hay una luz que se filtra desde la rama del almendro; una luz que se cuela desde el cielo por la ventana, la puerta, el tiempo, la mirada y trata, sólo trata, de iluminar las manos de los hombres; las manos de las mujeres; cuanto hacen; sus acciones tan biológicas; tan terrestres; tan desamparadas de motivos hondos; tan desamparadas de cielo. Así, allí junto, encima de los humanos, está la luz

que llama para el vuelo. Recuérdesse que un libro de poemas del autor se llama *Desde la luz preguntan por nosotros* (1956).

Hay más obsesiones y no se diga que pequeñas, pues en esta novela, como en la mayor parte de la palabra de este autor, no hay nada pequeño. Por ejemplo, la ventana, los balaústres de la ventana, aquel enrejado que entonces era de madera, está separando el interior de la casa con el mundo. Y lo une. Separa y une el adentro del afuera; el adentro con el afuera. Cerrojo, puerta del alma para cuidarse del mundo y para que el mundo entre; seguro que guarda y descuida.

Habría que agregar algunos detalles que se inscriben igualmente en la gran indagación acerca de la vida. La novela está “llena” de locos. Personas que llegaron al pueblo, que anduvieron “normales” y la vida los chifló. Uno de los locos es coprófago. Una de las locas anda a toda hora con una lamparita encendida, extraña reactualización de Diógenes extraviado en el trópico. No despierta, no ilumina conciencia alguna. Sólo sirve para prenderle candela al almacén del negro Larte. Finalmente, y respecto de esta gran indagación sobre la vida: “Tenía de la locura una noción farmacéutica de droga anestesiadora del terror de vivir” (258-9).

NOTAS

1 Al respecto puede verse Jorge García Usta, prólogo, *Celia se pudre*. De Héctor Rojas Herazo (Bogotá: Ministerio de cultura, 1998) XXVII.

2 Para el caso presente, dicha perspectiva está marcada por los saberes e intuiciones de quien escribe y, en especial, los textos de Luis Rosales, prólogo, *En noviembre llega el arzobispo*. De Héctor Rojas Herazo (Madrid: Espasa Calpe, 1981) 7-30 y el prólogo de Jorge García Usta mencionado en la nota anterior, IX-XXXIV.

3 En el mismo año o por esos tiempos, es obvio que en el mismo pueblo y en otros pueblos de la misma costa y del país y de otras costas nacieron más personas. Otras. Varias. Acaso muchas. Sin embargo una, Héctor Rojas Herazo llegó a ser Héctor Rojas Herazo. Magnífica y loca diferenciación particularísima la propia del genérico humano.

4 Héctor Rojas Herazo, *Obras periodísticas*. Ed. Jorge García Usta, 2 vols. (Medellín: Fondo editorial Universidad EAFIT: 2003).

5 La mención de los cuatro libros de poemas en el presente artículo sigue la que apareció en *Señales y garabatos del habitante* y que fue hecha por Juan Gustavo Cobo Borda. Sin embargo, cuando al final del libro se transcriben fragmentos, *Rostro en la soledad* aparece como de 1952. García Usta mantiene la datación.

6 Para un recorrido un tanto más exterior de su existencia, téngase en cuenta, en general, la obra monumental que ha venido haciendo Jorge García Usta y en particular la presentación que hace el mismo Rojas Herazo de *Celia se pudre* en la edición del Ministerio de Cultura de Colombia en 1998.

7 Son 78 fragmentos-escenas en las 363 páginas del libro, que poseen una caja de impresión que a lo ancho alberga un promedio de nueve palabras y a lo largo entre 41 y 45 renglones.

8 Antes de proseguir, conviene establecer algunas consideraciones respecto de la narrativa que en la década de los sesenta tomó cuerpo y se desarrolló plenamente, fenómeno que entonces se denominó *boom de la narrativa latinoamericana*. Siguiendo las sugerencias que acerca de tal fenómeno hizo Carlos Fuentes en su libro *Nueva novela hispanoamericana* (México: Joaquín Mortiz, 1969), de manera sumaria puede afirmarse que: (1) el *boom* tomó forma de movimiento comercial impulsado por las editoriales españolas y entre ellas, Seix-Barral; (2) se descubrió y se impuso en Europa desde España a la literatura latinoamericana como producto exótico que, además, era consumido; (3) la literatura latinoamericana ha llegado a su mayoría de edad; (4) se repite en Latinoamérica el fenómeno que en España se había dado con exclusividad tres, cuatro siglos antes: existen de doce a quince escritores no buenos sino excelentes; (5) el *boom* termina integrando no sólo a los escritores más sonados y protagonistas del momento – Fuentes, García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa – sino a los mejores del momento y a aquellos que venían del 40 y 50 como Rulfo, Arguedas y Onetti, e incluso Carpentier. (En este artículo, para efectos de la ubicación se asume el momento de repercusión dígame continental y extracontinental de las obras de estos autores; de lo contrario se tendría ya a un Cortázar batallando desde la década de 1930 con publicaciones más o menos personales); (6) la literatura latinoamericana se ubica entonces como la primera literatura narrativa del mundo. Aquellos cuatro escritores, más otros cuantos, no sólo eran muy buenos gestores culturales literarios sino que escribían excelentes novelas, todas *nobelables*.

Seguramente puede elaborarse más enunciados del mismo calibre. En este artículo interesan todos, pero en particular aquel que dice que “la literatura latinoamericana ha llegado a su mayoría de edad.” Sumariamente también, esto quiere decir que la literatura del continente y con ella la de Colombia ha superado localismos y regionalismos; ha superado el criollismo en los diálogos; ha superado al costumbrismo (ha pasado de la caricatura de la cultura a la esencia de la cultura); los autores se han hecho alfabetos de la literatura del mundo; al menos, de la literatura occidental; los autores han asimilado las formas de contar. Han adquirido conciencia de que el arte es forma-imagen y hay que conocerla y manejarla; el conocimiento de la literatura mundial se hacía por fin de manera autónoma, independiente y creativa; aparece el escritor profesional, no sólo por la autoconciencia y conocimiento de la literatura, su naturaleza y sus procesos sino también por el tiempo dedicado a ella en su producción. Se habla de cosas como esta de que la literatura merece más que los ratos libres y los fines de semana; merece y reclama la vida. La vida entera. Palabras mayores.

Lo anterior y cuántas cosas más, conjuntamente, en un solo ser, la novela, con la vida del continente y la vida de los latinoamericanos contada por primera vez así, disparan la literatura latinoamericana a ocupar puesto de privilegio en el mundo. Acá en el continente ocurre una iluminación. Los escritores se hacen conscientes de que la literatura es expresión de vida, pero, al menos igualmente, es una cuestión de palabras. La palabra es su materia primera. Esta conciencia y el conocimiento en particular de la novela psicológica y la novela de la Generación perdida – en especial *Manhattan transfer* de John dos Passos – entre otras cosas, conducen a escritores como Vargas Llosa a plantear, a considerar al lenguaje como protagonista de la novela de los

años sesenta y setenta. Aquello era un tanto incomprensible. Al menos podía verse como contradictorio que un escritor que había escrito novelas tan cargadas de mundo, de vida, de “acontecimiento” – *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966), *Conversación en la catedral* (1969) – afirmará al lenguaje como actor principal de la novela. Aquel radicalismo bien pudo hacer parte de la necesidad de hacer consciente el privilegio de la palabra en la literatura en un continente que, a fuerza de injusticia, desequilibrios de todo tipo en el mundo de su vida, había llenado de rabia, de brazos furibundos y denuncia al mundo de su literatura. El enunciado de Vargas Llosa no sólo era una propuesta sino una constatación. Además de sus propias novelas ahí estaban *La muerte de Artemio Cruz*, *Rayuela*, *Cien años de soledad*, *El otoño del patriarca* acaso más que *Cien años...* Y, aunque de otra manera, desde la misma Hispanoamérica el papá, la papá de todos, *Pedro Páramo*. Por supuesto ahí estaban ya *La casa grande*, *Respirando el verano*, *En noviembre llega el arzobispo* que, hasta hoy nadie ha dicho, tal vez nadie lo sabe, por qué no entraron también como olas decisivas a hacer parte de ese torrente moderno y magnífico del *boom*.

OBRAS CITADAS

García Usta, Jorge. Prólogo. *Celia se pudre*. De Héctor Rojas Herazo. Bogotá: Ministerio de cultura, 1998. ix-xxxiv.

Páez C., Ciro A. “Proyecto: Programa de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Colombia.” Trabajo sin publicar, 2004.

Ramírez, Ignacio y Marcela Turriago. *Hombres de palabra*. Bogotá: Editora Cosmos, 1989.

Rodríguez Núñez, Víctor. “Entrevista con Héctor Rojas Herazo.” *Magazín dominical de El Espectador* 26 de febrero de 1995: pp. 3-6.

Rojas Herazo, Héctor. *Obra periodística*. Ed. Jorge García Usta. 2 vols. Medellín: Fondo editorial Universidad EAFIT, 2003.

—. *Celia se pudre*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 1998.

—. “Las úlceras de Adán.” *Magazín dominical de El Espectador* 27 de noviembre 1994: p. 13.

—. *Señales y Garabatos del habitante*. Ed. Juan Gustavo Cobo Borda. Bogotá: Instituto colombiano de cultura, 1976.

—. *En noviembre llega el arzobispo*. Bogotá: Ediciones Lerner, 1967.

—. *Respirando el verano*. Bogotá: Ediciones faro, n. f.

Rosales, Luis. Prólogo. *En noviembre llega el arzobispo*. De Héctor Rojas Herazo. Madrid: Espasa Calpe, 1981. pp. 7-30.

FANNY BUITRAGO: ¿FICCIÓN O MAQUINARIA CULTURAL?

Álvaro Pineda-Botero
Universidad EAFIT

INTRODUCCIÓN

Fanny Buitrago es una de las escritoras más representativas de la novelística colombiana del siglo XX. Nació en Barranquilla en 1945. Su padre era oriundo de Boyacá y su madre de la Costa norte. Vivió parte de su juventud en Cali. Abandonó los estudios regulares y asumió su propia educación. Refiriéndose a sus primeros años dice la escritora: “En vacaciones mi abuelo Tomás nos leía *El Quijote*, la Historia de Colombia, la vida de Bolívar, Shakespeare. Recuerdo escenas concretas de *La fierecilla domada* y frases textuales de *Romeo y Julieta*. Mi abuelo hablaba a veces como Sancho y a veces como Don Quijote” (Pineda Botero, “La narrativa” 291). De joven publicó cuentos en periódicos como *Zona Franca*, *El Nacional* y *Papeles*, de Venezuela, y *Cuadernos del Viento* y *El Cuerno Emplumado*, de México. En 1963 publicó su primera novela, *El hostigante verano de los dioses*, que desde el primer momento atrajo la atención nacional y de la cual se han hecho varias ediciones. Al año siguiente el teatro San Martín de Buenos Aires, Argentina, montó el ballet *La garza sucia*, basado en uno de sus cuentos. Cuando algunos quisieron vincularla con el *Nadaismo* de la década de 1960, aclaró públicamente su independencia frente al grupo. Obtuvo el Premio Nacional de Teatro en el Festival de Arte de Cali, en 1964, con *El hombre de paja*. Su novela *Cola de zorro* fue finalista en el concurso de Seix Barral en 1968. Posteriormente aparecieron los volúmenes de cuentos *La otra gente* (1974) y *Bahía sonora* (1976) y las novelas *Los pañamanes* (1979) y *La casa del abuelo* (1979). Ha publicado también libros de cuentos para niños, algunos de ellos galardonados. El libro *Los amores de Afrodita* (1983) incluye cuatro cuentos y la novela *Legado de*

Corín Tellado, sobre la clase emergente bogotana. Otros libros suyos son *Cartas del palomar* (1988), *Líbranos de todo mal* (1989), que contiene una colección de cuentos y un poema, *La casa del verde doncel* (1990), *Señora de la miel* (1993) y *Bello animal* (2002). Ha residido por cortas temporadas en Estados Unidos, Alemania, Suecia y España. Actualmente vive en Bogotá.

En el presente artículo centro la atención en su última novela, *Bello animal*, que considero su obra más acabada y en la cual la autora recoge estrategias narrativas que ya había usado en obras anteriores, en especial en su primera novela, *El hostigante verano de los dioses*. Por tal razón, quisiera, a modo de introducción, reseñar algunos elementos de esta novela de 1963.¹

Las palabras “verano,” “hostigante” y “dioses,” que aparecen en el título, predeterminan un campo semántico que el lector encuentra plenamente desarrollado en la trama. Más allá de las connotaciones climáticas, la palabra “verano” alude a un estado de ánimo que afecta a los protagonistas. Al final, Yves, uno de ellos, exclama: “Todavía el verano. Nunca conocimos otra estación que no fuera el verano. Lo llevamos en la piel” (241). “Hostigante, que en su primera acepción significa azote o castigo, persecución o molestia, adquiere el sentido de lo empalagoso y fastidioso, lo que cansa y se repite. “Dioses,” por su parte, alude a algunos de los protagonistas: jóvenes que han abandonado sus estudios para dedicarse al arte, a las drogas, al sexo, al licor, alardean de artistas con cinismo, viven con libertinaje y se llaman a sí mismos “genios” o “dioses.”

La acción transcurre en una ciudad colombiana del litoral Atlántico, que podemos asociar con Barranquilla. Se describe un río que también podemos asociar con el Magdalena. Según la novela existen cerca unos extensos sembrados de banano. Hay pocos barrios de clase alta y grandes barriadas populares donde habitan trabajadores de las bananeras. Anualmente se celebra un carnaval. La actividad bananera se describe como la base económica de la región. Pero entra en crisis, por causa de una devastadora inundación, que deja centenares de muertos. Esto motiva un éxodo de trabajadores e inversionistas hacia otros territorios.

Los protagonistas conforman un grupo de jóvenes, entre los 17 y los 25 años. Fuman marihuana, practican el amor libre, en su mayoría carecen de sentimientos religiosos, se sienten ‘liberados’ respecto de tradiciones y ataduras familiares y sociales; escriben o quieren ser escritores, alguno se dedica a la pintura. Se reúnen en “el café de la 27” y adoptan el nombre de “el Club de los Auténticos Liberales.” Han emitido un manifiesto en el cual afirman entre otras cosas: “amamos la división de clases, acusamos a los que carecen de apellidos, apoyamos la ley de la herencia: delinquen los hijos naturales, los nacidos en el barrio bajo, los mestizos, los zambos. Estamos con la absoluta libertad sexual ... rechazamos las religiones, la política, el socialismo, el comunismo y cualquier igualdad que pueda ser instituida” (21).

Dorancé Lago es un importante cultivador de banano, que tuvo 27 hijos con varias mujeres. Fernando, hijo del anterior, también dedicado al cultivo del banano, amasa una importante fortuna. Es despótico con los trabajadores y frecuenta todo tipo de mujeres. Fernando, hermano gemelo del anterior, se quema el rostro con una navaja al rojo vivo para re-marcar la diferencia. Alimenta animales en su casa y a una retardada mental con quien las malas lenguas le atribuyen relaciones sexuales. Abia es una muchacha de piel blanca y cuerpo menudo que juega con muñecas; hija de un político y amante de varios de los protagonistas. Daniel Mendoza es un revolucionario que trabaja en los barrios pobres y un día se une a la guerrilla de los Llanos. Marina es periodista de Bogotá; ha venido en busca del autor anónimo de un libro —el libro que leemos— que ganó un importante concurso literario. Yves Patiño es un joven ‘dios’ de 23 años, miembro de una familia de abolengo. Es el autor de los estatutos del Club. Leo es hijo de un exportador de banano, “¡[q]ué bello! dicen las mujeres cuando se habla de él” (20); gana la protección de Mauricio Argos, un conocido pederasta. Milo abandonó el seminario para estudiar derecho. Hade, de 20 años, es una “morena aceitunada” que tiene el vicio de “mirarse en los espejos;” se apaga cigarrillos en los brazos y quiere ser escritora. Inari es secretaria de una compañía bananera y luego propietaria de un casino. Arnabiel es hijo de una prostituta, delincuente juvenil, aprendió a pintar en el correccional. Eugenia, una muchachita de cuello blanco invadido por cordones de mugre, queda en embarazo, no se sabe de quién.

La novela narra el periplo de estas (y otras) vidas durante ese “verano,” que dura poco más de un año. Llama la atención la proliferación de personajes y la transitoriedad de los destinos. En ese corto lapso, todos sufren cambios notables. Fernando pierde su fortuna en el juego, Esteban se exila en un país extranjero, Hade pasa de amante de Fernando a esposa de Yves, Milo se hace escritor, Arnabiel logra fama como pintor. Daniel va a la cárcel. La ciudad, afectada por la crisis, deja de ser un centro importante en lo cultural y lo económico. El grupo se disuelve, pero llegan nuevos protagonistas y se sugiere que la trama se reinicia por senderos similares. Plenamente anclada en la cultura de mediados del siglo XX, la novela refleja la visión de mundo de lo que hoy llamaríamos una ‘aldea local’ en rápido proceso de modernización.

BELLO ANIMAL: BOGOTÁ, CIUDAD “GLOBAL”²

Casi cuarenta años más tarde, Fanny Buitrago retoma algunos elementos estructurales de aquella novela para recrear una nueva historia. *Bello animal* se desarrolla en Bogotá, en el ambiente del siglo XXI. La ciudad se describe como una urbe moderna, congestionada, prostituida, refinada, bella y

violenta. Aunque se mencionan lugares puntuales como la Carrera Séptima, la Jiménez, la Avenida Caracas, los barrios Chicó, Teusaquillo, Chapinero, la narración deja claro que no se trata de establecer la tipología de las tradicionales culturas de barrio, sino que se refiere a un espacio de límites imprecisos, más o menos homogéneo, donde habita una población que se cuenta por un buen número de millones. Hay avenidas, hoteles y restaurantes internacionales, modernos edificios, centros comerciales, parques. Allí, las nuevas tecnologías de las comunicaciones y la informática están presentes de manera abrumadora: antenas parabólicas, satélites, televisión por cable, teléfonos celulares, internet, páginas y portales web, juegos electrónicos y computadores portátiles. En los supermercados y restaurantes se ofrece tanto la comida “chatarra” como los más refinados platos y licores provenientes de todos los países. La congestión vehicular es permanente, como también es permanente la contaminación del ambiente, circunstancias que no parecen preocupar a nadie.

Los protagonistas pasan temporadas en otras ciudades “globales” como Berlín y New York y asumen con plenitud lo que por el momento podríamos denominar “cultura global” o cultura *light*, en la cual el goce es el propósito de la vida, un goce sustentado en el consumo y el desperdicio. El *status* social se reconoce por la moda, el lujo y el derroche, el uso de sofisticados aparatos electrónicos y los cuerpos de seguridad que se tengan a disposición. Sus miembros no manifiestan inquietudes ideológicas trascendentales, ni religiosas o metafísicas. Al describir la biblioteca de Leopoldo Maestre, uno de los protagonistas, el énfasis está en las revistas *Play Boy* y *Mad*. Funciona un “Club de los Ociólogos” en el cual se dan cita “pornógrafos, tele-viciosos, cibernautas, politólogos e historiadores” (10). Está de moda la “muñeca Gami” —versión nacional de la “muñeca Barbi”— y tanto adolescentes como adultos hacen de ella un objeto de consumo y compañía. En ella se condensa un ideal de lo femenino; ideal que vienen promulgando bellísimas modelos cuyas imágenes se disputan las carátulas de las revistas, los desfiles de moda, los programas de televisión y los juegos electrónicos. Hay incontables referencias a concursos de belleza, almanaques con desnudos, ropa de moda, cirugías e implantes de silicona y productos de tocador.

En Bogotá, la cultura *light* es omnipresente. Sus signos culturales se presentan “puros,” es decir, no mezclados con signos o huellas de culturas regionales o tradiciones diferentes. La novela no aporta descripciones de otras clases sociales ni de otras formas de vida, pareciera que hubiese surgido de improviso, en la alborada del tercer milenio, ya plenamente moderna. Sin embargo, en esta visión uniforme y transparente,³ hay al final una fisura: por un breve espacio la trama se desarrolla en un barrio “del sur,” un barrio de los de antes: obreros, ferreterías, talleres, con lo cual se le da un giro inesperado a la trama, como veremos más adelante.

Pero el *jet set* que practica esa cultura *light* debe soportar, a veces, incómodas incursiones de pequeños grupos terroristas o de delincuencia común. Se trata de hechos dolorosos que en ningún caso amenazan la estabilidad general. Generan la violencia que flota en el ambiente y que se asume como algo normal, inevitable, como parte de una realidad frente a la cual es inútil protestar o buscar explicaciones. No hay en el texto análisis ideológicos o antropológicos que pudieran explicar sus causas o fines. Los ricos y los políticos se han acostumbrado a ella y viven cómodamente en casas amuralladas o viajan en automóviles blindados, rodeados de guardaespaldas. Abundan los vigilantes armados, ametralladoras, radioteléfonos, casillas de vigilancia, puertas de seguridad.⁴ Disparos, explosiones, balceras pertenecen a lo cotidiano. Hay atracos, robos, violación de los derechos humanos. Pero nadie modifica su comportamiento, nadie expresa sentimientos de repudio o temor.

Por el contrario, tal nivel de violencia es uno de los atractivos de la urbe: “Visitantes de todo el mundo venían a Bogotá atraídos por la inseguridad, la violencia y la aventura. Al lado de los museos, restaurantes, galerías de arte, parques y ferias, estaban las mansiones fabulosas decomisadas a los narcotraficantes, con grifos de oro, calabozos, patíbulos, las ruinas de edificios derruidos por las bombas de alto poder” (96); “[l]as mujeres acosadas por el tedio” ya fuesen nativas o visitantes de cualquier origen, “podían alquilar un adolescente para visitar un restaurante famoso ... visitar discotecas frecuentadas por célebres delincuentes, recorrer calles invadidas por drogadictos —conocidos como ‘desechables’—. En Bogotá, la noción de pánico y la diversión están siempre al alcance” (97). La voz narrativa explica, además, que “el siglo XXI es inseguro, violento, ruidoso, desesperado. Las ciudades están atestadas. Hay por todas partes autopistas, redes de comunicación, máquinas, centrales nucleares, cohetes, naves, estaciones espaciales, armas, epidemias, guerras implacables” (46).

LAS CIUDADES VIRTUALES Y LA CULTURA DE LA IMAGEN

Al lado de aquella ciudad “real” florecen las ciudades “virtuales.” Aurel Estrada, otro de los protagonistas, desarrolla, con la ayuda de las nuevas tecnologías, un ambicioso proyecto, un “diccionario visual de ciudades fantásticas del pasado, presente y futuro,”⁵ diccionario que una vez lograra su forma acabada podría ser consultado en “formato electrónico, impreso o fílmico” por el público. Es un sueño que Aurel acaricia a lo largo de su vida y que alimenta a cada paso. Allí están Cibola, Caleh, Cartago, Cib, Chichen Itzá, Atlántida, Aztlán, Maui, Leeth, Teze, Iesca, Tebbath, Erech, El Yafri, París —la antigua y la nueva— Roma, Madrid, Calcuta, Estocolmo, Cartagena, Venecia y Kyoto. También Macondo, Mordor, Santa María,

Tlön y Uqbar. La lista crece capítulo a capítulo: Agartha es “la ciudad del bien, que para evitar la invasión de materiales y la corrupción, permanece oculta” (59). En Caras Galadón “la gente permanece siempre joven” (59). Caerlson-on-Usk es la “sede de la corte del Rey Arturo” (59). Una vez finalizado el proyecto, cada una estará profusamente ilustrada con imágenes de su arquitectura, habitantes, historia, palacios, mazmorras y laberintos. Tendrá música “original” y “libretos escritos no por escritores sino por especialistas en juegos electrónicos.” El propósito es ofrecerle al *cibernauta* un espacio por el cual pueda moverse con comodidad y realismo, a su amañó.

Estas ciudades —las reales, las virtuales y las fantásticas— están definidas por imágenes, porque la imagen es el motor de la cultura *light*. Imágenes en todas sus manifestaciones, formatos y medios de difusión. Las imágenes se multiplican, invaden los espacios y determinan el gusto, los valores, el comportamiento de las gentes. Y se gestan en las mentes de los artistas y los “creativos” de las agencias de publicidad.

TRAMA Y PERSONAJES

Con una estructura similar a la adoptada en *El hostigante verano de los dioses*, aparecen en *Bello animal* más de treinta personajes con cierto grado de protagonismo, casi todos relacionados con la Agencia de Publicidad Mex. En primer lugar, la modelo Gema Brunés. Tal es el nombre comercial de Gema María Brunelés Duarte quien siendo apenas una niña fue “descubierta” por dos ejecutivos de la agencia: Aurel Estrada y Marlene Tello. Desde ese momento la agencia se encargó de su educación y de sus gastos personales. Recibió una “esmerada educación” como modelo. Fue expulsada del colegio por haber sido sorprendida haciendo el amor con un compañero, Helios Cuevas. Años después “llegó a ser una de las mujeres más fabulosas de América Latina” (45). Su imagen aparecía en portadas de revistas, portales de internet, ropa. Su trabajo consistía en “encarnar, exhibir, vender ilusiones —belleza, sexo, debilidad, posesión, irreverencia, ira” (50). Debía satisfacer la cultura imperante: “beber, comprar, exigir, gozar” (129). Su carrera transcurre en Bogotá, Nueva York y Berlín. Gema logra reconocimiento nacional e internacional. La tarea de los profesionales de la Agencia Mex ha sido ofrecerla como modelo de mujer a la sociedad del siglo XXI: “Gema estaba llamada a inspirar a los artistas del nuevo milenio” (230). Gema, “hermosa, impoluta, que nunca hará el amor sin preservativo y elegirá con cuidado al padre de sus hijos;” amante de la salud, “sacerdotisa del agua, la naturaleza y la energía solar” (256). Gema, una mujer que “busca en sus amantes, no cualidades y sentimientos sino juventud” (98). Gema, ícono “que explotaba lo más endeble de la feminidad, los más equívocos deseos masculinos” (256). Gema como “leyenda”: Colombia no

tiene “una Marilyn Monroe, un James Dean, Elvis Presly, Eva Perón, John Lenon”; con Gardel “no había logrado convertir a Medellín en un lugar de peregrinación que arrojara buenos beneficios” (284). La imagen de Gema aparecía “como símbolo o producto, desnuda, en posición fetal, con las manos entrelazadas alrededor de una gaviota, dentro de una burbuja y bajo la lluvia oscura, que podía ser petróleo o sedimentos químicos” (255). Gema como *poster* —en un cartel holograma— para el festival de “Moda y fantasía,” profusamente enjoyada, amamantando a un niño, junto a un girasol gigante, rodeada de soldados armados con fusiles de asalto; al paso de las horas los soldados se transforman en figuras calcinadas de metal; los senos de Gema y el niño, en flores marchitas; y, al final, las manos y los tobillos atados por sogas y cadenas (141). En el momento culminante de su carrera se casa con Aurel Estrada, su “descubridor.” Más tarde Aurel se la cede a Fernando Urbano, socio de la agencia y connotado político y, luego de un intento de suicidio, la encontramos casada con Helios Cuevas, el verdadero amor de su vida.

Helios Cuevas, por su parte, es un joven apuesto, de origen oscuro, cercano a Gema desde la niñez. Algunos afirman que eran hermanos. El muchacho también es “descubierto” por la agencia y también hace carrera como modelo. Su piel “tenía un tono dorado y los ojos verde oscuro rasgados hacia las sienes, bajo tupidas pestañas y anchas cejas endrinas. Usaba los cabellos negros sujetos a la nuca y trenzados a la espalda. En él todo resultaba impactante, hasta la voz: masculina, cadenciosa, lenta” (194). Es acusado de un crimen horrendo en las personas de Ofelia Valle, el poeta Ignacio Homero Cáceres y una modelo de nombre Lirio. Pasa varios años en la cárcel Modelo de Bogotá; Gema le proporciona el apoyo económico y jurídico.

Aurel Estrada es hijo de un arquitecto famoso. Ingres a la agencia como “creativo” y pronto asciende a una posición directiva. Luego se convertirá en socio. Tiene relaciones con Marlene Tello, quien también pertenece al cuerpo directivo de la agencia. Con ella descubren y orientan las carreras de Gema y Helios. Rompe su relación con Marlene para casarse con Gema en Berlín. Aurel, desde niño, “dibuja techos, empalizadas, ábsides” (118). Al nacer recibió el nombre de Marco Aurel, en homenaje a Marco Polo y a Sir Aurel Stein, un explorador inglés que siguió la ruta de Marco Polo. Así, Estrada nació “con la obsesión de los caminos” (118). Fue esta condición la que lo llevó a concebir el proyecto de las ciudades fabulosas. Al terminar su relación con Gema, se casa con Carmiña (o Carmín) y luego termina enamorado de Ana Bolena Rojo, la nueva modelo que viene a reemplazar a Gema.

Leopoldo Maestre, abogado, mañoso, socio de la agencia, mueve los hilos del poder, las relaciones políticas y actúa como padre, padrastro, mecenas, acudiente de una extensa nómina de modelos. Años atrás era considerado “una inteligencia brillante.” Abusó de las noches de farra y de

las mujeres de paso. Ahora se mueve con discreción y sigilo por temor obsesivo a ser secuestrado. Algunos afirman que es el padre de Gema “[p]ertenecía a una especie masculina en extinción, anclada en un estrato del Romanticismo, de espaldas a la realidad. Había convertido el ocio en meta de su vida” (54). Actúa como vocero y representante de Fernando Urbano.

Marlene Tello, figura importante de la televisión, es presentadora y tiene un programa de entrevistas —“Famosos con Marlene Tello.” Es protegida de Leopoldo (a veces él la presenta como su “hija”) y tiene un puesto importante en la agencia. En realidad, es la gestora de la carrera de Gema, el cerebro que concibe el perfil publicitario del “nuevo modelo de mujer para el siglo XXI.” Su relación con Aurel Estrada, que fue íntima por un tiempo, se limita ahora a encuentros fortuitos y a compromisos de negocios (59). A pesar de que sigue enamorada de Aurel, se casa con Conrado Gómez Londoño, un cirujano plástico de éxito. Desarrolla un odio visceral contra Gema, cuando ésta se casa con Aurel, y le desea ardientemente la muerte.

Fernando Urbano es un político, dueño de una importante fortuna, senador de la República, que acaricia el sueño de llegar a la Presidencia. Es uno de los socios de la agencia y participa con dinero en la financiación de proyectos, entre ellos el del estrellato de Gema, de quien termina enamorándose. Es el padre de Columba, Francisco, Simón, Camilo, Ricaurte y Antonia. Celebra ruidosas reuniones sociales y maneja los hilos del poder a través de sus hijos y de Leopoldo Maestre. Muere con sus hijos Francisco, Ricaurte y Antonia cuando su avión particular explota en el aire. Se habla entonces de un acto terrorista. El hecho ocurre el mismo día en que circuló la noticia de la muerte de Gema por suicidio (noticia que luego se desmintió). Fernando ha efectuado un matrimonio de conveniencia con Juana Inés Calero: “En su carrera política a la Presidencia, más que una esposa lo que necesita Fernando Urbano es una acompañante, una mujer inteligente, distinguida, con brillo social, fotogénica, comprensiva” (223). Sólo le dirige la palabra cuando están en público.

Juana Inés Calero, por su parte, es la madre de Carmín, la última esposa de Aurel Estrada. Juana Inés es una reconocida columnista y editora, de porte elegante y belleza discreta. Se casa con Fernando en una ceremonia privada en Puerto Rico. Paga los avisos de periódico de la falsa muerte de Gema y, al quedar viuda, “decide mantener vivos los ideales de aquel gran hombre” (265). Ahora “ninguna Gema Brunés le hará sombra.”

Renato Vélez, ingeniero de sistemas, es “creativo” de la agencia; trabajador incansable, que durante ciertos períodos ha sido el motor de la organización. Su presencia en cualquier proyecto es garantía de éxito. Sus ingresos aumentan en tal proporción que los socios deciden prescindir de sus servicios. Él se niega a marcharse. Trabaja en los pasillos, en las salas de reuniones. Su verdadera afición es el cine y acaricia el proyecto de crear una empresa de filmación. Ingresó a la agencia después de un intenso romance

con Gema en Nueva York, donde Renato venía cosechando éxitos profesionales. Estuvo casado con Catalina Fonseca, madre de Isabela Machado. Al final, Renato llega a un nuevo acuerdo con los socios para fundar la empresa "Producciones Cinematográficas Mex."

Ofelia Valle es socia de la agencia, amiga de Leopoldo Maestre, famosa diseñadora de accesorios de cuero y vestidos para hombre. Hija de un industrial importante, tiene una hija, Valeria. Por un tiempo Ofelia fue amante de Helios Cuevas. Muere asesinada, en compañía del poeta Ignacio Homero Cáceres y de la modelo Miriam (o Lirio). Helios Cuevas es acusado del asesinato.

El reparto se completa con los siguientes nombres: Ignacio Homero Cáceres, drogadicto, quien en las reuniones sociales se distingue por su agudeza y frases de relumbrón. Carmiña Luque —Carmín— protegida desde niña por Aurel, a quien luego sedujo e hizo su esposo. Hija de Juana Inés Calero. Glotona y contemplada: "Una pequeña deidad, aindiada y regordeta, ávida de sacrificios y nunca ahíta" (137-8). Ante la pregunta de por qué Aurel la soporta, alguien responde: "encontró el coño que se le acomoda" (139). Isabela Machado, novelista, hija de Catalina Fonseca. Facilita su estudio para que Gema se reponga después del intento de suicidio. Catalina Fonseca, editora. Ex esposa de Leopoldo Maestre. Su matrimonio termina por las relaciones entre Leopoldo y África Sierra. En otro lugar, África se presenta como "sobrina de Leopoldo." Felisa Rivera, a los veinticinco años de edad ganaba el triple que su padre, como "creativa" de la agencia. Escribe música, guiones, juegos de video; es jurado en concursos de belleza. En una época se la considera "el creativo más inteligente de Bogotá" (17). De las ideas más conservadoras diseñaba arrolladoras campañas publicitarias. Fue amante de Renato Vélez. Rosario Navarro, genio del maquillaje. Tiene un programa radial sobre "Salud, el optimismo y la belleza." Se encarga de maquillar a Gema inmediatamente después de su intento de suicidio, para disimular las heridas y la palidez. Helena de Cáceres, viuda del poeta Cáceres. "Hermana" de Leopoldo Maestre, gran conocedora de la "letra menuda" de Bogotá: prostíbulos, lugares secretos, antros, casas de juego sin licencia, clínicas clandestinas. James Osorio trabajó como creativo, producía "textos dinámicos, ideas insólitas pero realizables" (51). Se aficionó a la marihuana, anfetaminas, coca, "bazuco" y terminó en la calle como "desechable." Al final protagoniza un atraco en la persona de Marlene Tello. Participan además un elenco de modelos —Paula, Solange, Bella Luz, Érica Rainer, Serena, Lina— diseñadores, libretistas, secretarias, camareras. Finalmente está Ana Bolena Rojo, una bella modelo que ante la ausencia de Gema toma su lugar y ya se perfila como una nueva estrella en el firmamento nacional. Ana Bolena es consciente de que para ascender debe ganarse primero a los directivos de la agencia y enfila sus baterías de seducción hacia Aurel Estrada. En este

punto, ya para finalizar el texto, la estructura de la novela semeja la estructura de *El hostigante verano de los dioses*: con este episodio se sugiere un nuevo ciclo, similar en muchos aspectos al anterior.

ESTILO Y LENGUAJE

En concordancia con la idea de que la imagen es el vehículo principal de aquella cultura *light*, es frecuente que la descripción de personas y ambientes se haga en “forma fotogénica,” buscando, antes que una definición conceptual, el impacto de lo visible, lo tangible del objeto, su naturaleza de cosa concreta. Del personaje conocemos usualmente sus rasgos faciales, los ademanes, el vestido, el color de su piel antes que su carácter, antes que su perfil psicológico. La autora no lo define. Evita ubicarlo en categorías raciales, sociales, culturales o psicológicas. De Osorio no se dice que “era un desechable,” es decir, no se le condena de antemano. Antes bien, se presenta en su aspecto y en su vocabulario y se le deja al lector el juicio final: “Osorio sonreía con un gesto de intensa felicidad; sus zapatos estaban destrozados en los empeines, tenía un diente cariado” (52). A Helena se la presenta como “regordeta de formas suaves, cabellos rubio-canosos recogidos con una cinta negra. ...Con blusa verde-mar, suéter, falda y zapatos negros de medio tacón, transmitía sencillez y serenidad” (105).

Además, cada personaje tiene la oportunidad de hablar por sí mismo. De hecho, el diálogo es uno de los recursos más poderosos de la novela. Una vez descrito en su apariencia externa, el personaje se expresa con su propia voz, en lenguaje directo. Sus palabras pueden reafirmar la primera impresión; o contradecirla, o presentar una nueva faceta de su carácter. Además, unos personajes se refieren a otros, generalmente en forma de chisme. Carmiña, por ejemplo, se expresa sobre Gema, entonces afloran el odio, los celos, el rencor o la admiración. El entrecruce de discursos directos produce una maraña que arroja unas veces luz, otras sombra sobre la realidad involucrada. Cuando Carmiña se expresa sobre Gema, el lector conoce más de la psicología y de la situación de Carmiña que de Gema. Por eso la personalidad de los protagonistas es siempre cambiante. Dado el alto número de personajes, y los entrecruces posibles, la novela adquiere una textura particularmente compleja.

De igual forma se presentan las descripciones de la ciudad: se evitan categorizaciones como “sector residencial,” “barrio colonial,” “ciudad moderna” y se prefieren “construcción de aluminio y vidrio,” “jardines florecidos.” Tampoco se usan algunos términos que sí he usado en este análisis, como “ciudad global,” *jet set* o *cultura light*. Como lectores, llegamos a ellos porque facilitan en análisis.

Otro recurso literario es el listado. La voz narrativa principal, que con

frecuencia funge de omnisciente, que permite la expresión en lenguaje directo, que guía la focalización como si participase en los acontecimientos, pero que permanece anónima, va describiendo los ambientes, creando los escenarios donde se desarrollan los diálogos. La forma más corriente de la descripción es el listado. A veces demasiado largos, como sacos donde todo cabe. Para referirse a un grupo de hombres armados, dice la voz narrativa: “empuñaban ametralladoras, fusiles, lanzallamas, cuchillos, granadas” (141). Para describir la carrera Quince de Bogotá, da la lista de los avisos de las fachadas: “Oma, Pim’s, Big Burger, Wimpy, Mc Donald’s, Ranch Burger, Lucky, Malboro, Levi’s” (136). En ocasiones llenan páginas. Tal sucede para describir las viandas y licores de una fiesta, las joyas, los maquillajes que usa una mujer, los modelos de automóviles que transitan por una calle. O las personalidades que asisten a una recepción, con lo cual se logra el efecto de multitud, de congestión, de abundancia, variedad. El listado de las ciudades fantásticas se entreteje por toda la narración. En la página 142 aparecen dos listas, una sobre ropa e implementos con 14 elementos (zamarros, chaquetas, jeans, casacas, cinturones, látigos, guantes) y otra sobre insignias con 13 elementos (águilas, esvásticas, ballestas, espadas, antorchas, garras, leopardos) lo que sin duda recarga de manera notable estos pasajes. Los ejemplos podrían multiplicarse. Otra forma de la enumeración es el uso, quizás también demasiado frecuente, de trimembres (sustantivos, adjetivos o frases completas), que le da a la narración una especial redundancia, una sonoridad característica: “Allí pasarían la navidad, el fin de año y la fiesta de reyes” (199). “Se arrimaría con los pasajes en la mano, la fecha, el número del vuelo” (199). “Ciudades arrastradas por el tiempo, la crueldad y la barbarie” (208). “Los camareros repartían vodka, vino y whisky” (210). “Había muerto en estado de éxtasis, después de alimentarse durante años con manzanas, pan integral y agua” (212). “Transmitía anhelo, tristeza y añoranza” (220). “Él quería maltratarla, burlarse de ella, hacerla quedar mal ante las amistades” (235). A Leopoldo le servían cerveza, huevos fritos, tostadas” (248). Algunas veces, el grupo se convierte en tetramembre: “Flotaban olores a barro, moho, letrina, desinfectantes” (248). Además, a veces los ritmos de la frase adquieren tensión y expectativa cuando la autora coloca el verbo al final: “la respiración, después de envenenar la madrugada, cesó” (239).

En cuanto al tiempo, con frecuencia superpone secuencias narrativas que corresponden a distintas épocas y lugares: Los hechos del futuro se mezclan con los del pasado entrelazando prolepsis y analepsis. Las causas, los orígenes, pierden su fuerza explicatoria, porque en estos casos se lee primero la consecuencia y sólo páginas más adelante conocemos la causa, cuando quizás ya hubiésemos olvidado el incidente. El efecto es de atemporalidad. En este sentido, es difícil establecer la secuencia argumental de situaciones y personajes. A Aurel Estrada no lo conocemos niño o joven

ni podemos apreciar con claridad su desarrollo. Tenemos de él fotografías de distintas épocas y circunstancias, presentadas al azar. El personaje gana en profundidad pero pierde en coherencia.

TÉCNICA Y CULTURA

Se vive sólo para el goce y el ocio. Los matrimonios son efímeros, sólo por placer, o de conveniencia, para asegurar poder, imagen pública, acrecentar riqueza. El modelo de mujer para el siglo XXI, impuesto desde la publicidad y la electrónica, será un objeto sexual, desechable y renovable, producto de la cirugía plástica, sin conciencia moral.

Entre tanto, la fantasía tecnológica no se detiene: en las páginas finales aparecen nuevos avances, que seguirán transformando la cultura, las formas de la vida. La televisión, internet, celulares y demás implementos, en manos de hábiles publicistas y de acuerdo con el desarrollo de la fábula, son herramientas eficaces para la creación de íconos sociales, que sirven de modelos de comportamiento, para influir en la masa, aumentar los niveles de consumo, alejar y destruir los antiguos paradigmas, los valores; formar en el goce, el deseo, no en los sentimientos y los valores. Se anuncia el cine computarizado por autoservicio, que funcionará como los teléfonos celulares y les permitirá a los espectadores fungir, por ejemplo, como directores de cine, o como héroes de su propia historia. Cada persona tendría la posibilidad de insertar su propia imagen y actuar a voluntad en la película de su elección, o en su serie favorita; darse el lujo de suplantar a cualquier artista o figura histórica, llámese Bogart o Napoleón, todo con la ayuda de bancos de datos, programas y pantallas múltiples. Con el manejo técnico del mundo de la imagen, cada quien será el protagonista de su propia película. Los escritores y cronistas podrían, con esta tecnología, ver por anticipado el film de lo que escriben. Podrán visitar y disfrutar de la ciudad con la que sueñan, no importa que esa ciudad no haya existido. Será el reino del placer, los viajes a través de ciudades fantásticas del pasado, del presente o del futuro, el reino de los universos paralelos, la aventura interplanetaria (310); es decir, la "realidad virtual" (término que no usa la autora) como evento cotidiano.

¿Infierno o paraíso? Para responder, acudo a una frase de la misma novela, que aparece en boca de la voz narrativa principal, frase que podría servirnos de epígrafe a este ensayo, porque resume el sentido final de la novela: "La imagen es voraz, exige y exige, se transforma a cada instante, hasta que devora a las personas y de ellas no deja sino espejos: ojos, iris, retinas, pantallas, películas, poliedros y huevos de mosca" (297).

DESENLACE

El final es paradójico. Gema Brunés, después de haber recibido en su lecho hombres de negocios y políticos, de haber sido la modelo más famosa del Continente, amasado una fortuna, creado sus propias empresas comerciales y de ser presentada ante el mundo como la imagen de la mujer ideal del siglo XXI, fragua su suicidio, contribuye a lanzar la noticia de su propia muerte y desaparece del escenario de la fama para contraer matrimonio católico —todas las demás uniones en la novela son libres o civiles— con su amor de siempre, Helios Cuevas. Cuevas ha salido de la cárcel; es ahora un burgués de barrio, es decir, lo contrario de lo que fue y de lo que son la mayoría de los personajes. Ha abierto un negocio de ferretería en un sector de clase popular en el sur de Bogotá, donde impera un aire provincial, casi pre-moderno. Se ha engordado y su vocabulario es el de los presidiarios. Con Gema tienen dos hijos y viven ahora una vida sencilla y anónima, sin rastros de aquellos años de fama, lujo y derroche. Con este expediente narrativo, la novela insinúa que al lado de la cultura global, *light*, postmoderna, llena de artefactos electrónicos y lujos insulsos, están vivas y potentes, aún en la misma Bogotá, y posiblemente en otras ciudades “globales,” las culturas locales con su color, tradiciones y costumbres pacatas y sencillas.

En resolución, Fanny Buitrago utiliza en *Bello animal* estrategias narrativas que ya había experimentado con éxito varias décadas antes en *El hostigante verano de los dioses*: abundancia de personajes en función protagónica que pueden ser vistos, de un lado, como exóticos y, de otro, como prototipos de una nueva cultura; complejas interrelaciones, uniones irregulares y fugaces, orígenes oscuros, densa maraña social que representa un estadio de la evolución de la sociedad. Destinos cruzados dentro de un mundo cerrado, circular, autónomo, pero que guarda en su seno una enorme complejidad. Una ciudad en proceso de modernización en la primera novela, una ciudad “global,” “postmoderna,” en la segunda; y en ambas, el esfuerzo notable por evitar los compromisos ideológicos trascendentales o religiosos, aunque en *El hostigante verano de los dioses* aparece la impronta de la época, con algún personaje comprometido con la lucha guerrillera. En *Bello animal* ya no hay rastros de esa lucha. En cambio, se asume plenamente los determinantes de lo que hoy conocemos como “ciudad global” y “cultura global.”

NOTAS

- 1 Baso esta información bio-bibliográfica y los comentarios sobre *El hostigante verano de los dioses* en: Álvaro Pineda Botero, “La narrativa de los años sesenta,” *Gran Enciclopedia de Colombia*, Vol. 4 (Bogotá: Círculo de Lectores, 1992) pp. 275-292. Y

Álvaro Pineda Botero, *Juicios de Residencia, la novela colombiana 1934 – 1985* (Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2001) pp. 165-177. Respecto de *El hostigante verano de los dioses* cito por la edición de Bogotá: Oveja Negra, 1985.

2 El término “ciudad global” no es utilizado en la novela. En sentido estricto, Bogotá no es una ciudad global, pero la forma “inflada” como es descrita por Buitrago permite, para los fines de este trabajo, usar el concepto con reservas. El concepto de Ciudad Global ha sido estudiado por Saskia. Una ciudad grande – una urbe – no necesariamente es una ciudad “global.” Son globales aquellas que ya cuentan con una cultura global, que se han convertido en sedes de empresas multinacionales, que pertenecen a una red de ciudades globales por donde circula una “elite” empresarial, que han logrado cierta uniformidad en las prácticas culturales y los sistemas simbólicos, las formas del consumo, que atraen emigrantes de todas partes. Nueva York, Londres, París, Frankfurt, Sao Paulo, México, Hong-Kong, Tokio son ciudades globales. Bogotá tiene algunas características pero no podemos decir que sea una ciudad “global.” Véase Saskia Sassen, *The Global City, New York, London, Tokio* (Princeton: Princeton University Press, 1991).

3 El concepto de “sociedad transparente” fue propuesto por Gianni Vattimo en *The Transparent Society* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992).

4 Según Sassen, esta es una de las características más visibles de las ciudades globales.

5 El intertexto obligado de esta línea narrativa es el libro de Italo Calvino, *Las ciudades invisibles* (Madrid: Millenium, 1999).

OBRAS CITADAS

Buitrago, Fanny. *Cola de zorro*. Bogotá: Monolito, 1970.

—. *Los pañamanes*. Barcelona: Plaza y Janés, 1979.

—. *Los amores de Afrodita*. Bogotá: Plaza y Janés, 1983.

—. *Señora de la miel*. Bogotá: Arango Editores, 1993.

—. *El hostigante verano de los dioses*. Bogotá: Oveja Negra, 1985.

—. *Bello animal*. Bogotá: Seix Barral, 2002.

Calvino, Ítalo. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Millenium, 1999.

Pineda Botero, Álvaro, “La narrativa de los años sesenta,” *Gran Enciclopedia de Colombia*. Vol. 4. Bogotá: Círculo de Lectores, 1992, pp. 275-292.

—. *Juicios de Residencia, la novela colombiana 1934 – 1985*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2001.

Sassen, Saskia. *The Global City, New York, London, Tokio*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

Vattimo, Gianni. *The Transparent Society*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.

**AIRE DE TANGO DE MANUEL MEJÍA VALLEJO:
NOVELA DE LA CULTURA POPULAR URBANA¹**

Yolanda Forero-Villegas
University of Mary Hardin-Baylor

*E*l presente estudio es un análisis de *Aire de tango* (1973), una de las novelas más representativas del autor antioqueño Manuel Mejía Vallejo.² La materia narrativa de esta novela es el ámbito urbano. El relato tiene que ver con la gran ciudad; trata de la vida de un barrio bajo de Medellín cuyo nombre es Guayaquil.

En 1973 la obra obtuvo el Premio Bional de Novela Colombiana auspiciado por la revista *Vivencias* de la ciudad de Cali. Por el título de la narración se sabe su asunto: un homenaje al tango y a su impacto cultural. El jurado que otorgó el premio, al respecto apuntó lo siguiente: “El tango en Medellín se oye y se actúa. Es una costumbre cultural. Y escribir una novela sobre él, es descubrir los barrios de Manrique y Guayaquil, donde el tango, Gardel, el puñal, la violencia, la matonería, el aire homosexual no son un invento literario.”³

La novela está narrada por Ernesto Arango, cuando, ya viejo, relata las vicisitudes de su compañero de juerga, Jairo, “un guapo” que frecuentaba las cantinas del barrio Guayaquil y cuya devoción por el tango es tal, que se convertía casi en obsesión. Jairo “[n]ació el día que allí en el aeropuerto se tostó Carlos Gardel... – Murió Carlitos, naciste vos” (7). El narrador no tiene que dar mayores detalles ya que es dato histórico que el lunes 24 de junio de 1935, en el aeropuerto Olaya Herrera de la ciudad de Medellín, el avión F31 en que viajaba el héroe del tango se estrelló en la pista con otro avión y Gardel pereció calcinado en el accidente. El uso del verbo “tostar” tiene en esta oración dos sentidos: el figurado que se le da por morir, y el literal, en el cual se enfatiza el hecho de que la muerte haya sido causada por el fuego. La primera oración de la novela establece desde el comienzo el

paralelo entre las vidas de Carlos Gardel y de Jairo, paralelo que prevalecerá a lo largo de toda la narración. En el mismo párrafo inicial se hace mención del tango y de las milongas, de los cuchillos y de la homosexualidad, motivos que se encontrarán a través de la obra narrativa.

AIRE DE TANGO, EVOCACIÓN DE UNA CIUDAD ⁴

El narrador de *Aire de tango* no necesita dar el nombre de la ciudad de Medellín para que el lector ubique la narración. Señala que Jairo nació “como si quisiera asomarse a ver el choque” (7), el accidente en que perdió la vida Carlos Gardel. La leyenda de Gardel forma parte de la mitología de celebridades hispanoamericanas. Como afirma Simon Collier, “Gardel había sido un ídolo popular, una leyenda viviente; las circunstancias trágicas de su muerte añadían a su historia una nueva dimensión, confiriéndole una categoría definitivamente mítica” (246). El Gardel mítico no nació ni en Toulouse ni en el Uruguay; nació en la ciudad de Medellín. Dice Mejía Vallejo: “Aquí [en Medellín] vino a morir Gardel en llamaradas, y en ellas el nacimiento del mito, su voz prodigiosa al fondo, ésa que escuchaba día y noche el barrio de Guayaquil en las madrugadas” (“La ciudad” 127).

Es ese Medellín en donde se desarrolla la acción de la novela. La vida de Jairo es, en cierta medida, la evocación de la vida de la ciudad. La “ciudad en fuga” a la que se refiere Mejía Vallejo, como afirma Fernando Cruz Konfly, no es una “simple ‘instalación física’, sino... una estructura eminentemente cultural” (5). En la obra de Mejía Vallejo, como bien lo afirmaba el jurado que premió su novela, se muestra una parte de dicha estructura cultural, una ciudad que vive un mito, y que en sus barrios bajos exorciza los problemas sociales refugiada en el alcohol, en los puñales y en el sexo. Mejía Vallejo hace una evocación de la vida citadina. Y usando la terminología que aplica Cruz Konfly a la representación de la ciudad en la literatura, Medellín puede considerarse en *Aire de tango* como una ciudad que se evoca y, para nuestro crítico, “[e]vocar, no es... sólo recordar... La ciudad resulta reconstruida a través de las evocaciones de la casa, de la calle, e incluso de los objetos amados e instantes vividos” (6). Es esa misma ciudad la que luego lamenta Mejía Vallejo:⁵ “Hoy Guayaquil tampoco existe, se lo tragó el ensanche, o apenas vive en la memoria de algunas prostitutas y homosexuales que mascujan tartajos y recuerdos” (“La ciudad” 112).

Precisamente el barrio Guayaquil es el escenario privilegiado de la cultura popular. Y al hablar de cultura popular resulta útil la distinción que propone establecer entre cultura popular y cultura de masas la brasileña Marilena Chauí:

No se trata da diferença... entre produtores e destinatarios. Mas da diferença entre uma manifestação cultural la qual os participantes se exprimem e se reconhecem mutuamente em sua humanidade e em suas condições sociais, marcando a distancia e a proximidade com outras manifestações culturais, de um lado, e, de outro, uma estrutura cultural na qual os individuos são convidados a participar, sob pena de exclusão e invalidação sociais o de destituição cultural. (181)

No se trata de la diferencia entre productores y destinatarios. Más bien es la diferencia entre una manifestación cultural en la que los participantes se reconocen mutuamente en su humanidad y en sus condiciones sociales, marcando la distancia y la proximidad con las otras manifestaciones culturales, la apropiación o la oposición a otras expresiones culturales de un lado, y del otro, una estructura cultural en la cual los individuos están invitados a participar bajo la pena de exclusión e invalidación sociales, o de destitución cultural. (traducción mía)

El tango no tuvo su origen en la ciudad de Medellín, pero el tango es parte de la cultura hispanoamericana popular en el sentido que le confiere Chauí, es decir, una cultura en la cual los individuos se reconocen mutuamente. El hecho de establecer un paralelo entre la cultura de Jairo y de Gardel es prueba de tal reconocimiento mutuo. Ahora bien, los personajes de nuestra novela no se reconocen únicamente en el tango; en la cantina de don Sata, a la cual acuden con frecuencia Ernesto Arango y sus amigos, no sólo se escucha al rey Gardel; también al Jefe Daniel Santos, lo mismo que a cantantes colombianos como Carlos Julio Ramírez y algunos intérpretes de ritmos típicos de la región andina de Colombia, como el bambuco y el torbellino.

La música diferente del tango pertenece al mundo de la ciudad de Medellín representada, sobre todo, en Ernesto Arango y sus amigos. Así, se habla de los pasillos de Carlos Vieco y del dúo "Obdulio y Julián," el mejor bambuquero.⁶ Como era lo típico, en las cantinas se oía música popular: bambucos, pasillos, rancheras, música de carrilera. Es una vida musical asociada al consumo del alcohol, vicio que hasta cierto punto se constituye en patrimonio cultural de determinado sector del pueblo. Jairo es también baluarte de dicho ambiente musical: "Cliente pa defenderse con el ritmo, de la milonga a la cumbia, del bambuco al tango: porros, paseos bullerengues, currulaos, joropos, guabinas, torbellinos, galerones, el mapalé" (25).⁷ Jairo conoce sin duda muy bien tanto la música popular colombiana como el tango.

Como se verá más adelante, el tango se constituye en el mito que impera a lo largo de la ficción narrativa y en el eje central de la narración. Es mediante el tango que el narrador de la novela hace que el lector sienta la vida urbana.

Pese a que la presencia de la música es prácticamente avasalladora, la obra también da cuenta de una ciudad cuyo empuje de modernización ha creado la subcultura del crimen (los puñales de Jairo y su muerte con uno de ellos), de la prostitución y del alcohol.

Los personajes muestran un desajuste entre la vida citadina y su vida anterior en el campo, vale decir, entre una vida moderna y una vida tradicional. Además de tener el sentimiento de no pertenecer a una comunidad, en estos personajes se nota un sentido de desarraigo, un desajuste que puede apreciarse especialmente en Jairo. El narrador da cuenta de la procedencia de este personaje aludiendo a su origen oscuro. Las únicas parientes son unas "tías" de las cuales una de ellas parece ser la madre. El protagonista tiene ademanes afeminados, rasgo que sirve en la novela para enfatizar su carácter débil que contrasta con el calificativo de "guapo" que le confiere Ernesto, el relator de la historia. Ernesto es también un ser desajustado y débil. Su debilidad la demuestra al dar muerte a Jairo con uno de los propios cuchillos de la víctima. Los dos personajes son desarraigados de la sociedad, dos marginados de la ciudad, una ciudad en la cual, además, las manifestaciones artísticas son prácticas de la cultura popular.

Jairo y sus amigos han venido a la ciudad de Medellín para refugiarse en ella. Casi todos ellos han llegado procedentes de Balandú.⁸ Las ciudades de América Latina se han formado especialmente por inmigrantes de los pueblos y de los campos que dejan sus tierras y se van a las ciudades en busca de oportunidades de trabajo, o salen huyendo de la violencia. En el caso colombiano, dicha violencia, desde la década de los cuarentas del siglo pasado, ha contribuido de manera decisiva al éxodo rural y al asentamiento campesino en la ciudad. El narrador recuerda la época violenta que le tocó vivir de la siguiente manera: "¡Tiempo de pueblo en La Violencia! Puñalada por aquí, chachivenao por allá, machetes y peinillas o el tronador, la acorralada, bien amarraos los calzones" (46).⁹ La presentación anterior contrasta con otra apreciación del campo: "¡El campo! Ruana de paño pisao y café caliente pa los fríos, totumadas de claro con leche pa el calor, sancocho o frisoles verdes y arepas de mote pa gurbia; enteras de chόcolo doraos en la ceniza, yo lo ayudaba a desgranar mazorcas de chόcolo y vainas de frisol y a pilar maíz a dos manos en el pilón de roble" (44). Como puede observarse en la cita precedente, el hecho de proporcionar detalles minuciosos respecto de las comidas, muestra el sentimiento de añoranza de un campo tranquilo, casi idílico, en contraste con un campo violento, un campo como en el que tuvo que vivir Lucita, una de las muchachas habitantes del barrio Guayaquil: "Después de enterrarla supimos verraqueras de esa muchacha. Durante la violencia los tombos llegaron a su casa en el monte y mataron al papá y a un hermano, a ella la violaron siete en fila india" (56).

En *Aire de tango* se da cuenta de la vida urbana y el microcosmos de esa vida urbana es el Guayaquil, ese barrio que se constituía en la puerta de

entrada de Medellín puesto que era el sector de la Estación de Ferrocarril. Además, era un centro para el comercio, aunque hoy, como dice Juan José Hoyos, “[a]l fondo, en la Plaza Cisneros, ya no se oyen los gritos de los vendedores y ha desaparecido el olor a pescado, a legumbres, a frutas podridas” (237). Los motivos presentes en la novela de Mejía Vallejo, la música, el tango, la prostitución y el crimen son representaciones de motivos de la realidad empírica del barrio Guayaquil. Señala el maestro Rodrigo Arenas Betancur: “Todo estaba lleno de putas y de gente, pero sobre todo de putas, porque ellas tenían que vivir en alguna parte y en los demás barrios de la ciudad ni las señoras ni los curas las dejaban vivir” (citado en Hoyos, 239). Así se habla en la novela del barrio en cuestión: “Guayaquil, es pues, un barrio al que, de los pueblos vienen los avispados aunque sean unos perdidos y las muchachas que conocen o van a conocer el mundo... . Todos estábamos desengañados, no había modo: uno quiso estudiar, el otro buscaba ser torero o boxeador, o chofer o presidente de la República, o santo; siquiera ganarse decentemente la sopa” (38). Y ese barrio en el tiempo de la novela está presentado de un modo nostálgico pues el narrador, ya viejo, añora un tiempo mejor, el del barrio y el de los amigos jóvenes de Ernesto. Guayaquil está derrumbado y Ernesto constata el derrumbe definitivo cuando al final de la narración recuerda la manera como llevó a cabo la muerte de su amigo Jairo.

En *Aire de tango* se indica que los jóvenes se iniciaban en el conocimiento del mundo en el barrio Guayaquil. Parte de tal conocimiento era el de la música. Tanto en el Guayaquil real como en el creado por la ficción narrativa, la música se constituye en una presencia muy importante. El tango y la música en general son uno de los ejes de la vida del barrio bajo medellinense:

La fama de la calle comenzó a crecer cuando en los años cincuenta llegaron a Medellín los primeros “pianos” Seeburg. Desde entonces, “La calle de los tambores” fue invadida por los boleros de Charlie Figueroa, Daniel Santos, los Panchos, Gerardo Salinas, Leo Marini, Toña la Negra, Agustín Lara, María Luisa Landín, Pedro Vargas y las canciones de Ortiz Tirado, Juan Arvizu, Jorge Negrete y muchos cantantes del Caribe y de México... Y detrás de todos estaban el tango, Carlos Gardel, Ignacio Corsini, Agustín Magaldi: una especie de Torre de Babel llena de música y llena también de cafés construidos para tomar aguardiente y oír a Bienvenido Granda. (Hoyos 241)

Guayaquil es el nombre de una ciudad costera de la república del Ecuador. El narrador nos da la explicación de dicho nombre, que bien parece ser una explicación que no tiene directo correlato con la realidad empírica: “¿No conocían este Guayaquil? Así se llama el barrio porque fue un pantanero de zancudos, rumbaban las fiebres como en un tiempo en esa

ciudad de los Ecuadores" (61). Las fiebres tienen aquí también un sentido figurado, pues el barrio se considera un lugar de aventuras peligrosas; los que frecuentaban el Guayaquil estaban siempre "Viviendo cerquita del peligro y la aventura" (75). Y además, era un sitio en el que fácilmente una persona se podía hundir en el vicio y la ambición: "La calle, las luces, las cantinas, los traganíqueles... El vicio va agarrando, y lo peor, uno se envicia al vicio, le hace falta seguir arrastrao" (75).

En el momento de la narración de Ernesto la vida de la ciudad es una vida decadente, una vida que sólo puede evocarse de manera ficticia. Jairo se murió y con su muerte se acabó la vida emocionante del centro urbano: "La ciudad se nos fue con él [Jairo], quedamos solos en la ciudad sola" (248).

AIRE DE TANGO, EXALTACIÓN DE UN MITO

El crítico norteamericano Raymond L. Williams se refiere a esta obra como a un homenaje al tango y a su mayor intérprete, Carlos Gardel.¹⁰ Dicho homenaje a la música popular no es único en Hispanoamérica; la música como manifestación cultural ha sido materia narrativa en diversas obras: *Tres tristes tigres* del escritor cubano Guillermo Cabrera Infante, *La importancia de llamarse Daniel Santos* del portorriqueño Luis Rafael Sánchez, *Pero sigo siendo el Rey* del colombiano David Sánchez Juliao, para no mencionar sino algunas.

El tango en la novela de Mejía Vallejo sirve de pilar sobre el cual descansa la narración de Ernesto. Como ya se señaló, el protagonista se introduce como alguien que murió en Medellín el mismo día en que se mató Carlos Gardel en el accidente aéreo. Jairo se presenta en la novela como un individuo cuyos conocimientos acerca de la vida de Gardel se convierten en una obsesión: "El cuarto lo tenía pintado azul clarete, por lo del tango aquél de Ángel Vargas, sería, y unas repisas hechas por él mismo pa colocar adornos de madera o chonta y el cuadrerío con dibujos y fotos de su dios Carlos Gardel" (16). Son las palabras del narrador las que le otorgan el carácter de ídolo a Gardel, dios que no sólo es propiedad de Jairo, sino de todo un pueblo latinoamericano.

Gardel y el tango se identifican con la región del río de la Plata, esto es, con la Argentina y el Uruguay, ya que allí tuvieron su origen. Sin embargo, la intervención de Jairo "Gardel es colombiano, para él morir fue un nacimiento al revés" (154), invita a reflexionar sobre el carácter internacional de un cantante como Gardel y de una música como el tango. Como bien afirma Claude Lévi-Strauss, la música es parte de la mitología; no se conocen sus autores, porque nos pertenecen en común (citado en Morales Benítez 50). Gran parte de la música popular latinoamericana ha salido de sus fronteras. ¿De dónde son verdaderamente los boleros? Cuando un

mexicano compone y baila cumbias, ¿se acordará siempre de que la cumbia es un ritmo originalmente colombiano? Y los latinoamericanos al sur del río Bravo, ¿recordarán que la salsa se originó en la ciudad de Nueva York?

Los personajes de *Aire de tango* son gente que ha abandonado su pueblo para probar suerte en la ciudad. Y el tango es precisamente la canción del desarraigado, del provinciano que llega a la ciudad y no es asimilado por la misma. Es la música de esos compañeros de farra que se reúnen para construir otra ciudad, aquella formada por los pueblerinos que como Ernesto, añoran a Balandú, o que como Jairo, no reconocen su propia identidad y tratan de buscarla en otro, en este caso Gardel, que les sirva de modelo. Jairo adivina en el cantante algo que le atrae magnéticamente y que lo intriga, de tal modo que se dedica a escudriñarlo: “trata de descifrar en los jeroglíficos de la existencia semilegendaria de Gardel la última verdad... y se torna en historiador, recopila, coteja, amontona fotos, recortes de prensa, comentarios.... los lee, los relee y gasta años en su interpretación” (94).

El narrador transcribe en numerosas ocasiones trozos de las letras de los tangos (hay cuarenta y nueve tangos en total).¹¹ La mayor parte de las veces, tales citas tienen como función explicar algún evento de la vida de Jairo en relación consigo mismo o con uno de sus amigos. Así por ejemplo, en una instancia, Ernesto comenta que Jairo manifestaba alegría por el regreso de su amigo:

Sí, contento de que yo volviera y otra vez nos juntáramos como antes. *El mago regao* por los muros, Jairo echándonos sus cosas de música y canta *Sus ojos se cerraron/ Y el mundo sigue andando*, o cuando desde el barco divisa a Buenos Aires y se chanta “Volver”, *Yo adivino el parpadeo de las luces que a lo lejos van marcando mi retorno...* les cuento, vivía con él, Jairo era hombre solo. (81)

El tango también prefigura la muerte de Jairo, y por consiguiente, las reuniones de los amigos en el barrio de Guayaquil. Ernesto relata:

A Eduardo Arolas lo mataron, Susie Leiva murió en un accidente como *El Pibe*, como Gardel, como Julio Sosa ‘El varón del tango’ como Le Pera y Riverol. Aguilar escapó al avionazo pero no al automóvil. ¡El tango es peligroso! Pero una buena manera de irse. Yo ¿qué? Moviendo la cola no más para espantar moscos, *Se terminaron para mí todas las farras/Mi cuerpo enfermo no resiste más.* (233)

Y al término de la novela, después de que el narrador cuenta que ha matado a Jairo, se transcribe de nuevo parte de una canción: “*Pero me jugaste sucio, sediento de venganza/ mi cuchillo en un mal rato se envainó en su corazón*” (249). Ernesto sigue oyendo tangos; al fin y al cabo para oír tangos no necesita compañía y “pertenece a lo acabao” (250): “Que Gardel cante mi última canción, *Sentir que es un soplo la vida*” (250).

El tango y Gardel son la presencia constante en la novela, y como dice el crítico Marino Troncoso, constituyen su atemporalidad:

La narración, es pues, efectuada en tres planos distintos. En un primer plano, el presente, Ernesto cuenta a los otros su pasado mientras bebe... El segundo plano está constituido por el discurso sobre Guayaquil, sus hombres, sus historias. Sobre los dos anteriores está el tercero, la atemporalidad del tango que presenta la vida como lo fue y será. Es el mito de Gardel siempre presente en canciones que nos hablan del carrusel de la vida. (114)

Pero, fuera de no estar circunscrito a un tiempo particular, el tango no se experimenta en esta novela como algo foráneo, sino como una práctica cultural tan colombiana, tan antioqueña y tan propia de Guayaquil, como un bambuco. El tango como expresión de la cultura popular es un elemento unificador que borra los parámetros de ubicación geográfica y de condición social de quienes lo viven y lo escuchan.

AIRE DE TANGO, NOVELA POLIFÓNICA

Es una novela polifónica en el sentido que le confiere Mijaíl Bajtín a la polifonía en la narrativa, es decir, al hecho de que en una narración existe “[una] pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, [una] auténtica polifonía de voces autónomas” (*Problemas* 16).

Como ya se ha dicho, la obra de Mejía Vallejo muestra un mundo cultural en el que las voces del tango y de Gardel – representadas en las canciones y en los recortes de prensa sobre el cantante rioplatense que guardaba Jairo – se confunden con las voces de Jairo, de Ernesto, de todos los amigos de juerga, de los cantantes de boleros, de los bambucos y de los pasillos, y con las voces de las prostitutas y de los pueblerinos que buscaban un nuevo mundo al llegar al barrio de Guayaquil.

Troncoso se refiere ampliamente a la intertextualidad presente en la obra.¹² Ésta se hace evidente cuando se transcriben los recortes o las letras de las canciones que son ajenas al texto de Mejía Vallejo y que vienen a formar un todo con el discurso creado por nuestro autor. El mismo Troncoso, al referirse a los tres planos temporales en que se desenvuelve la obra, reconoce la presencia de una heteroglosia, de una multitud de voces que no son necesariamente textos previos. El término heteroglosia es utilizado por Bajtín para referirse a la novela: “The novel as a whole is a phenomenon in style and variform in speech and voice. In it the investigator is confronted with several heterogeneous stylistic unities, often located on different linguistic levels and subject to different stylistic controls” (*The Dialogic Imagination* 62). “La novela como un todo es un fenómeno cuya forma y

estilo varían en el discurso y la voz. En ella el investigador se enfrenta a varias unidades estilísticas heterogéneas, a menudo localizadas a diferentes niveles lingüísticos y sujetas a diferentes controles estilísticos" (traducción mía).

La polifonía hace que haya distintas voces desde el punto de vista social. De este modo, la novela permite la incorporación de varios géneros (en este caso las canciones, los recortes de periódico, libros y revistas sobre Gardel) artísticos y extra-artísticos (como el habla popular del antioqueño y la presencia del mundo del crimen).

En *Aire de tango* las voces no están jerarquizadas, es decir, que a pesar de la fuerte presencia del tango, la presencia de otras voces, en particular la del crimen y las diversas voces de los habitantes de la ciudad que viven o acuden al barrio Guayaquil, son parte integral de la novela y no están en relación dependiente del tango. En resumidas cuentas, son todos miembros de una cultura popular urbana.¹³ Es una cultura en la que participan todos: Jairo "el guapo," el profe, Ernesto, Don Sata, las prostitutas, y entre ellos no existe jerarquía alguna porque, como en el carnaval, participan en esa vida: "Carnival is not a spectacle seen by people; they live in it, and everyone participates, because its very idea embraces all people. While carnival lasts, there is no life outside it" (Bakhtin, *Rabelais* 7). "El carnaval no es un espectáculo que la gente ve; la gente lo vive, y cada persona participa porque su propia idea abarca todas las personas. Mientras el carnaval dura, no hay vida fuera de éste" (traducción mía).

En una extrapolación de las nociones bajtinianas, se puede hablar de *Aire de tango* como una novela polifónica en la que personajes y situaciones se muestran en forma de carnavalización. Esta novela crea un mundo ficticio que representa un mundo cultural y como tal es susceptible de una lectura similar a la del mundo cultural no ficticio, uno moderno.¹⁴ Respecto de la modernidad, Fabio Giraldo Isaza y Héctor Fernando López afirman lo siguiente: "La *modernidad* desarrolla por excelencia la polifonía. Los diversos dramas humanos, los diferentes puntos de vista y de perspectivas, las diferencias, la heterogeneidad y la multiplicidad de las culturas, constituyen, en efecto, una de las principales características de la época moderna" (254). Y continúan los mismos historiadores: "El mundo moderno no es uno, son muchos articulados en multiplicidad de formas de existencia y de mundos diversos, son muchos mundos pero concatenados en una compleja tradición simbólica e imaginaria donde tiene existencia la sociedad concreta, la sociedad real" (259).

La polifonía presente en la novela, trasladada al mundo cultural, a un discurso más amplio, es también polifónica en el sentido que le da Bajtín al término. Tzvetan Todorov se pronuncia al respecto así: "Bakhtin finds himself forced to sketch out a new interpretation of culture: culture consists in the discourses retained by the collective memory... discourses in relation

to which every uttering subject must situate himself or herself" (x). "Bajtín se halla forzado a delinear una nueva interpretación de la cultura: una cultura que consiste en los discursos guardados por la memoria colectiva... discursos en relación con los cuales cada sujeto enunciador debe situarse a sí mismo" (traducción mía). Es en esta posición de sujeto enunciador en la que se coloca el crítico Otto Morales Benítez en su libro *Una novela urbana, Aire de tango y el derrumbamiento de una época* (1982). Morales Benítez, como contemporáneo y amigo de Mejía Vallejo, se refiere a su generación.¹⁵ El crítico da cuenta de la polifonía de la novela, esto es, de los diversos discursos presentes en ella y advierte: "Si el descifrador no se pierde en esa 'queredera de tangos y milongas' que es apenas una parte del entreverado ambiente, hallará que los temas centrales son múltiples e intrincados" (21). Morales Benítez, además de referirse al tango como presencia central, habla de Jairo y de la concepción del guapo, de Torres y Espinosa, los guapos rivales del protagonista, de la vida de las cantinas de Antioquia y Caldas, del papel desempeñado por la violencia política en la época, y del cambio de la ciudad de Medellín. Sin referirse específicamente a la teoría bajtiniana, Morales Benítez ha comprendido que los personajes y los lectores de *Aire de tango* han sido invitados por Ernesto Arango – y detrás de él por Manuel Mejía Vallejo – a un carnaval, a una celebración en la cual no hay un celebrante sino muchos: lector, canciones, personajes y leyendas se constituyen en los convidados al festín.

Para Morales Benítez la novela es la muestra de las vicisitudes de una época. La ficción narrativa cumple con el cometido de mostrar un período de la cultura colombiana y antioqueña: "En sus páginas establecemos la estabilidad que destruyó la violencia; las mutaciones políticas; las colisiones que socialmente modifican una ciudad; el recuerdo que sigue pesando en el hombre y alargando en la imaginación, los dones de la provincia. Y la magia que influye sobre seres y hechos dejando su huella de sabiduría popular" (22).

El partícipe más importante del carnaval es Jairo. Para Troncoso el discurso de la novela está integrado por cuatro motivos: "Tango, Jairo, Gardel y Guayaquil con los cuales se pueden crear dos combinaciones posibles, Tango-Gardel, Jairo-Guayaquil o Gardel-Jairo, Tango-Guayaquil" (114). Dichas combinaciones simplifican la comprensión de la novela, pero llevan implícitamente una jerarquización en la medida en que engloban a todos los personajes participantes en el carnaval en el apelativo "Guayaquil;" por otro lado, separan la vida de Gardel del tango, separación que resulta un tanto artificial pues tango e intérprete se confunden en una misma cosa, como ya se anotaba al referirse de manera más específica a la presencia del tango en la obra.

El mundo de Jairo es un modo de juerga, de tango y de cuchillos. Las dos obsesiones del protagonista son Carlos Gardel – y el tango, y los

cuchillos. Jairo vivió para bailar y cantar tangos, y para ser matón. El mito de Gardel se revive en Jairo y él al tener sus recortes de periódicos y al oír su música dialoga con dicho mito.

Los cuchillos son, pues, una de las obsesiones del protagonista: “por eso haría cuchillos de aceros con experiencia. – ¿Qué tal *Lunes*? – Te tocó salir *Martes*. – Quietecito, *Viernes*” (8). Jairo les da los nombres de los días de la semana a sus cuchillos y les tiene tanto cuidado como tiene con los recortes de la vida de Gardel.

El paralelo con Gardel se rompe primero, cuando se presenta a Jairo como a un hombre cuyo oficio es ser “guapo,” amante de los cuchillos y luego, cuando se muestra su afición por Satanás: “Tanta era su afición por el diablo” (16). El narrador, con el fin de enfatizar el carácter de mal y de prefiguración del homicidio que llegará al final de la novela, habla de la muerte de Balmore Álvarez en una cantina cuyo nombre era “Los Infiernos” y en la que “Jairo recibió su primer bautizo un sábado de cerveza y aguardiente” (21). Es la oración al diablo – dirigida por Jairo al Puto Erizo – sin embargo, la que sorprende al lector que presencia el carnaval:

Lucifer, Luzbel, el que da la luz, espíritu de todo dolor y falacia, espíritu inmundo, espíritu de mentira, de impiedad y de blasfemia, espíritu de fornicación, espíritu maldito, gran cabrón del imperio, experto mayor, primer ministro de la mentira,... ángel malo rebelde e ingrato de tu creador, cochino cabrón señor de la tierra... príncipe de este mundo, príncipe de las tinieblas... gran servidor rebelde, amigo de la soledad... maestro en el arte de mezclar lo verdadero con lo falso, ángel negro, el sin nombre, el desterrado, el calumniador, el rebelde, el maligno, el putas, convertido en El Patas (52-53).

De la cita anterior puede inferirse que Jairo es, efectivamente, aficionado a Satanás. Si no, ¿de dónde tanta precisión para definir al diablo? En otra ocasión el narrador avisa al lector que Jairo poseía recortes sobre el ser malévolos, recortes que él llamaba sus cábalas. Jairo, entonces, a veces, conociendo el carácter maléfico de los cuchillos, les daba los diversos nombres del demonio, apelativos que encontraba en sus recortes: “Pero en los peligros grandes yo lo oía mentarlos por los nombres de los demonios que aquí están apuntaos, fíjese: Lucifer, Belcebuth, Astaroth, Lucifago, Bael, Agarón, Marbas, Satanachia, Agaliereth, Fleuretti, Sargatanás, Neftatiel, Nebiros... Éste era el mismo *Jueves*, a Jairo lo golpeaba la palabra *Nebiros*” (230).

La selección del par de citas anteriores, empero, no pretende mostrar que Jairo esté obsesionado con el diablo. Gardel, el tango y los cuchillos poseen una fuerte presencia en su mundo. La oración a Lucifer, en este caso representado en el Puto Erizo, es un desafío, característica principal de Jairo en tanto que “guapo.”

Como ya se afirmaba al referirse a *Aire de tango* como a una novela que evoca una ciudad, al evocarla, se ven las transformaciones de la ciudad de Medellín como las que presenta Morales Benítez en su estudio crítico. De los tres planos temporales que cubre la novela, cada uno de los tres se refiere a Medellín de manera diferente. Medellín es una presencia que se erige en el escenario del carnaval. Y tal escenario manifiesta una serie de transformaciones. Al respecto apunta Morales Benítez: "Aquí se reconstruye la gran ciudad, la entrañable, la metida en las honduras del corazón" (44).

En esa gran ciudad hay machos como Jairo y Ernesto, pero también hay seres del sexo femenino. Las mujeres presentes en *Aire de tango* son sobre todo prostitutas. Ernesto, el narrador-personaje, alude a las muchachas que merodeaban el barrio de Guayaquil. Muchas de ellas habían pasado un tiempo en la cárcel del Buen Pastor. La mayoría son, además, prostitutas. Lo anterior es muestra de lo que sucede en los barrios bajos y, particularmente, de la condición de las mujeres. De estas chicas no sabemos sino el nombre, en tanto que de los amigos de Ernesto sabemos también sus apellidos.

En efecto, Ernesto Arango utiliza los nombres de personajes de la vida real y sus amigos son Tartarín Moreira, Balmore Álvarez, Rodrigo Arenas Betancur, Julián Restrepo, Edgar Poe Restrepo, José Alviar, Óscar Hernández, Jorge Artel, Jaime Sanín Echeverri, Belisario Betancur, Carlos Restrepo Saavedra, Manuel Mejía Vallejo y otros, hombres que más tarde fueron personas reconocidas en Medellín, en Antioquia y en Colombia. Mejía Vallejo usa en su obra los nombres de sus amigos de juventud y muestra cómo era común en Medellín que muchachos 'pueblerinos, pero gente bien' frecuentaran el barrio de Guayaquil. Sólo se menciona a Dora Ramírez como amiga del grupo. Las muchachas, desde luego, no corresponden a la misma condición social. El tango, los cuchillos y el sexo son cosa de machos: Ernesto y Jairo tipifican al macho. Hombres y mujeres no pertenecen al mismo estrato social y, sin embargo, son partícipes del mismo festín. El barrio bajo – Guayaquil – y la cantina se constituyen en lugar privilegiado para la carnavalización en esta obra narrativa.

Como ya se advirtió, otro de los motivos presentes es la vida legendaria del cantante de tango más conocido del continente, Carlos Gardel. El origen de Gardel no está claro. Se sabe que con documentos falsos se hizo pasar por uruguayo para luego conseguir hacerse residente y más tarde ciudadano de la Argentina.¹⁶ Jairo lee en uno de sus recortes:

En Tucarembó, Uruguay, el once de diciembre de mil ochocientos ochenta y siete hijo de Carlos y María Gardel... Pero en su testamento declara ser francés nacido en Toulouse, el once de diciembre de mil ochocientos noventa... – Se llamaba Charles Romoualdo Gerdes, hijo de Bertha Gerdes que llegó a Buenos Aires de planchadora, soltera de veintisiete años y con un niño de tres. (26-27)

La misma incertidumbre con respecto al lugar y a la fecha de nacimiento de

Carlos Gardel se halla en el relato con relación al nacimiento de Jairo. Ernesto cuenta:

El que no tiene historia que le cale se la inventa o se la roba. Apareció por la segunda guerra, volao de un seminario o algo así, ¿no sería de la casa de menores? Entonces, calculen, ¿Cómo iba a nacer cuando Gardel murió si ya en el cuarenta y seis tiraba cuchillos? No me digan que a los once años... Momento, señores, no aseguro nada. ¡Salú! (63)

Los personajes de Gardel y de Jairo a quienes se refiere Ernesto durante la narración tienen, en efecto, un paralelo. La historia de Gardel tuvo que ser inventada puesto que se convirtió en una celebridad. Jairo, por su parte, se inventó la historia para darse importancia y, de cierta forma, convertirse también en una persona célebre. De este modo “guapo” y cantor se convierten en convidados al carnaval sin que el uno prime sobre el otro.

Mediante el estudio de *Aire de tango* se ha podido mostrar la función que la cultura popular tiene en una sociedad determinada. Como anotaba el jurado calificador que le confirió el premio *Vivencias* a esta novela, la vida del tango y el mito de Gardel se viven en la ciudad de Medellín real. La Medellín ficticia, transformada, aloja ese mito y lo pone ante los ojos del lector.

La ficción de Mejía Vallejo, además, pone de presente una visión polifónica de la sociedad. La ciudad representada en *Aire de tango* no es una sociedad homogénea, como no lo es tampoco su referente extratextual.

NOTAS

1 Este trabajo es parte de un ensayo más largo que en 1997 obtuvo un premio en el concurso nacional de ensayo sobre la obra de Manuel Mejía Vallejo, auspiciado por Colcultura y la Fundación Arte de la Música de Medellín.

2 Manuel Mejía Vallejo nació en Jericó (Antioquia) en 1922 y murió en Medellín en 1998. Publicó las siguientes novelas: *La tierra éramos nosotros* (1947), *El día señalado* (1964), *Aire de tango* (1973), *Las muertes ajenas* (1979), *Tarde de verano* (1980), *Y el mundo sigue andando* (1984), *La sombra de tu paso* (1987), *La casa de las dos palmas* (1989 – Obtuvo el Premio Rómulo Gallegos), *Los abuelos de la cara blanca* (1991), *Los invocados* (1995).

3 Citado por Luis Marino Troncoso (111).

4 Para el estudio de esta novela se tiene en cuenta la categorización de las ciudades representadas presentada por Fernando Cruz Konfly en su artículo “Las ciudades literarias.”

5 Es de anotar que el barrio Guayaquil en la fecha de la publicación de la novela todavía existía como tal. Mejía Vallejo evoca sus tiempos de juventud. Escribe el periodista Óscar Hernández: “[En Guayaquil] también está el Bar Martini, en Junín, donde íbamos a tomar trago Manuel Mejía Vallejo, Óscar Rojas, Jesús Botero Restrepo, Juan Botero, Alberto Aguirre..., Alberto Upegui Benítez, Fausto Cabrera, Fernando Botero, Carlos Castro Saavedra, José Horacio Betancur” (citado por Juan José Hoyos, 241).

6 En entrevista con Yolanda Forero-Villegas, Manuel Mejía Vallejo se refiere a la presencia de varios ritmos musicales así: “Eso es lo que ocurre en Medellín... Un pueblo cantante en que muchos cantaban tangos, pero también cantaban pasillos, música de carrilera, ranchera mexicana, corridos, de todo” (56).

7 La guabina y el torbellino son ritmos típicos de la región andina colombiana. La cumbia, el porro, el paseo, el bullerengue y el mapalé son aires de la Costa Atlántica. El joropo y el galerón forman parte del folclor llanero, y el currulao viene de la Costa Pacífica. Para una información más completa véase el libro de Javier Ocampo López, *Música y folclor de Colombia*.

8 Balandú es el nombre que Mejía Vallejo le ha dado a su pueblo Jardín (Antioquia) en la mayoría de sus obras narrativas.

9 La Violencia, con mayúscula, hace referencia al período comprendido entre más o menos 1948 y 1962, época en la cual se llevó a cabo una lucha fratricida entre conservadores y liberales. La lucha partidista terminó, pero, desafortunadamente, la violencia continúa y el desplazamiento de los habitantes de los campos a las ciudades sigue siendo un problema en la Colombia de hoy.

10 Véase el libro de Raymond L. Williams. *Una década de novela colombiana: la experiencia de los años setenta*. Williams repite esa misma idea en su reciente libro *The Spanish American Novel*.

11 Para ver la información sobre los tangos que se encuentran en la novela, consúltese el libro de Luis Marino Troncoso.

12 Dice Troncoso con respecto a la *intertextualidad*: “El procedimiento narrativo de la intertextualidad consiste en transportar textos extanjeros, periódicos, revistas, poemas, oraciones al texto central. El narrador-personaje, Ernesto, selecciona los fragmentos de la colección de recortes que Jairo poseía sobre la vida de Gardel citando sus autores y sus fuentes hasta las palabras del mismo cantor” (112).

13 Para profundizar en la cultura popular como parte de la cultura urbana, consúltese el artículo de Carlos Monsiváis “La cultura popular en el ámbito urbano: el caso de México.”

14 La modernidad se refiere aquí a un rompimiento con el pasado y una continua búsqueda de lo nuevo. Una modernización que en América Latina, según Néstor García Canclini, es un proceso de “expansión restringida del mercado, democratización para las minorías, renovación de las ideas, pero con baja eficacia en los procesos sociales” (67).

15 A Morales Benítez puede criticársele la falta de método en la presentación de sus ideas y la abundancia de retórica en la presentación de las mismas. Véanse los

comentarios de Luis Fernando Macías en su libro *Diario de una lectura: Manuel Mejía Vallejo* (73-75).

16 Para ver detalles biográficos sobre Carlos Gardel consúltese la obra de Simon Collier, *Carlos Gardel. Su vida, su música, su época*.

OBRAS CITADAS

Bajtín, Mihail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

—. *Rabelais and His World*. Trans. Hélène Isowolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

—. *The Dialogic Imagination*. Austin: The University of Texas Press, 1981.

Chauí, Marilena. "Cómo superar la dicotomía entre conformismo e resistencia." *Posmodernidad en la periferia*. Eds. Hermann Herlinghaus y Monica Walter. Berlín: Langer Verlag, 1994, pp. 159-184.

Collier, Simon. *Carlos Gardel. Su vida, su música, su época*. Trad. Carlos Gardini. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

Corbatta, Jorgelina. "Historia y mito en *Aire de tango* de Manuel Mejía Vallejo." *Inti. Revista de Cultura Hispánica* (1986-1987): pp. 137-143.

—. "Recordando a Manuel Mejía Vallejo: el hombre y su obra." *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. Eds. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela Robledo. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000. pp. 367-383.

—. "Tango y literatura en Antioquia: M. Mejía Vallejo, O. Hernández, M. Rivero y J. J. Hoyos." *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. Eds. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela Robledo. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000. pp. 543-583.

Cruz Konfly, Fernando. "Las ciudades literarias." *Revista Universidad del Valle* 14 (1986): pp. 4-21.

Forero-Villegas, Yolanda. "Entrevista a Manuel Mejía Vallejo: investigador del lenguaje." *Revista de Estudios Colombianos* 3(1987): pp. 54-56.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. México: Grijalbo, 1989.

Giraldo Isaza, Fabio y Héctor Fernando López. "La metamorfosis de la modernidad." *Colombia el despertar de la modernidad*. Bogotá: Fondo Nacional por Colombia, 1991.

Herlinghaus, Hermann y Walter, Monica, eds. *Posmodernidad en la periferia*. Berlín: Langer Verlag, 1994.

Hoyos, Juan José. "La última muerte de Guayaquil." *Revista Universidad de Medellín* (Julio 1985): pp. 237-247.

Jaramillo, María Mercedes, et al., eds. *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. 3 vols.* Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000.

Macías Zuluaga, Luis Fernando. *Diario de lectura: Manuel Mejía Vallejo.* Medellín: Biblioteca Piloto, 1995.

Mejía Vallejo, Manuel. *Aire de tango.* Bogotá: Plaza y Janés, 1984.

—. "La ciudad en fuga." *Hojas de papel.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1985. pp. 107-113.

Monsiváis, Carlos. "La cultura popular en el ámbito urbano: el caso de México." *Posmodernidad en la periferia.* Eds. Hermann Herlinghaus y Monica Walter. Berlín: Langer Verlag, 1994. pp. 134-158.

Morales Benítez, Otto. *Una novela urbana: Aire de tango y el derrumbamiento de una época.* Medellín: Universidad de Antioquia, 1982.

Ocampo López, Javier. *Música y folclor de Colombia.* Bogotá: Plaza y Janés, 1984.

Troncoso, Luis Marino. *Proceso creativo y visión del mundo en Mejía Vallejo.* Bogotá: Procultura, 1986.

Volkening, Ernesto. "Aire de tango de Manuel Mejía Vallejo, epitafio de cosas idas." *Eco* 157 (1973): pp. 90-106.

Williams, Raymond Leslie. *The Twentieth Century Spanish American Novel.* Austin: University of Texas Press, 2003.

—. *Una década de la novela colombiana: la experiencia de los setenta.* Bogotá: Plaza y Janés, 1981.

VARIACIONES EN TORNO A PEDRO GÓMEZ VALDERRAMA

Pablo Montoya Campuzano
Universidad de Antioquia

1

En un reciente artículo sobre literatura colombiana, publicado por la revista *Semana*, el joven escritor Efraim Medina habla de la generación de autores colombianos nacidos entre los años 30 y 40 en los siguientes términos: “¿Qué carajos representan? Gracias a ellos crecí creyendo que la literatura era una cosa aburrida. ... Lo poco que he leído de ellos me quitó cualquier interés de seguir adelante. La única forma en que podría apasionarme por sus libros sería montando una planta para reciclar papel” (Garzón 132). La consideración de Medina es llamativa, no tanto por su tono blasfematorio. Los escritores que ataca, R.H. Moreno Durán, Luis Fayad, Germán Espinosa, entre otros, son los actuales exponentes del establecimiento literario del país. Después de Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis, son estos los que ocupan la atención de los académicos universitarios de hoy. Lo importante para resaltar de las “escandalosas” palabras de Medina es que delinean el gusto no sólo de una nueva generación de escritores colombianos sino que señala también el gusto de una nueva generación de lectores. Las reacciones a este artículo, y en especial a la opinión de Medina, suscitó gran simpatía entre los lectores de la revista *Semana*. En realidad, una gran parte de los lectores se sintieron definidos por este tono inflamatorio ya que, según sus opiniones, ellos tampoco se habían sentido jamás nombrados por aquella literatura.

Ahora bien, ¿qué significa esta negación de una generación de creadores que ha tenido como referentes las técnicas narrativas de Joyce, Wolf,

Beckett y Simon; el interés por indagar en la historia no sólo de Colombia sino del mundo desde una suerte de cosmopolitismo que nada tiene que ver con la literaturas costumbristas o telúricas o también llamadas regionales; su inmersión en las violentas mutaciones generadas por la modernidad de las ciudades, y hacerlo desprendidos del realismo mágico que se impuso con el ciclo macondiano de García Márquez en las décadas del 60 y el 70? Significa, no es difícil deducirlo, un cambio de sensibilidad. Si los nuevos lectores se sienten perdidos con la prosa erudita en *La tejedora de coronas* (1982) de Germán Espinosa, con el impreciso y experimental y nostálgico narrador de *Hojas en el patio* (1978) de Darío Ruiz Gómez, con la visión caleidoscópica de *Falleba* (1979) de Fernando Cruz Kronfly, cómo no habrán de sentirlo con la obra de Pedro Gómez Valderrama que, de manera similar, está anclada en las propuestas literarias más importantes del siglo XX. Y sin embargo, la obra narrativa de Gómez Valderrama (Bucaramanga, 1923- Bogotá, 1992) es considerada, por una crítica ajena a las modas impuestas por los consorcios editoriales de la actualidad, como un clásico.¹ Un clásico que, paradójicamente, y como suele suceder con una buena parte de nuestros clásicos latinoamericanos, pocos leen. No es arriesgado decir que su novela *La otra raya del tigre* (1977) y sus cuentos reunidos en *El retablo de Maese Pedro* (1967), *La procesión de los ardientes* (1973), *Invenciones y artificios* (1975), *La nave de los locos* (1984) y *Las almas de los muertos* (1992) sólo es materia de lectura de los investigadores y, en menos medida, de los escritores. Brillan por su número, en Colombia y mucho más en Latinoamérica como en Europa y los Estados Unidos, los lectores que desconocen a quien es uno de los mejores cuentistas colombianos del siglo XX. Es posible que la dificultad que ofrece la obra de Pedro Gómez Valderrama sea la continua presencia de la intertextualidad no sólo con obras literarias, sino con las bellas artes, la música y con la historia en general. Intertextualidad que se inserta en lo que R.H. Moreno-Durán llama la línea "Elucubrata" o culta de las letras colombianas (1994, 187).² El nuevo lector de ahora poco se inclina por este tipo de propuestas. ¿Qué se puede esperar, por lo demás, de un público que lee con entusiasmo a un escritor colombiano como Santiago Gamboa, perteneciente a la generación de Efraín Medina quien, durante la presentación de su novela *Perder es cuestión de método* (1997) en la Casa de América Latina en París, decía que él pertenecía a una generación influida por figuras, aunque no letradas, sí importantes para la conformación de la cultura popular colombiana, como son el boxeador Kid Pambelé, el ciclista Patrocinio Jiménez y el futbolista Wilington Ortiz? En el auditorio por supuesto hubo risas ante esta apreciación. Y no hay que desconocer que son este tipo de declaraciones las que, entre otras, podrían explicar el porqué se leen hoy a unos y no a otros.

2

Muestras del diablo (1958) es el primer libro que publicó Pedro Gómez Valderrama bajo el auspicio del grupo Mito. Es uno de esos títulos que corroboran ampliamente la función primordial que tuvo este grupo de intelectuales, al cual perteneció Gómez Valderrama, en la renovación de la literatura colombiana de mediados del siglo XX.³ Es un libro de tres ensayos sobre el mundo de las brujas y su desplazamiento de la Europa antigua y medieval a la América colonial. El tema hace pensar, a primera vista, en un libro más de ensayos históricos y esotéricos, que giran en torno a lo diabólico, que en uno de consideraciones propiamente literarias. Pero si se nutre de la historia de la demonología en Occidente, *Muestras del diablo* goza también de la esencias que caracterizan al ensayo. Su escritura se plantea como una lección de estilo, las referencias enciclopédicas son de una erudición no aplastante sino regocijante, y el humor y la malicia, llevados de la mano por la honda reflexión sobre la condición humana, planean a lo largo de sus páginas. Gerardo Valencia Goelkel, quien comentó el libro recién publicado dijo: "*Muestras del diablo* tiene algunas calidades literarias que, a mi entender, son eminentes: la curiosidad, el alejamiento, el desafecto, coexistentes con la simpatía ejercida en el terreno intelectual" (citado en Ruiz XVII). A los 35 años Gómez Valderrama ya es dueño de las claves fundamentales que presentará su obra posterior. Por ello *Muestras del diablo*, siendo una obra primera, no es un libro peldaño, es decir, no puede entenderse como la expresión de un aprendizaje en proceso. Sería mejor asumirlo como un libro abanico. El mago Gómez Valderrama, el Maese Pedro, lo despliega en todo su abigarramiento cultural, para que el lector encuentre allí las temáticas, los personajes, las atmósferas con que se construirá uno de los ámbitos cuentísticos más compactos de la literatura Colombiana.

El papel de obra "cantera" de *Muestras del diablo* es similar al que ocupa *La música en Cuba* en la producción de Alejo Carpentier: las coordenadas afroamericanas y europeas que al unirse provocan el barroco mundo del Caribe carpenteriano están enteramente presentes en ese texto musicológico. La Habana y su historia de conexiones culturales con Santo Domingo, Puerto Príncipe, Pointe-à-Pitre, París y Madrid que palpitan en *La música en Cuba* se reflejan en *El reino de este mundo* (1949) y *El siglo de las luces* (1953), así como en los cuentos "Viaje a la semilla," "El camino de Santiago," "Los fugitivos" y "Oficio de tinieblas." No es difícil entonces, es más bien una labor apasionante, reconocer en los cuentos de Pedro Gómez Valderrama los ejes sobre los que gira *Muestras del diablo*. El mundo del demonio y las brujas aparece en "El corazón del gato Ebenezer," en "El hombre y su demonio," en "La procesión de los ardientes," en "Las músicas del diablo" y en "Los pulpos de la noche."⁴ El erotismo, que ya es concebido

en *Muestras del diablo* como una manifestación enlazada con la hechicería, es otro de los temas recurrentes en la obra que se escribirá después. Y hay otro que podría ser acaso el más revelador. Se trata de la búsqueda de la libertad. Ésta es, a los ojos de Gómez Valderrama, el impulso que mueve los centenarios ritos brujeriles. Ritos que surgieron en torno a las divinidades paganas de la fertilidad, que pervivieron en medio de la histeria colectiva provocada por el tribunal de la Inquisición y que siguieron desarrollándose en las playas, bosques y selvas de los virreinos hispanicos. Ritos nocturnos, ilegales, sacrílegos que tuvieron, a su vez, como impulso, la práctica libertaria de la sexualidad.

Y es que la libertad, su persecución y no tanto su consecución, es el gran tema que surca los tres ensayos de *Muestras del diablo*. Por tal razón es evidente que el interés de Pedro Gómez Valderrama por el mundo de la hechicería no parte del miedo o de determinadas fobias culturales. El interés por la brujería y la dosis de “mal” que sus rituales puedan generar es una cuestión propiamente cognoscitiva, por no decir sociológica, o por evitar decir, poética. La brujería, el universo de los demonios, las sectas nocturnas y subterráneas que indagan en el cielo, las plantas, las alimañas y los flujos de la tierra, son expresiones inquietantes que de una forma u otra se involucran con la política y la religión. En tanto que son prácticas libertarias y sexuales han atentado casi siempre contra los Estados y la Iglesia. En el último de los ensayos, “El engañado,” la conclusión de Gómez Valderrama es contundente: “El diablo tiene que ver mucho con la libertad. En el fondo Satanás es un modo de buscar la libertad frente al dogma severo de la religión. El que explora la naturaleza, el alquimista, el científico son hombres de Satán” (132).

3

En diferentes lugares se ha precisado cuáles son las particularidades de los cuentos de Gómez Valderrama. Por ejemplo, Luis Correa-Díaz argumenta que son elaboraciones híbridas donde las categorías literarias se imbrican con las historiográficas (15). Así, en las estrictamente literarias prima el ensayo. Los mecanismos narrativos de varios de los textos, en este sentido, acuden al informe, al alegato, al memorial. Algunos de ellos son, en rigor, informes realizados por un individuo o un grupo de iniciados. Recuérdese el caso de las ansiedades sexuales de Cruose en “El maestro de la soledad,” el recuento de los comportamientos disolutos de las monjas en “Información sobre el Convento de Santa Cristina,” “Los papeles de la Academia Utópica” y las pesquisas sobre Sade del investigador Philipe Ventre en “El espejo del marqués.” En varios cuentos, del mismo modo, aparece un cuerpo paratextual de notas de pie de página que, siguiendo en esto a Borges, son una utilización

lúdica aunque erudita de ciertas fuentes bibliográficas. Como con el argentino, el lector de Gómez Valderrama no podría determinar a veces si tales referencias librescas son verdaderas. El terreno en que se sitúa, por lo tanto, es el de la ambigüedad y lo apócrifo.

En el manejo de tales técnicas narrativas la influencia de Borges es ostensible. Influencia que se hace aún más notable si se considera el papel que ocupa la historia en la construcción ficcional. En ambos autores se reelabora y se reinterpreta el decurso oficial de la historia. Una historia que no se limita sólo a América, sino que está en continuo diálogo con Europa, y que posee un pasado modificable. La visión de la historia en los cuentos de Gómez Valderrama se afianza en esta alternativa borgesiana: modificar la historia a través de la imaginación y no de la fantasía. En su ensayo "La historia como novela y la novela como historia" ⁵ Gómez Valderrama explica este matiz: "El equilibrio entre la historia y la ficción no puede hacerlo la fantasía, sino la imaginación, que es el desarrollo y recreación de la realidad" (*La leyenda* 108). Sus cuentos entonces son históricos no sólo en la medida en que recrean acontecimientos pasados, ⁶ sino porque, además, los ilumina. En estas nuevas ficciones, la historia está llena de vacíos, de dudas y engaños que la literatura llena y desentraña. Al inicio del cuento "El historiador problemático" se establece con precisión un mojón en el camino de esta propuesta escritural: ir al pasado para fabricar la historia. Ya que en el pasado hay una serie de "mundos probables, de los cuales el ya sucedido o el que va a suceder no tienen por qué ser los más aconsejables" (*Cuentos completos* 99). Nada raro entonces que la sustancia de la historia sea transmutada. Y que en este cambio, a veces radical, asistamos a la revelación de una nueva historia, de un nuevo mapa cultural, de un "nuevo" hombre dado en tierras americanas.

Otro de los aspectos que definen la cuentística de Gómez Valderrama es el de la obra abierta. Tal elemento plantea una irresolución en las historias que se narran. Algunos lectores llaman a esto imprecisión y extrañeza. Para un tipo de lector tradicional, no es recomendable hablar ya de la torpe categoría cortazariana de lector hembra, muchas de las narraciones de Gómez Valderrama caen en el mundo de la incomprensión y lo vago. Jorge Eliécer Ruiz tal vez fue el primero en señalar, apoyado en Umberto Eco, los rasgos de la obra abierta en los cuentos de *Más arriba del reino*.⁷ De lo que se trata en la obra abierta es de estimular en el lector una serie de actos libres de interpretación que le permitan acomodarse en el centro del texto. Es el lector, o mejor la lectura, para referirnos mejor a las tendencias estructuralistas, la que organiza el universo literario. En su interpretación desembocan activamente todas las posibles relaciones propiciadas por el texto. Pero si los cuentos de Gómez Valderrama se dan como obras inacabadas, distantes de las fábulas cerradas, no pueden entenderse como obras amorfas. Y Ruiz es más insistente en matizar esta cualidad moderna

en los cuentos al señalar: “¿De dónde nace la apertura, la pluralidad de estos escritos? Para decirlo de una vez, nace de una ambigüedad” (XIX). Ambigüedad que otorga una singular movilidad en el lector. En estos cuentos, en suma, hay un autor y un lector que se confabulan para que la obra surja activa y al mismo tiempo suscite la incertidumbre.

4

Uno de los cuentos más celebrados de Gómez Valderrama es “¡Tierra!” Es el que más aparece en las antologías del cuento colombiano y latinoamericano. Varios elementos lo hacen ejemplar a la hora de mostrar las virtudes de la propuesta literaria de su autor. El cuento narra el instante en que la tripulación de Cristóbal Colón divisa las Indias ansiadas. Gómez Valderrama se hunde en las fuentes bibliográficas que testimonian este evento – los diarios del descubridor que, por pasar por diversas plumas, ofrecen un atractivo ejemplo del palimpsesto y sus numerosas biografías – y aprovecha el vacío de la historia para entrar en ella y estremecerla con la imaginación. Lo que interesa al narrador no es detenerse en la figura emblemática del Almirante de la Mar Oceánica. Su mirada ni siquiera va al posible gaviero que las crónicas designan como el primer hombre que avistó tierras americanas. La ambigüedad se instaura y en ella se sitúa a un marinero enfermo y delirante que, mientras se masturba, asiste a la concreción del gran descubrimiento. El éxtasis explota en Rodríguez Bermejo en tanto que en cubierta se grita incansablemente ¡Tierra! La traducción que Roger Caillois hizo al francés de este cuento es significativa.⁸ Al titularlo “La découverte de L’Amérique” en el lector de esa lengua puede producirse un cierto guiño malicioso: la gran gesta del descubrimiento reducida a una fantasía sexual. O más bien, como propone Correa-Díaz, convertida en una “pequeña metáfora del sentido copulativo que tuvo el encuentro entre España y América” (80). Y sin duda, uno de los encantos del cuento es precisamente su carga erótica. Las evocaciones que el marinero hace desde su litera de las mujeres que amó en España – la Mari-Juana, la Giacomina, Sancha la Sevillana – imponen a la narración el ritmo de los orgasmos masculinos. El cuento podría ser un perfecto ejemplo de relato erótico. Estamos, en realidad, frente a un marinero desesperado no tanto por su fiebre corporal, sino por su calentura mental ante la ausencia de mujer. Pero detrás de esta pedestre ansiedad también se configura una mentalidad típica de un marinero europeo del siglo XV. Es ella la que permite aproximarse al cuento como si nos estuviéramos aproximando al real descubrimiento del Nuevo Mundo.

Esta mentalidad está trazada por un autor que ha indagado en los textos de viaje leídos por Colón en su búsqueda de una vía hacia las Indias. Ya se

sabe el papel que ocupan los relatos de Marco Polo, Jean de Mandeville y de Pierre D'Ailly en la imaginaria aventura del descubrimiento. Gómez Valderrama había acudido a estos autores para escribir algunos de los "Complementos a Borges," que es un escalón fundamental a la hora de querer saber cómo se configura el cuento "¡Tierra!"⁹ Son estas lecturas – la evocación de hombres con el rostro en el vientre, con cabezas de perro, con orejas que llegan hasta el suelo – las que afloran en el delirio del marinero Bermejo. Es visible entonces la alusión en "¡Tierra!" al gran problema que plantea el descubrimiento de América: el de la ausencia de una alteridad o, en todo caso, el de una alteridad estremecida por la imagen del monstruo. La presencia turbadora del monstruo, del otro racial y culturalmente diferente, con que se tropieza el europeo en sus empresas de conquista y colonia, están ancladas no sólo en el medioevo. Se remiten incluso a Herodoto, a Plinio el Viejo, a Estrabón. La riqueza intertextual de "¡Tierra!," desde esta perspectiva, es grata y sorprendente. Nos lanza a la historia de las representaciones antropozoomorfas que el europeo hizo del hombre americano. Y permite rastrear también los diarios de Colón para entender cuál es la intención re-interpretativa de la historia del descubrimiento en el escritor colombiano.

5

América es el tema clave en la obra de Pedro Gómez Valderrama. Es, por así decirlo, el eje sobre el cual se construyen todas las reflexiones que el escritor elabora sobre la utopía. El erotismo, lo demoníaco y la utopía construyen, quizá, la tríada que regulan sus cuentos, sus ensayos y la única novela. América es el lugar por excelencia donde se encuentran las latitudes de los terrenos utópicos, sean estos exclusivamente literarios o geográficamente reales. Es en ella donde respira El Dorado, donde el Paraíso bíblico con su río y el relieve en forma de pezón existe, donde habitan hombres salvajes que se parecen en muchas cosas a los hombres de la edad del oro de Hesíodo. Desde la Atlántida que Platón esboza en algunos de sus diálogos, pasando por la Utopía de Moro, la ciudad del Sol de Campanella, la isla de Tarnoé del marqués de Sade, hasta los proyectos de sociedades equilibradas y justas del obispo Vasco de Quiroga en Michoacán y los jesuitas de Paraguay, América se presenta ante los ojos de Gómez Valderrama como el continente donde palpitan esos lugares que en realidad no existen. Pero así no existan, si es posible ver facciones que prefiguran el rostro de la utopía. En el ensayo "La utopía en el descubrimiento de América" se señalan algunas de ellas: la estructuración social y económica de los Incas, que curiosamente se parece tanto a la que rige la isla de Utopo, y que expresa el núcleo de importantes ideas comunistas; cierta legislación

real española que quiso, al menos en el papel, reglamentar con justicia el trabajo de los indios; la manera en que el buen salvaje se instaura en el pensamiento cultural, imbuido de tolerancia y respeto por el otro, de Michel de Montaigne; las luchas, hechas desde la religión y el liberalismo, contra la esclavitud y las opresiones.¹⁰ Ha sido entonces la dispendiosa elaboración de la utopía, según el escritor colombiano, lo que ha motivado las más prodigiosas empresas humanas de América ("La utopía" 24-25).

Resulta, no obstante, atrayente la atmósfera de fracaso que flota en los cuentos donde la utopía aparece como asunto primordial. En "El maestro de la soledad," los fragmentos del diario de Crusoe muestran a un hombre que sucumbe ante los fantasmas de la soledad sexual y, por ende, fracasa su proyecto de poder ser el rey de la naturaleza desde una razón práctica y productiva propia del capitalismo. En "Un lugar de las Indias," Miguel de Cervantes, que ha sido enviado a Cartagena de Indias, termina sus días consumido en una suerte de demencia, y con su amante negra queman los manuscritos de su obra máxima, dejando entrever así que América es también el lugar del extravío y el delirio ajeno a la creación. En "Los papeles de la Academia Utópica" el documento de Martín Castro muestra a una Amauroto, la capital de Utopía, monótona, represiva y sus costumbres y leyes reacias a que los extranjeros se enamoren de las nativas utopienses. En realidad, hay algo de fascinación en los cuentos de Gómez Valderrama por el lado sombrío de las utopías. El informe del investigador privado Philippe Ventre, el narrador del "Espejo del marqués," no vacila en mostrar simpatía por la figura y la obra diabólicamente sexual del marqués de Sade. Los espacios cerrados como el castillo de Silling de *Los 120 días de Sodoma*, donde el concepto de justicia no existe y el libertinaje remplaza a la libertad, le suscitan un perdurable estremecimiento de júbilo. Su visita al pueblo de Saumane, también lo llama *Coin de la vierge*, testimonia una admiración que alcanza los terrenos de la fantasía. En el cuento "Los papeles de la Academia Utópica" aparece una anotación interesante: en ella se ilustra la paradójica inclinación del escritor colombiano por las utopías. La utopía absoluta es la que alberga una cárcel perfecta. Una prisión sin salidas posibles, ubicada en una isla con guardianes eternos. Algo de Piranesi, de Dante, de Kafka hay en esta edificación. Sus penas de reclusión son eternas. La muerte está excluida como castigo. Y sus guardianes y convictos están siempre a la espera de algún hecho que les cambie por un instante su rutina. Pero sólo en un sitio así es posible que nazca y permanezca el espíritu utópico (*Cuentos completos* 109). Es el que interesa al autor, ése que se fundamenta en la idea de la libertad.

Por ello mismo la comprensión de Gómez Valderrama sobre la utopía en América, en tanto que intelectual y hombre de letras, está ligada con las expuestas por Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. Hay un optimismo infranqueable en los tres autores a la hora de querer vaticinarle un porvenir

entusiasta a un continente arrasado por todos los sometimientos extranjeros y las corrupciones internas. Recuérdese las palabras del dominicano en “La utopía de América”: “Dentro de nuestra utopía, el hombre deberá llegar a ser plenamente humano... ser, a través del franco ejercicio de la inteligencia y de la sensibilidad, el hombre libre, abierto a los cuatro vientos del espíritu” (271). Es en la práctica de la libertad de pensamiento entonces donde la utopía puede ser una construcción cultural posible. En su ensayo “Academia y memoria,”¹¹ Gómez Valderrama plantea la comunión entre utopía y lenguaje. Para él la lengua está unida profundamente con la idea de libertad. Y de esta unión nacen las constituciones democráticas que abogan por la libertad de expresión y los derechos del individuo (*La leyenda* 41). Ya Alfonso Reyes decía que las constituciones del siglo XIX eran las cartas utópicas de los países hispanoamericanos. Hay, sin duda, un mundo por hacer en Latinoamérica. Un mundo con su historia y sus realidades por nombrar. Y para nombrarlo es menester un concepto libertario del lenguaje. Tal es el camino, según Gómez Valderrama, “para destruir los yugos que pesan sobre el continente” (*La leyenda* 53).

6

La otra raya del tigre sumerge al lector en el ámbito de la novela histórica en Colombia. Es la única novela que escribió Gómez Valderrama y es sobresaliente en el horizonte de la literatura del país por varios motivos. El primero tiene que ver con la recreación de uno de los períodos más atractivos de la historia colombiana, el de la segunda mitad del siglo XIX. El segundo, porque es una novela publicada en 1977, año de una década importante ya que en ella aparecieron títulos que pretendieron oxigenar la narrativa de entonces,¹² y la propuesta novelística de Gómez Valderrama es completamente decimonónica, sigue el conocido postulado de Stendhal de que toda novela es como un espejo que se pone en el camino de la vida. *La otra raya del tigre* es ajena a las premisas de la nueva novela histórica que los escritores latinoamericanos estaban escribiendo en esos años. Se aleja de la parodia, de lo carnavalesco, de lo grotesco, de lo paródico, de la tergiversación y los anacronismos empleados por autores como Carpentier, Fuentes, García Márquez y otros más con el fin de desbaratar, a través de tales recursos, la legitimidad de la historia oficial. (Ainsa 339). Si quisiéramos anclarnos en los testimonios dados por Gómez Valderrama podríamos acomodarnos a la fácil explicación de que su novela es un regreso a la tierra natal, al Santander del padre y el abuelo y, con ello, al rescate de una cierta tradición oral (*La leyenda* 33).¹³ Pero *La otra raya del tigre*, más que este compromiso afectivo familiar y regional, es un homenaje a uno de los momentos más efervescentes del liberalismo colombiano. Al describir la

vida de Lengerke en tierras santandereanas, el escritor se inclina ante los principios que construyeron el partido político al cual él sirvió altamente durante buena parte de su vida y del cual se benefició con altura semejante. Gómez Valderrama, último espécimen letrado del humanismo liberal colombiano, se arroja al pasado para reconstruir un período en que los liberales lanzaron con torpeza al país por las vías del libre comercio, de la libertad de expresión y del progreso capitalista que pretendió modelar colombianos libres y cosmopolitas. Escogiéndose al alemán Geo von Lengerke como mejor representante de esta época, se cumple así con una de las condiciones que Gómez Valderrama señala cuando se trata de escribir una novela histórica: “Naturalmente, el escritor mide y aprecia la etapa histórica en la cual está sumergido, en función de su propia personalidad y de su propia época” (*La leyenda* 157).

La otra raya del tigre, al ser una novela histórica sobre la utopía de los liberales radicales, se relaciona con una serie de novelas que inauguraron en el siglo XIX no sólo la novela colombiana como tal, sino su variante histórica. Se atribuye a *Ingermina* (1844) de Juan José Nieto y al ciclo de novelas incaicas de Felipe Pérez (*Huayna Capac*, 1856; *Atahualpa*, 1856; *Los Pizarros*, 1857, y *Jilma*, 1858) el mérito de ser las primeras novelas históricas colombianas (Curcio Altamar 67-82).¹⁴ El vínculo de Gómez Valderrama con estos escritores, en esta perspectiva genérica, es evidente. Nieto y Pérez fueron liberales y en sus novelas, siguiendo las modas literarias del romanticismo europeo, indagaron en la historia latinoamericana. En sus obras criticaron la crueldad de la conquista española y enaltecieron la resistencia indígena. Y en sus actividades propiamente políticas se sumaron a la lucha y la defensa del progreso y las libertades que exigía el Partido Liberal. Son ellos los que proponen literariamente un modelo de utopía liberal opuesto al de la arcadia conservadora. La diferencia en ambos proyectos, se sabe, consistía en que los liberales concebían un país hecho de estados autónomos y libres, mientras que los conservadores propugnaban por un estado centralista y católico. Son novelas como *Manuela* (1858) de Eugenio Díaz y *María* (1867) de Jorge Isaacs las que el Partido Conservador erigirá como símbolos de un país helénico y católico situado en la antípoda del proyecto de los liberales. De ahí la mordacidad que en *Manuela* hay contra el liberal gólgota de Bogotá que confronta la vida sencilla de una provincia. De ahí, también, el engalanamiento del Gran Cauca, con su paisaje imponente y sus siervos bondadosos y admiradores de sus igualmente bondadosos amos que ofrece *María* (Williams 51).

7

La otra raya del tigre tiene como personaje emblemático a un europeo inmigrado. En la elección de su personaje, es posible que Gómez Valderrama haya seguido la pauta que da Marcel Schowb en el prólogo de sus *Vidas imaginarias* cuando dice “*El biógrafo, léase el novelista, debe escoger entre los posibles humanos aquel que es único*” (16). De este “hombre único que escoge” Gómez Valderrama se narran entonces los años de su estadía en Colombia que va de 1852 a 1882. Sus peripecias de prófugo de la justicia en la Alemania revolucionaria de 1848. Sus peripecias comerciales, sexuales y políticas en un fragmentado país que se llamó de diversas maneras: entre 1832 y 1858 Nueva Granada; entre 1858 y 1863 Confederación Granadina, y entre 1863 y 1886 Estados Unidos de Colombia. Lengerke vivió los acalorados procesos de tres constituciones: las de 1853, 1858 y 1863. Vivió también el fragor de cuatro guerras civiles: la de 1851 originada por la abolición de la esclavitud, la de 1854 debido a las diferencias económicas entre liberales gólgotas y draconianos, la de 1859-1862 entre centralistas y federalistas, y la de 1876-1877 ocasionada por la decadencia de una franja del partido Conservador de la Provincia del Cauca y cuyo pretexto fue la enseñanza laica que querían imponer los liberales (Tirado Mejía 365-373). Bajo este telón histórico convulso, el objetivo de Lengerke, al llegar a Colombia, es colonizar. Colonizar cultural, racial y económicamente. Modernizar a un país que en todos los aspectos seguía siendo de mentalidad colonial. Uno de los atractivos de este colonizador es que encarna a un personaje paradójico. Es un liberal típico del siglo XIX, con gustos literarios y musicales propios del romanticismo, y pasiones políticas afianzadas en los enciclopedistas franceses, Bentham y Marx. En su comportamiento se afirman, sin embargo, las características de un señor feudal. Termina convertido en un terrateniente, más colombiano que alemán, dueño de inmensas tierras en el centro de las cuales edifica un castillo de insoslayables connotaciones medievales. Este rasgo contradictorio torna a Lengerke de algún modo repulsivo ante los ojos de un lector moderno. Sus concepciones del progreso están hundidas en las nociones de civilización y barbarie que tanto manosearon las elites intelectuales de América Latina en el siglo XIX. El alemán construye puentes y carreteras para sacar al país del atraso, pero en la consecución de sus fines arrasa sin conmiseración todo aquello que atente contra su labor. Su visión de los indígenas yaragués, una de las etnias que más combatieron la llegada de los colonos españoles y alemanes en lo que es hoy el Magdalena Medio colombiano, no tiene vuelta. Hay que exterminarlos si impiden la consolidación de las carreteras por donde deben pasar las mercancías, sobre cuyo comercio se levanta el emporio de la quina de Lengerke y Cía. Sus opiniones de la raza se enmarcan también en el contexto de lo que fueron los deseos de los radicales de querer organizar

grandes migraciones de europeos para mejorar la raza americana, tan propensa a los desmanes, la abulia, la fealdad y otros lugares comunes de la interpretación del pueblo que los cultores de la civilización liberal clamaron. Así, Lengerke acompañará sus labores de heroica colonización con la práctica de una sexualidad infatigable. Resultado de ella es la propagación de la simiente alemana en muchas criollas exuberantes del Santander.

El perfil del alemán en *La otra raya del tigre* en la medida en que es contradictorio va inclinándose hacia una suerte de degradación. El narrador de la novela, ese singular conglomerado de voces que se mimetizan en diferentes personajes, no deja de mostrarnos los excesos de ese "único," por no decir típico, liberal cuya utopía termina en el fracaso. La novela, que tiene ocho capítulos, goza en esta dirección de un sugestivo equilibrio ya que desde el capítulo central se marca el esplendor del alemán y su respectivo declive. La figura de Lengerke, a lo largo de la novela, se descompone. Se trata de una descomposición que lo abarca en tanto que es personaje literario, símbolo y leyenda de la historia colombiana. Asistir al derrumbe de esta existencia podría provocar la interpretación de que el plural narrador de *La otra raya del tigre* no tiene, en el fondo, ninguna simpatía hacia su personaje. Que lo que busca la novela es contar el periplo de una vida fracasada transcurrida en medio de un país condenado también al descalabro de sus esperanzas políticas. Si es así, tienta afirmar que el narrador celebra el proyecto civilizador del liberalismo radical. Lo aprueba, es cierto, pero no olvida criticar sus maneras agresivas. Es en esta ambigüedad, por lo demás, donde se sostiene el discurso narrativo de la novela y, por supuesto, su continuo cambio de focalizaciones. Creer, no obstante, que tales valoraciones en *La otra raya del tigre* surgen como producto de la espontaneidad favorecida por el recuerdo y la evocación del abuelo, del padre o del nieto, pues son éstos quienes toman generalmente las riendas del discurso narrativo, es quizás ingenuo. El narrador de la novela es claramente intencional. Pese a que se nos diga, con bastante frecuencia, que Lengerke es un curioso paradigma de terrateniente liberal, de mercenario con ideas progresistas, de comerciante camaleónico que a veces apoyó a un partido y a veces a otro para beneficiar sus bienes económicos; pese a que se nos describan a veces sus ridículas ínfulas de hombre superior, en la novela el alemán es considerado como un héroe. Un héroe en tanto que se construye como un mito capaz de generar la nostalgia y el ditirambo de un mundo burgués. Y es aquí donde se hace indispensable acudir a la figura política de Gómez Valderrama y a su compromiso con el Partido Liberal y su malogrado Frente Nacional que lo utilizó como uno de sus hombres más prestantes.¹⁵ Creo que no es recomendable olvidar esta militancia a la hora de querer dilucidar la intencionalidad del narrador de la novela. Y no parece aventurado pensar que este homenaje al Partido Liberal, en la figura de Lengerke, explique en gran parte el hecho de que *La otra raya del tigre* sea endilgada

por el establecimiento literario como una de las grandes novelas colombianas del siglo XX.¹⁶

8

El connotado cuentista pierde su fulgor en la tentativa de construir una novela histórica emblemática de un país oficial. Muchos críticos han señalado como un acierto la esencia cuentística de *La otra raya del tigre*. La circunstancia de que sus capítulos puedan leerse, a veces, como relatos autónomos la ha enaltecido.¹⁷ Pero pocos se han detenido a ver que ésa es precisamente una de las características que más minimizan la novela. Ricardo Cano Gaviria, sin desconocer la perfección estilística de Gómez Valderrama, considera que *La otra raya del tigre* al cambiar continuamente de atmósferas, tiempos verbales y narrador impide que esos capítulos tengan una acertada unidad novelística (403). Cano Gaviria, acaso quien ha estudiado con mayor minucia los desaciertos en *La otra raya del tigre*, señala el poco espesor psicológico de Lengerke. Su desmesura opaca, sin embargo, a todos los seres que lo rodean. Las diferentes voces narrativas acuden a una serie de fórmulas retóricas que terminan por engrandecer al alemán de tal manera que el único sol que brilla en la novela es él. Esto, según Cano Gaviria, obedece a las técnicas narrativas con que se hace la aproximación, siempre exaltada, al personaje principal. La insuficiente velocidad de la trama, la continua segmentación de los cuadros que conforman la vida del colonizador alemán, el matiz aleatorio y azaroso de la novela que rehúsa el discurso lineal, la continua repetición de escenas y paisajes y situaciones en que el protagonista se ve involucrado, la presencia de ciertos pasajes en que la fábula es mal cubierta por la trama, hacen de *La otra raya del tigre* una obra donde las fallas tristemente se acumulan. Para terminar, hay que decir que con estas palabras no estamos, de ninguna manera, apoyando el desdén de las afirmaciones de Cano Gaviria, con las que se inician estas reflexiones finales en torno a quien es, junto a Tomás Carrasquilla y Gabriel García Márquez, el cuentista más prestigioso de Colombia. Pretendemos acaso seguir la atinada fórmula promulgada por la revista *Mito*: poner en situación a un escritor y su obra.

NOTAS

1 Es útil señalar que Pedro Gómez Valderrama fue el primer escritor colombiano en ser publicado por la Biblioteca Ayacucho en 1990. Para esta edición, Jorge Eliécer Ruiz seleccionó y prologó los cuentos de *Más arriba del reino* y la novela *La otra raya del tigre*. Igualmente la colección de ediciones críticas *Archivos de la UNESCO de literatura latinoamericana* prepara actualmente una edición de las obras completas (los cuentos, la novela y los ensayos y artículos periodísticos) del escritor.

2 En *Denominación de origen, Momentos de literatura colombiana*, Moreno-Durán resalta el valor de la obra cuentística de Pedro Gómez Valderrama: “Difícilmente puede prescindirse de los cuentos de Gómez Valderrama, maestro del género y cultor del cosmopolitismo literario, aunque él también sabe que sólo un acertado tratamiento literario permite y facilita la transmutación de la provincia en valor universal” (298).

3 Además de ser parte del comité directivo de la revista *Mito*, Gómez Valderrama firmó manifiestos como el de “Por una liga de los derechos humanos” y la “Declaración de los intelectuales colombianos ante el paro cívico de mayo de 1957.” Igualmente, publicó reseñas de libros, traducciones del francés y el inglés de diversos autores. *Mito*, además, publicó el ensayo “Consideración de brujas y otras gentes engañosas,” las notas de diario “Londres,” los “Complementos a Borges” y los cuentos “El corazón del gato Ebenezer,” “¡Tierra!,” “El maestro de la soledad” y un fragmento de “La procesión de los ardientes.”

4 Toda la obra cuentística de Gómez Valderrama ha sido reunida en *Cuentos completos* (Bogotá: Alfaguara, 1996).

5 “La historia como novela y la novela como historia” es el discurso que Gómez Valderrama leyó ante la Academia Colombiana de Historia, en febrero de 1986, en Bogotá, al entrar como Miembro Correspondiente.

9 Véase revista *Mito* No. 16. Posteriormente en los Nos. 39-40 se publican los “Nuevos complementos a Borges” como parte del homenaje que la revista hace a su escritor tal vez más admirado. Los “Nuevos complementos,” en realidad, son un conjunto de 42 textos de diversos autores que Gómez Valderrama selecciona y cuyos contenidos tienen que ver con el libro de Borges y Margarita Guerrero *El libro de los seres imaginarios*. “Complementos a Borges,” al contrario, son creaciones del propio Valderrama que podrían considerarse como minificciones y que hasta el momento no han sido incluidos en sus cuentos completos. Entre estos “Complementos” aparece “Los animales de Marco Polo” y “Los animales del ‘problemático’ Sir John de Mandeville” que son retomados en el cuento “¡Tierra!”

10 Véase *La utopía en el descubrimiento de América, Utopia in the discovery of America*. (Bogotá: Flota Mercante Grancolombiana, 1989), texto que corresponde a la conferencia que Gómez Valderrama dio en la Fundación Canovas del Castillo, Granada, el 22 de julio de 1988.

11 Discurso pronunciado ante la Junta Pública de la Academia Colombiana, al ingresar Gómez Valderrama como Miembro Correspondiente, en agosto de 1979, en Bogotá.

12 Acaso las novelas más importantes desde este punto de vista renovador sean *Aire de Tango* (1973) de Manuel Mejía Vallejo, *La mansión de Araucaima* (1973) de Álvaro Mutis, *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez, *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) de Alba Lucía ángel, "¡Qué viva la música!" (1978) de Andrés Caicedo, *Hojas en el patio* (1978) de Darío Ruiz Gómez y *Falleba* (1979) de Fernando Cruz Kronfly.

13 Véase el ensayo "Confesión personal," con que Gómez Valderrama inicia el libro de ensayos y conferencias *La leyenda es la poesía de la historia*.

14 En su libro *Evolución de la novela en Colombia*, Curcio Altamar dedica a este tema el capítulo "La novela histórica-romántica."

15 Desde la revista Mita Gómez Valderrama manifestó su fe en la convivencia política de los partidos Liberal y Conservador en el llamado Frente Nacional como modo de enfrentar la violencia partidista y la dictadura del General Rojas Pinilla (1953-1957). Su vínculo con esta malsana cohabitación de las clases dominantes del país le llevó a ocupar altos cargos políticos. Gómez Valderrama fue ministro de Educación y de Gobierno, así como embajador de Colombia en la Unión Soviética y en España.

16 Alonso Aristizábal, uno de los estudiosos más reconocidos de Gómez Valderrama, dice en el libro que la colección *Clásicos colombianos* le dedicó al autor, que *La otra raya del tigre* es una de las "cinco novelas más representativas de la historia literaria del país" (24). Por otro lado, el periódico *El Tiempo*, el diario liberal de más circulación en el país, la incluyó en su reciente *Biblioteca Colombia*, conformada por 26 títulos.

17 El más memorable de estos capítulos-cuentos es el que narra el traslado de un piano Pleyel desde Europa hasta el castillo de Montebello. Tal fragmento precisamente se sitúa en el origen de la escritura de la novela. Se trata del aparte IV del capítulo 4 y que en los cuentos completos de Gómez Valderrama figura como "El dios errante."

OBRAS CITADAS

Ainsa, Fernando. "Le nouveau roman historique." *Histoire de la littérature hispanoaméricaine, de 1940 à nos jours*. Eds. Claude Fell y Claude Cymerman. Paris: Nathan Université, 1997. pp. 338-344.

Aristizábal, Alonso. *Pedro Gómez Valderrama*. Bogotá: Procultura, 1992.

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

Correa-Díaz, Luis. *Una historia apócrifa de América, el arte de la conjetura de Pedro Gómez Valderrama*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2003.

Curcio Altamar, Antonio. *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Básica Colombiana, 1975.

Fell, Claude y Cymerman Claude, eds *Histoire de la littérature hispanoaméricaine, de 1940 à nos jours*, Paris, Nathan Université, 1997.

Garzón, Diego. "La generación del Sándwich." *Revista Semana* 7 al 14 de junio de 2004: pp. 132-134.

Gómez Valderrama, Pedro. *La otra raya del tigre*. Bogotá: El Tiempo, 2003.

—. *Cuentos completos*. Bogotá: Alfaguara, 1996.

—. *Muestras del diablo*. Bogotá: Colcultura-Altamir ediciones, 1993.

—. *La utopía en el descubrimiento de América, Utopia in the Discovery of America*. Bogotá: Flota Mercante Grancolombiana, 1989.

—. *La leyenda es la poesía de la historia*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1988.

—. "Nuevos complementos a Borges." *Mito* 39-40 (1961-1962): pp. 141-160.

—. "Complementos a Borges." *Mito* 16 (1957): pp. 277-291.

Henríquez Ureña, Pedro. "La utopía de América." *Ensayos*. Paris: Archivos, 1998, pp. 266-72.

Moreno-Durán, Rafael Humberto. "Grandeza y miseria del cuento colombiano en las últimas décadas." Ed. Kohut, Karl. *Literatura colombiana hoy, imaginación y barbarie*. Frankfurt: 1994, pp. 183-188.

—. *Denominación de origen, momentos de la literatura colombiana*. Bogotá: Editorial Ariel, 1988.

Ruiz, Jorge Eliécer. "Pedro Gómez Valderrama en la encrucijada de la literatura colombiana." Introducción. *Más arriba del reino y La otra raya del tigre*. De Pedro Gómez Valderrama. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990, IX-XXIX.

Schwob, Marcel. *Vies imaginaires*. Paris: Gallimard, 1957.

Tirado Mejía, Álvaro. "El estado y la política en el siglo XIX." *Manual de Historia de Colombia*, Vol. II. Bogotá: Ministerio de Cultura, Tercer Mundo Editores, 1979, pp. 327-384.

Williams, Raymond L. *Novela y poder en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo editores, 1991.

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 quequiere 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* esquivo 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, seguiste 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 mortuario [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 barbécus 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, recórdale, 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 desaforado 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.

VENDER O NO VENDER Y LAS RAZONES DEL ÉXITO AUTORAS COLOMBIANAS DEL MEDIO SIGLO XX HASTA HOY

Angela I. Robledo

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

En 1984 Helena Araújo se quejaba de que en la lista de los autores que conforman el “boom” latinoamericano no hubiera nombres de mujeres; el “show”, continúa Araújo, se lo robaron los magos de lo “real maravilloso” (1984, 15). Su reclamo pronto tendría algunos motivos para dejar de serlo pues, precisamente en esa década, la de los ochenta, empiezan a aparecer los textos de lo que podría llamarse “el boom de la escritura de mujeres latinoamericanas”. En esos años aparecieron las tres novelas paradigmáticas del éxito masivo, *La casa de los espíritus* (1982), de Isabel Allende, *Arráncame la vida* (1985), de Ángeles Mastretta y *Como agua para chocolate* (1994), de Laura Esquivel (Franco 226).

Por estas obras Allende y Esquivel han sido calificadas de “marquecianas” (Araújo 2001), ellas se acogen al modelo de lo real maravilloso para narrar las sagas de familias llenas de mujeres clarividentes en las cuales la historia de Chile y la de México se enlazan con magia, cocina y amor. Mastretta no recurre a lo sobrenatural ni al relato de las generaciones pero su novela formación, protagonizada por Catalina, al igual que los textos de Allende y Esquivel, usa tópicos y estrategias narrativas de lo que se ha llamado “la literatura femenina”. En efecto, en esas novelas domina el relato lineal, la construcción de caracteres típicos que rompen en apariencia con algunas de las nociones tradicionales del ser mujer y repiten temas como la sentimentalidad, el amor o el matrimonio (Reisz).¹

Ese modelo que dio como resultado la venta masiva de estas obras y su conversión al cine interactúa con el de los bestsellers de mujeres norteamericanas creados en los años setenta; en efecto, recurre a un lenguaje y a representaciones sociales que de alguna manera cuestionan y afirman las

identidades de las mujeres en relación con el cuerpo social y su habilidad para actuar como iguales a los hombres. Estos relatos no proponen un cambio de estructuras pero le están diciendo a las mujeres que hay otras opciones para ellas además de ser madres y esposas (Dudovitz 189). Algunos recrean a la supermujer, una imagen femenina que se puso de moda en la década siguiente, la de los ochenta, para hacerse más atractiva a las mujeres, que son sus lectoras predilectas.

Esta literatura femenina con sus fórmulas, que fue repetida con asiduidad por varias narradoras hasta finales de los noventas y aún hoy tiene seguidoras, “refuerza el status quo” en lugar de cuestionarlo, como firma Jean Franco (227). Para Susana Reisz son textos de una “entradora simplicidad y de un feminismo del progreso paulatino dentro del orden establecido”. Este boom de mujeres cansó por su relativa previsibilidad; la insistencia en tanto amor, tanta cocina y tantas actividades tradicionalmente femeninas acabaron por saturar mi capacidad de absorción, añade Reisz.

El boom y sus fórmulas para alcanzar el éxito aburrieron y hoy las mujeres latinoamericanas escriben de otras maneras y sobre otros tópicos. Pero situémonos en Colombia. ¿Qué pasó en la escritura de mujeres mientras en otros países latinoamericanos se producía el boom? ¿Por qué ninguna colombiana formó parte de él? o ¿la escritura de mujeres colombianas no se adecuó al modelo real-maravilloso-chileno-mexicano-gringo? Estas preguntas se enlazan con otra que es indispensable para entender el fenómeno del éxito editorial y vincula la producción, la recepción y el mercadeo de las obras de mujeres: ¿Quiénes son las autoras colombianas de bestsellers y por qué venden?

Contestaré a estos interrogantes de manera fragmentada señalando algunos textos y momentos claves de la narrativa femenina nacional cuyo proceso ha sido bastante desigual. Tales obras responden a las experiencias del movimiento de mujeres;² a los cambios políticos y sociales del siglo pasado y, sobre todo, a las nuevas formas de vida y de relaciones familiares generadas por éstos que han recompuesto y, en muchos casos, roto con los roles de género decimonónicos. Creo que un buen punto de partida para este análisis breve es la novela de Elisa Mújica, *Los dos tiempos* (1949).

I

En *Los dos tiempos*, Elisa Mújica recrea la problemática de la entrada del país a la era industrial con la consecuente migración de trabajadores y trabajadoras a la capital. En esta novela urbana Celina, una mujer de Bucaramanga (ciudad del nororiente colombiano) llega a Bogotá con su familia en busca de mejor fortuna. Celina indaga en su identidad femenina y rechaza el papel que la sociedad le ha asignado, siente fascinación por la literatura, sufre por ser fea, por su provincianismo y su pobreza, por el acoso

sexual de su jefe, por sus amores desastrados, se compromete con movimientos políticos de izquierda en Bogotá y luego en Ecuador. La obra presenta también las vicisitudes de Magda, Victoria y Sylvia, sus amigas y compañeras de lucha. De esa manera temas como el madresolterismo,³ el aborto, el lesbianismo y la participación política de las mujeres obreras salen a la luz pública y se articulan a problemáticas de clase, las de las amigas obreras de Celina (Forero I. 192-196).

Tales asuntos que develan la situación de mujeres no pertenecientes a las élites – que ni la misma Mújica trabajó en obras posteriores – hubieran sido un buen punto de partida para una narrativa femenina que apuntara a la inscripción de subjetividades y problemáticas diversas, pues hacia la fecha en que aparece *Los dos tiempos* el tema recurrente en las obras de mujeres era el aburrimiento matrimonial, el desencanto del amor romántico y la consecuente fascinación por el adulterio. Pero, claro, la novela de Mújica – una mujer de provincia y sin recursos –⁴ y que podría pensarse como un *roman à clef* que deja al descubierto a los abusadores de la protagonista, resultaba demasiado atrevida para ser promovida. Ello explica, parcialmente, que esta novela pionera no tuviera muchas continuadoras.

2

Hacia la mitad de los años setenta y durante los ochenta aparecieron novelas que recogen las luchas por los derechos civiles de los años sesenta y el movimiento estudiantil de los setenta; el interés por lo formal de la escritura (estructura, técnicas y experimentación lingüística) (Valencia Solanilla II. 465). Estos relatos pertenecen a de la segunda oleada feminista colombiana que muestra la insatisfacción frente a los modelos tradicionales del deber ser femenino: la bruja mala, la amazona, la madre abnegada y la amable que carga con la culpa y el castigo, y que denuncia el abuso, la violencia doméstica y la represión espiritual que ha sufrido la mujer durante años.

Estaba la pájara pinta, de Albalucía Ángel (1975) enmarca la búsqueda de la identidad femenina en los hechos del 9 de abril y la violencia que resultó de allí. El juego entre la Historia y la *petit histoire* es similar al que plantean las autoras del boom, pero esta novela de Ángel que indaga en los horrores de las guerras fratricidas y en el crecimiento de una muchacha de clase alta rebelde es, además, un texto experimental de difícil lectura. No tuvo una acogida masiva pero, recibió un premio literario. Ángel continúa muchos de los temas de *La pájara pinta* en *Misiá Señora* (1984), otra obra experimental que se vale de una polifonía para recrear, desde diferentes voces narrativas, la vida de una mujer de provincia colombiana (Osorio I. 386).

En 1980 Marvel Moreno publicó *En diciembre llegaban las brisas*. Esta novela, la historia de las vidas paralelas de tres amigas de adolescencia construida a partir de recuerdos que atraviesan tres generaciones a manera de saga, es un texto lleno de búsquedas narrativas que juega con la novela rosa y el cine. Allí se revela un mundo, muy barroco, en el cual el destino de la mujer está determinado por el resentimiento de una cultura machista y racista, en cuyo seno las mujeres de todas las clases se encuentran unidas por una subcultura de complicidades eróticas compartidas que se nutre de la mitología de las historias locales, caribeñas por más señas (González de Kehlan II. 7-8).

Otra narradora que publica desde los años setenta, Fanny Buitrago, parodia el papel tradicional de la mujer al intercalar medios audiovisuales y géneros paraliterarios en *Los amores de Afrodita* (1983). En novelas posteriores, Buitrago continúa mostrando a las mujeres como prisioneras de sus roles de género y de los comportamientos de las altas esferas sociales y políticas de Bogotá.

Estas novelas pueden entenderse como textos que de alguna manera responden tanto al boom de los patriarcas como con el de las mujeres pero no llegaron al gran público.

3

La gran mayoría de la crítica literatura nacional sostiene que, en los noventas la influencia de García Márquez se evaporó. No sucede lo mismo con algunas obras escritas por mujeres que, por esas fechas, adhirieron al garciamarquismo como sus colegas del boom Allende y Esquivel para alcanzar éxito.

Helena Araújo señala esa influencia en Laura Restrepo en sus novelas *Leopardos al sol* y *Dulce compañía*. Restrepo, según Araújo, incide en el realismo mágico y logra un discurso que pretende captar experiencias sociales, pero que, en última instancia, ha servido para obliterar los dramas del continente. Esta autora no desconoce que ese manipulado y europeizado concepto de alteridad bien puede aplicarse a un sexo identificado desde siempre con la fragilidad, el candor, el instinto o la sensualidad. *Dulce compañía* es el ser sagrado de un barrio paupérrimo de la capital en el cual una reportera, una niña decente bogotana, se aventura para entrevistarle. Ella, continúa Araújo, termina infatuándose de ese ángel de telenovela que suele escribir en horas de trance folios de mitología querubinesca. Esos folios permiten a la autora desplegar sus cualidades miméticas que acercan a la periodista a Sierva María de *De amor y otros demonios*. La novela termina en pastiche (2001, 154-155).

4

Hacia finales de los 80 y comienzos de los 90 aparecieron en el cono sur los “textos desobedientes” (como los llama Susana Reisz) o neovanguardistas de la literatura de mujeres que se caracterizan por la disrupción del significado, el trabajo en los límites del orden simbólico y por no separar lo femenino del ancho espectro de lo marginal y subalterno” como una manera de romper con el miedo al encarcelamiento, la muerte, el asesinato (Reisz) causados por las dictaduras militares de Argentina, Uruguay y Chile. Sus autoras, entre las que se cuentan Luisa Valenzuela, Tununa Mercado y Diamela Eltit, promueven, como afirma Jean Franco, una nueva estética que cuestiona el neoliberalismo y los valores del mercado (229-231).

5

Muchos de los relatos de las mujeres colombianas de ese mismo período, finales de los 80 y comienzos de los 90, le apuestan a una escritura que contradice los valores de mercado y también podrían ser calificados de “desobedientes” pero no recurren al modelo de la neovanguardia, útil para protegerse de la guerra sucia, sino que asumen la desobediencia de otras maneras en un país dominado por el horror creado por las guerras del narcotráfico y por su conservadurismo frente al sexo, derivado de la moral católica (Collazos cit. en Becerra 1998, 12B).

6

Escribir literatura erótica es una forma de desobediencia. Son pocas las que se aventuran en esa línea. Una de ellas es Carmen Cecilia Suárez quien en 1988 publicó *Un vestido rojo para bailar boleros*, uno de nuestros bestsellers, ya que hasta la fecha cuenta con más de diez ediciones. En esos cuentos Suárez resemantiza el cuerpo femenino a partir de la alianza de la voz narrativa con metáforas corporales con las cuales presentan el cuerpo de la mujer visto desde la interioridad. En 1992 apareció *El séptimo ciclo* y en 1997, *Cuento de amor en cinco actos*; en esta última antología donde vuelve lo sensual para cancelar muchos de los mitos del amor romántico: no se puede amar a un hombre en su totalidad; enamorarse de dos es posible; la heterosexualidad puede dar paso al romance lésbico; convivencia y pasión son excluyentes (Robledo et al. 2000, I. 47). En *La otra mitad de la vida* (2001), Suárez evoca nuevamente los temas y personajes que le fascinan. Los relatos de esta antología están escritos desde la experiencia de una mujer cuya tarea consiste en encontrar los momentos maravillosos inscritos en la

pequeña historia, la que podría parecer intrascendente pero no lo es; en preguntarse a solas ¿quién soy?; en romper con la dualidad que separa a la santa-madre-ángel del hogar de la intelectual-dama, dualidad que es el fundamento de la misoginia. Los doce cuentos de esta antología buscan, desde miradas que a veces parecerían no estar conectadas entre ellas, ese propósito. Su último libro, *Poemas del insomnio* (2002), es una colección de poemas eróticos.

Otros relatos de mujeres podrían calificarse de desobedientes por su intención de indagar en la construcción de los sujetos femenino: son novelas de formación que podrían traslucir elementos autobiográficos. Sin embargo, casi todas ellas, entre las que se cuentan *Sabor a mí* (1984), de Silvia Galvis y *¿Recuerdas Juana?* (1989) y *Frente al mar que no te alcanza* (1998), de Helena Iriarte, exponen asuntos bastante trabajados por otras autoras y en épocas anteriores: la asfixia de la vida familiar, el descubrimiento de la sexualidad, la interioridad, la búsqueda del amor, la historia contada desde la intrahistoria (Robledo "Voces femeninas"). *Después de todo* (2001), de Piedad Bonnett, *Los días ajenos* (2002), de Emma Lucía Ardila siguen ese mismo patrón.

Prohibido salir a la calle (1998), de Consuelo Triviño, una de esas novelas de formación, se acoge a los parámetros inaugurados por Mújica con *Los dos tiempos*. Triviño narra el proceso de toma de conciencia de Clara Osorio que se transforma de niña en adolescente entre 1963 y 1969. Clara escribe sobre sus búsquedas fantasmales y carece de muchas cosas: no tiene una "familia ideal" dado que la suya está gobernada por su madre; añora a su padre y en su casa la pobreza es una constante. Caldos, postres, arroces, habla callejera, refranes de origen campesino repetidos por las abuelas son elementos costumbristas que acercan esta novela al lector o lectora que se reconoce de forma inmediata en el relato y se encanta con él. Este elemento identitario es uno de los aciertos de esta obra que elabora una visión precisa de la vida de la clase media bogotana y colombiana. Esto último es destacable en un país cuya producción literaria ha sido realizada, en su gran mayoría, por autores y autoras de la élite económica.

Pero la novela no es sólo el relato del crecimiento de Clara sino que esta historia privada se enlaza con la de Bogotá y Soacha durante los sesentas y setentas con sus hitos históricos: el gobierno de Lleras Restrepo, las manifestaciones del movimiento estudiantil, las luchas de Camilo Torres que desde entonces es un ícono de la juventud colombiana, la llegada de los norteamericanos a la luna. De otro lado, el movimiento a go-gó; programas de televisión como *El Club del Clan*, *El mundo al vuelo*; las caricaturas de Chapete que aparecían en *El tiempo*; radionovelas como *Kalimán*, el hombre increíble; *Los Chaparrines* y sus chistes radiales; las emisiones de *La Escuelita de Doña Rita* completan el panorama de ese momento en que surgió la cultura de masas en Colombia (Robledo 2000).

Otra novela que podría ubicarse en este grupo, *Delirio* (2004), de Laura Restrepo, ganadora del Premio Alfaguara 2004, enlaza, a partir de interesantes juegos de voces y con una sintaxis-homenaje a José Saramago, la historia del crecimiento de Agustina y su locura con un apenas insinuado relato sobre el narcotráfico y las luchas políticas de finales de los años ochenta. La narración sobre Agustina y sus antepasados (que explicaría la carencia de cordura de la protagonista) encierra una crítica a la burguesía bogotana – tema que han trabajado desde los años setenta Helena Araújo y Fanny Buitrago –, y el uso de vocablos de diversas partes de América sugiere ¿una novela escrita en iberoamericano para todo el mercado de habla hispana?

7

Los ochentas terminaron con la gran escalada del narcoterrorismo promovido por los carteles de la droga, el asesinato de tres candidatos presidenciales y una proliferación de literatura sobre estos temas que ha sido llamada narcoliteratura. La violencia, como sostiene José Cardona López, se constituye en el argumento definidor de la nacionalidad colombiana desde 1948 hasta el presente. A su interpretación y desentrañamiento se han encaminado muchos esfuerzos de académicos, intelectuales y periodistas y hasta existen profesionales que se dedican a ella: los violentólogos. Así, el tema guerrero ha terminado por ser no sólo nuestra preocupación constante y cotidiana, la imagen que exportamos al mundo, sino una fuente notable de producción textual (Cardona II. 378). Y lo que hacen las mujeres no escapa a esto.

La lista de narconovelas escritas por mujeres es larga. Citaré sólo dos: *Fragmentos de una sola pieza* (1995), de Alejandra Cardona cuyo personaje central, Eliseo, personaje-autor que problematiza el oficio de escribir, hace una investigación sobre los últimos años del país y sus luchas sangrientas y *Cuando cante el cuervo azul* (1994), de Mary Daza Orozco sobre la historia de una periodista, Eunice Eluard, que desaparece de su entorno para protegerse de la represión (Robledo “Ficciones no ficciones”).

Noches de humo (1988), de Olga Behar; *Las horas secretas* (1990), de Ana María Jaramillo y *¡Los muertos no se cuentan así!* (1991), de Mery Daza Orozco son novelas que incorporan el testimonio a la ficción en formas de narrar novedosas en Colombia para descubrir la cara silenciada del país de comienzos de la última década del siglo XX. Las obras aludidas alternan la anécdota personal con la historia, reproducen voces femeninas que representan a las mujeres como comunicadoras, partícipes y víctimas de una realidad caótica y dan cuenta de la cotidianidad con lo cual ponen en entredicho la noción de autor o autora (Ochando 42); a partir de allí dejan constancia de los dramas de los guerrilleros/as, desplazados/as,

desaparecidos/as y asesinados/as en hechos como la Toma del Palacio de Justicia por parte del M-19 en 1985 y la violencia desatada en la región de Urabá (Ortiz II. 198). Estas obras ofrecen, por tanto, una perspectiva no tradicional de la historia, estrategia que ha tenido auge en Latinoamérica desde la emergencia del boom, dado que nació para contraponerse a éste.

En *Las horas secretas*, un *roman à clef* sobre lo sucedido en la Toma del Palacio de Justicia, se utilizan de manera simultánea la primera persona y el testimonio. La primera persona recoge el desahogo de la narradora que desea enterrar la memoria de su amante pues ella, gradualmente, se ha convertido en una mujer llena de incertidumbre al enamorarse de un hombre a quien define como “parrandero y mujeriego”. Por su parte, el testimonio sirve para recordar, por medio de la palabra escrita, los rostros de las víctimas y de los desesperanzados colombianos que sufrieron en ese momento histórico.

Por su parte, Oceana Cayón, la protagonista de la obra de Daza Orozco emprende una larga peregrinación por el monte, que culmina al lado del río San Jorge, donde todos esperan que la corriente arrastre los cadáveres de sus seres queridos. Oceana, al principio, es una heroína dispuesta a enfrentarse a la adversidad pero, progresivamente, se sumerge en su pasado y en la evocación de su marido hasta llegar a la locura. Estas dos novelas recrean el sufrimiento de las mujeres que como sobrevivientes cargan con los recuerdos despiadados del esposo, el amante, el hijo o el padre muerto: en esa situación, su esperanza se convierte en poder enterrar a sus muertos como Antígona (Ortiz II. 192-206).

El registro de la historia no oficial por medio del testimonio se ha vuelto un recurso corriente en la literatura y en los medios audiovisuales del país. Para algunos, como Germán Castro Caycedo, el uso de ese recurso atenta contra la novela:

El periodista apela a la técnica conocida para construir ficción. Debe partir de una estructura, manejar el tiempo, trabajar con diálogos o monólogos y esbozar los caracteres psicológicos de la personalidad de los protagonistas. Y lo está haciendo bien. El hacer bien del periodismo le está quitando el ropaje a la novela, por lo menos en Colombia, donde la realidad siempre superará a la ficción. Entonces algunos decimos: ¿para qué novela? (3C).

8

No todas las novelas testimoniales pueden considerarse “textos desobedientes”. El testimonio es usado por Laura Restrepo para combinarlo con temas y estrategias narrativas diversas. De esa manera y porque ganó el Premio Alfaguara, se ha convertido en la autora más vendida de los

últimos 10 años.⁵ En 1993 Restrepo le apuntó a recrear un problema que atrae a las lectoras y los lectores colombianos: el narcotráfico y publicó *Leopardos al sol*. En 1995 sumó testimonio con modelo garciamarquiano en una novela inverosímil, *Dulce compañía*, que fue un éxito de mercado. La prostitución con el telón de fondo de los conflictos de la zona petrolera conforman el argumento de *La novia oscura*⁶ (1999) y *La multitud errante* (2001), una historia de amor sobre un desplazado y su drama juntan testimonio y trabajo investigativo con los asuntos que más tocan a las y los colombianos y que, como dato que hay que destacar, se venden más.⁷ ¿La fórmula de Restrepo? Unir testimonio con temas de impacto en narraciones bien contadas que, a pesar de mostrar la dureza del país, no dejan de ser light al enfocarse en romances con finales convencionales y, a menudo, mal contruidos.

9

En el año 2000 aparecieron dos obras desobedientes de otro cariz: me refiero a las autobiografías de Vera Grabe y María Eugenia Vázquez, exguerrilleras del M-19, *Razones de vida* y *Escrito para no morir. Bitácora de una militancia* que enlazan los relatos de las vidas personales o mejor, de la búsqueda de identidad de estas mujeres, con los hechos políticos y militares protagonizados por esa organización de izquierda que se desmovilizó a comienzos de los 90. Estas autobiografías, que podrían pensarse como herederas de “las narraciones guerrilleras” centroamericanas (Ochando 163) recrean las luchas insurgentes desde ópticas femeninas para desmontar el ideal guerrero y mostrar la inutilidad e insensatez de la lucha armada. Grabe se nos muestra en su papel de madre (pero claro, de madre atípica) en un relato “hecho desde el corazón” para Juanita, la hija que dejó abandonada por comprometerse en la lucha y se “quita las capas de cebolla” para descubrirnos sus amores, su aborto y contarnos cómo dejó de ser “mujer de” para ser ella misma. Vázquez todavía sorprende a algunos lectores y lectoras por su osadía al narrar escenas eróticas y por creer en el amor sin compromiso en una historia fresca y llena de honestidad. De ambas obras se vendieron un buen número de ejemplares.

10

Hay que anotar que al lado de una literatura de La Violencia (de la originada en el medio siglo XX, aclaro), que tal vez esté llegando a su fin, los novísimos narradores apuntan hacia nuevas formas y temáticas. Algunos autores que publican a fines de los noventa rompen los esquemas de género

literario con construcciones narrativas y lenguajes provenientes de los medios masivos de comunicación; de esa manera ponen en jaque las prácticas de lectura y de análisis propias de la modernidad y cuestionan la estética de las élites. Otros como Fernando Molano en *Un beso a Dick* (1992), Alfonso Sánchez Baute en *La maldita primavera* (Premio Nacional de Novela 2002) y Jaime Manrique Ardila en *Luna Latina en Manhattan* (2003) enlazan el tema gay con lo urbano (Nueva York, Bogotá). En 2003 se publicó la colección de cuentos *Entre el cielo y el infierno. Historias de gays y lesbianas*, de Ana María reyes que, a pesar de mostrar el desconocimiento de la autora del mundo homosexual, pone en escena esa temática.

Enrique Serrano, Santiago Gamboa, Juan Carlos Botero, Hugo Chaparro Valderrama estarían conformando otra tendencia que todavía no está suficientemente definida y han producido novelas y cuentos breves, sin estructuras complejas ni lenguajes experimentales. La mayor parte de sus relatos se sitúan por fuera del país para hablar de aventuras, de amores, para hacer thrillers y novela negra. Varios de estos narradores han ocupado los primeros lugares en las listas de autores más vendidos y conforman el “Baby boom” (Becerra 1999, 1B). Ninguna mujer forma parte de éste. Hay que anotar que algunas autoras, muy jóvenes⁸ cuyos cuentos aparecen recopilados en *Rompiendo el silencio. Relatos de nuevas escritoras colombianas* (2002) podrían ubicarse en la misma línea, cosmopolita y no ligada a la violencia, de los autores del “Baby boom”. Hasta la fecha estas mujeres sólo han publicado cuentos en antologías, lo cual hace difícil ubicarlas en el contexto de la producción literaria nacional.

Conclusiones parciales

1. Las obras citadas de Ángel y Moreno si bien se publicaron por los mismos años del boom de autoras no tuvieron éxito comercial. Su carácter experimental, la denuncia abierta de las inequidades de las mujeres – de clase alta – en un momento en que este tema no había ingresado al “mainstream” y la inexistencia de un movimiento editorial que las impulsara, explicarían parcialmente este hecho.
2. El testimonio, que se relaciona con una política de denuncia, ha sido utilizado por Laura Restrepo – muy bien promovida por sus colegas periodistas – para construir un modelo nuevo de bestseller distinto al de las autoras del boom. Lo anterior muestra la capacidad de absorción del mercado y como anoté anteriormente, la habilidad de la autora para crear un modelo.
3. Los relatos de las exguerrilleras han tenido un buen mercado debido a que sus autoras son figuras reconocidas de la vida nacional y a que la imagen de la heroína guerrera es una representación social muy atractiva.

Por el contrario, las novelas testimoniales que mencioné son casi desconocidas.

4. La desobediencia de las novelistas testimoniales y de las exguerrilleras autobiografías es diferente a la desobediencia de las escritoras del cono sur. La de las colombianas se acerca a modelos centroamericanos y tercermundistas (si se piensa que el testimonio es un recurso del Tercer Mundo) y propia del momento en el cual nacen los feminismos diversos.
5. Esa desobediencia diferente reafirma la tesis de Susana Reisz según la cual el proceso escritural de las mujeres latinoamericanas es complejo y lleno de matices que borra la polarización propuesta por Jean Franco entre “autoras del boom” y “autoras desobedientes (Reisz).⁹
6. La literatura erótica (heterosexual, en este caso) dada la doble moral y la pacatería colombianas, es un tema que se vende; tal es el caso de la primera colección de cuentos de Carmen Cecilia Suárez. La misma razón justificaría la publicación de la antología *Ardores y furores. Antología de relatos eróticos de escritoras colombianas* (2003).¹⁰
7. El tema del lesbianismo empieza a emerger por, al menos, dos razones: las identidades homosexuales empiezan a ser respetadas y esta literatura tiene un número creciente de compradores.
8. La “New Age” está generando gran cantidad de textos de superación que se venden muy bien. Muchas de tales publicaciones – que, en muchos casos ni siquiera son textos literarios, son escrita por mujeres y constituyen un fenómeno de mercado cuyo análisis escapa a este ensayo. Señalo, sin embargo, una obra que ha sido clasificada como novela y podría ubicarse en este grupo, *Los amores negados*, de Ángela Becerra (2003) que cuenta los procesos de búsqueda interior de dos parejas y acaba de ganar el “Latino Literary Award 2004” otorgado por la comunidad latina de Estados Unidos.
9. La literatura del exilio – que enlaza el asunto de los mercados globales, de las minorías y su entrada en otros espacios culturales y redes de comercialización – es otro tema importante de la escritura femenina colombiana contemporánea cuyos límites nacionales cada vez se desdibujan más dado que, en los últimos años, el número de exiliados con formación profesional se ha incrementado.
10. El estudio de la complejidad de la escritura de mujeres de los últimos años debe tener en cuenta las implicaciones de ese cuarto feminismo aludido al comienzo del trabajo, el fenómeno de su recepción y cómo esta literatura está afectada por las demandas de las multinacionales de la edición. Lo último ha dado como resultado los cierres de muchas editoriales femeninas, pequeñas, y la creciente circulación de literatura en medios electrónicos.
11. En los últimos años hay poca producción femenina en Colombia ¿o será que los libros de mujeres están inéditos? Ello, a pesar de que las

editoriales tienen interés en publicar autoras porque ahora hay un público – el inaugurado por las autoras del boom – para este tipo de literatura. Las mencionadas antologías de cuentos revelarían que se está gestando un “BabyGirlBoom” con familias sin idilios incestuosos, casas sin espíritus y tugurios sin ángeles (Araújo 2001, 156). Sin embargo, quedan las siguientes preguntas: ¿esa literatura de mujeres está creando los imaginarios exigidos por el mercado global? ¿responde al boom, en este caso, al Baby boom de los patriarcas, de sus hijos o nietos? ¿es una nueva forma de literatura desobediente?

NOTAS

1 Las citas de Reisz provienen de su artículo inédito “Arte de divertirse, arte de inquietar, arte de concienciar: voces sexuadas en la narrativa hispanoamericana actual”. Agradezco a la profesora Susana Reisz por facilitarme este texto.

2 María Emma Wills en su “Colombia siglo XXI. Feminismos, ¿movimientos anacrónicos?” se refiere a tres oleadas del movimiento feminista en Colombia. La primera estaría conformada por las luchas por los derechos civiles y políticos de las mujeres (1920-1957); luego contra la cultura católica-apostólica-romana y los estereotipos femeninos y masculinos (1970-1988) y luego por las diversidades feministas (1988-2000).

3 El madresolterismo, que tiene que ver con la entrada de las mujeres al mercado laboral y el cambio de costumbres que esto trajo, es un tema corriente en la literatura de mujeres de la década del cuarenta y del cincuenta. En *Marsolaire* (1941) de Amira de la Rosa se trata desde una óptica moralista y en *Se han cerrado los caminos* (1952) de Olga Salcedo de Medina se ve como un fenómeno inherente a las clases pobres.

4 El hecho de que la muerte de Elisa Mújica, ocurrida el 27 de marzo de 2003, no apareciera reseñada en la prensa nacional sino hasta dos o tres días después de su muerte muestra esa no pertenencia de la autora a los círculos de poder y el desconocimiento de su importancia para la literatura nacional. En un artículo de Carmiña Navia de abril 5 del mismo año, esta autora destaca la muerte de Mújica en “silencio y soledad” y añade: “Como no es de extrañar, Elisa Mújica murió en medio de una sociedad que la ignora, abandona y silencia” (www.latertulia.net).

5 La presentación que hizo la prensa nacional del otorgamiento de este premio a Laura Restrepo muestra de manera clara cómo se fabrican ciertos mitos en Colombia.

6 Esta obra es el primer título de un autor hispanoamericano que incluye la cadena estadounidense Barnes & Noble en su programa “Descubra nuevos grandes escritores”. Norma, por su parte, lanzará 20.000 ejemplares de *La novia oscura* en Estados Unidos en fecha próxima. “Literatura / *La novia oscura*, en inglés”. *El Tiempo*. Miércoles 9 de octubre de 2002. 2.3. Carlos Fernando Gaitán. Gabo, un respiro editorial”. *El Tiempo*. Domingo 13 de octubre de 2002. 3. pp. 6-7.

7 Las listas de bestsellers en Colombia demuestran que las lectoras y los lectores colombianos están interesados en la temática de la guerra. La angustia frente a la situación política ha desplazado el interés de los y las receptores hacia el ensayo, la investigación sociológica, antropológica e histórica y el testimonio.

8 Estas escritoras son María Acosta, Juliana Borrero, María Castilla, Andrea Cheer, Melissa Díaz, Mercedes Guhl, Pilar Gutiérrez, Olga Martínez, Beatriz Mendoza, Ximena Mejía, Liliana Rico, Ruth Rivas, Carolina Sanín, Andrea Vergara.

9 Para Reisz hay otras autoras desobedientes como la narradora Reina Roffé (argentina) y las poetas María Negroni (argentina) y Carmen Ollé y Giovanna Pollarolo (peruanas).

10 Estas cuentistas son: Alejandra Jaramillo, Andrea Echeverri, Helena Araújo, Emma Lucía Ardila, Lina María Pérez, Alexandra Samper, Adriana Jaramillo, Diana Ospina, Freda Mosquera, Gloria Inés Peláez.

OBRAS CITADAS

Araújo, Helena. "Escritoras latinoamericanas, ¿por fuera del boom?". *Magazine – Dominical. El Espectador*. Octubre de 1984. pp. 15-17.

—. "Imitadoras de García Márquez (Un mimetismo lucrativo)". *Boletín Cultural y Bibliográfico* (38: 56 (2001): pp. 152-156.

Becerra, Mauricio. "Escritores al desnudo". *El Tiempo*. 22 de noviembre de 1998. 12B-13B.

—. "El amor devoto de Frankenstein". *El Tiempo*. 7 de septiembre de 1999. 1B-2B.

Cardona López, José. "Literatura y narcotráfico. *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio, Angela Inés Robledo, editoras. 3 vols. Colección Becas de Excelencia. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000. II. pp. 378-406.

Castro Caycedo, Germán. "La novela sin ropa". "Nota libre". *Cambio 16* (Colombia) 239. 12 de enero de 1998. 3C.

Dudovitz, Resa L. *The Myth of Superwoman. Women's Bestsellers in France and the United States*. Londres y Nueva York: Routledge, 1990.

Franco, Jean. "Afterword. From Romance to Refractory Aesthetic" en *Latin American Women's Writing. Feminist Readings in Theory and Crisis*. Anny Brooksbank y Catherine Davies, editoras. Oxford, 19996. pp. 226-237.

González de Kehlan, Sarah. "En diciembre llegaban las brisas, de Marvel Moreno: una escritura feminista". *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX*. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio, Angela I. Robledo, editoras. 2 vols.

Bogotá y Medellín: Universidad de los Andes, Universidad de Antioquia, 1995. II. pp. 3-15.

Kaplan, E. Ann. "Feminist Futures: Trauma, the Post-9/11 World and a Fourth Feminism?" *Journal of International Women's Studies* 4.2 (Abril 2003): pp. 46-59.

Ochando Aymerich, Carmen. *La memoria en el espejo. Aproximaciones a la escritura testimonial*. Madrid: Anthropos, 1998.

Ortiz, Lucía. "La subversión del discurso histórico oficial en Olga Behar, Ana María Jaramillo y Mery Daza Orozco". *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX*. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio, Angela I. Robledo, editoras. 2 vols. Bogotá y Medellín: Universidad de los Andes, Universidad de Antioquia, 1995. II. pp. 185-210.

Osorio, Betty. "La narrativa de Albalucía Ángel o la creación de una identidad femenina". *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX*. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio, Angela I. Robledo, editoras. 2 vols. Bogotá y Medellín: Universidad de los Andes, Universidad de Antioquia, 1995. I. pp. 372-398.

Reisz, Susana. "Arte de divertir, arte de inquietar, arte de concientizar: voces sexuadas en la narrativa hispanoamericana actual".

Robledo, Angela Inés. "Ficciones, no ficciones. La producción textual de las mujeres colombianas en los noventa". Ponencia presentada en el Primer Encuentro Internacional de Escritoras. 1998. Rosario, Argentina.

—. Prólogo a *Prohibido salir a la calle* de Consuelo Triviño. *Biblioteca de Bogotá*. Publicación de la Alcaldía Mayor de Bogotá. CD-ROM. 2000.

—. Betty Osorio y María Mercedes Jaramillo. "Estudio Preliminar" a *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Angela I. Robledo, compiladoras. 3 vols. Colección Becas de Excelencia. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000. I. pp. 11-85.

—. "Voces en femeninas en la literatura de Bogotá". Ensayo resultado de la serie de conferencias con el mismo nombre organizadas por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá. Junio de 2003.

Valencia Solanilla, César. "La novela colombiana contemporánea en la modernidad literaria". En *Manual de literatura colombiana*. 2 vols. Bogotá: Planeta y Procultura, 1988: II. pp. 463-510.

Wills Obregón, María Emma. "Colombia siglo XXI. Feminismos, ¿movimientos anacrónicos? En varios autores. *Colombia. Cambio de siglo. Balances y perspectivas*. Bogotá: IEPRI y Editorial Planeta, 2000. pp. 203-254.

**MÁS ALLÁ DE LA JAULA DE PLATA: MUJER Y
MODERNIZACIÓN EN LA OBRA DE MANUELA MALLARINO
ISAACS, JUANA SÁNCHEZ LAFAURIE Y FABIOLA AGUIRRE¹**

María Mercedes Andrade
CUNY Baruch College

Muchos de los textos literarios escritos en Colombia durante la primera mitad del siglo XX hacen referencia a los cambios que el proceso de modernización representó para el país y describen o ejemplifican las expectativas y los temores que dicho proyecto modernizador generaba en la sociedad de la época. Aunque críticos y académicos se han ocupado de varios de estos escritos en el contexto de discusiones sobre la modernidad en Colombia, las reflexiones hechas por mujeres de este período acerca de su propio papel dentro del proceso de modernización han sido objeto de poco estudio hasta hoy. El desconocimiento de estos textos obedece a varias razones, entre las cuales se cuentan la poca divulgación que algunos de ellos tuvieron al ser publicados, así como el desinterés de la crítica que frecuentemente los vio como ejemplos de una literatura menor, de interés para un público exclusivamente femenino². Si bien, ciertos estudios recientes han empezado a suplir esta falla y a analizar no sólo la situación de la mujer en el siglo XX en Colombia sino también las reflexiones de escritoras sobre el papel de la mujer en la incipiente sociedad moderna, hay aún mucho camino por recorrer³. El estudio de dichas obras, además de corregir una omisión en la historia de la literatura nacional, representa una contribución a la discusión sobre la modernización en Colombia y, en general, en América Latina. En vista de la escasez de semejantes estudios acaso sea pertinente recalcar que es preciso tener en cuenta el punto de vista de las mujeres sobre la modernización si se pretende realmente comprender lo que representó este proceso para las sociedades latinoamericanas.

A continuación discutiré tres novelas, publicadas entre 1934 y 1951, relacionadas con la vida cotidiana de la mujer durante la primera mitad del

siglo XX en Colombia y la recepción de ciertos ideales de la modernidad tales como el valor del individuo y la búsqueda de la autonomía. Ellas son, a saber: *Las memorias de Marcela* (1934), de Manuela Mallarino Isaacs, *Viento de otoño* (1941), de Juana Sánchez Lafaurie (publicada bajo el pseudónimo de Marzia de Lusignan) y *Dimensión de la angustia* (1951), de Fabiola Aguirre. Aunque se suele hablar de narrativa feminista en Colombia únicamente a partir de los años sesenta⁴, me propongo mostrar que desde la primera mitad del siglo XX existían en el país escritos que apuntaban a una discusión sobre los derechos de la mujer dentro de la sociedad moderna que empezaba a desarrollarse, y que semejante preocupación podría llamarse ya feminista, o al menos precursora de la literatura feminista posterior. Las autoras de estas novelas utilizan elementos autobiográficos para abordar el tema de la situación de la mujer y su relación con la sociedad, y es común a todas ellas la ficcionalización de la experiencia personal a través de sus personajes⁵. En estos textos, el análisis acerca del lugar de la mujer en la sociedad de la época frecuentemente está unido a una reflexión sobre las nociones de “esfera pública” y “esfera privada”. Como señala Jürgen Habermas, la diferenciación entre estas dos esferas de acción es una característica fundamental de la ideología moderna y está ligada a la concepción de la sociedad como un conjunto de individuos libres y autónomos que emergen al espacio público tras haberse formado en el espacio privado del hogar (48). Si bien la separación entre público y privado se concibe, según la concepción moderna que Habermas describe, como un elemento positivo para el desarrollo del individuo, las novelas que analizaré muestran que dicha separación tiene un significado diferente cuando el individuo en cuestión es una mujer.

Los textos que discutiré son, datos disponibles hasta el momento, las únicas tres novelas publicadas por mujeres colombianas durante la primera mitad del siglo XX, que se relacionan con la ciudad de Bogotá y los valores de la sociedad bogotana durante su proceso de modernización⁶. Fueron escritas por autoras provenientes de la clase alta o media del país, y aunque sólo Manuela Mallarino Isaacs es originaria de Bogotá, todas ellas se ocupan, al menos en parte, de la vida en dicha ciudad. Me ocupo de textos relacionados con Bogotá ya que, dado el modelo centralista imperante en el país, esta ciudad era el centro de poder político y por ende un lugar importante para la discusión e implementación de políticas modernizadoras. Sin embargo, dejo en claro que mi análisis es susceptible de ser complementado y enriquecido por estudios que incluyan tanto otras regiones del país como autoras de diferente proveniencia social. Por otra parte, un estudio más completo sobre la recepción de dichas obras constituiría también un aporte valioso a la discusión del tema.

Manuela Mallarino Isaacs y la vida dentro de la jaula de plata

Algunos textos de la primera mitad del siglo XX que mencionan los cambios que producía la modernización en la sociedad colombiana se refieren a ellos como hechos consumados. En “A través de la vidriera” (1938), por ejemplo, Tomás Rueda Vargas se duele de la pérdida de las tradiciones colombianas debido al impacto de la modernización y se queja de las jóvenes de la época, “chicas pintarrajeadas e insulsas ... pendientes de la estrella de Hollywood” quienes, a diferencia de lo que observara el viajero francés en el siglo XIX, Pierre D’Espagnat, no poseen ya “ese lindo charloteo de pájaros enjaulados” (218) que tanto agradara al visitante extranjero. De manera similar, un artículo de la conocida revista *El Gráfico* (junio 1, 1935) afirma que “la mujer ha empezado a evolucionar en el sentido opuesto a su pudor, a su dignidad, a su respeto. Los vestidos serios de antes fueron cambiados por otros de tela reveladores, los hombros salieron de la prisión encantadora de los encajes y la última forma del buen gusto se perdió” (Domínguez Gómez 118). Semejante preocupación con la moda femenina podría parecer superflua, si no fuera porque ambas citas sugieren una conexión entre el cambio de moda y un cambio radical de actitud, o una repentina liberación (y acaso corrupción) en las mujeres colombianas, que ambas citas equiparan con el abandono de una prisión.

Sin embargo, es difícil compaginar estas versiones con la descripción que aparece en *Las memorias de Marcela*, una novela escrita por una mujer proveniente del mismo medio social que Rueda Vargas, Manuela Mallarino Isaacs. Hasta el momento se conocen pocos datos acerca de la vida de Manuelita Mallarino Isaacs, o Manuela Mallarino de Duque, aparte de los que ella y sus prologuistas ofrecen en las primeras páginas del libro, y de los que narra la novela, si es que ésta cuenta en efecto la historia de su vida⁷. El libro fue publicado en París, y aunque la trama de la novela se desarrolla no sólo en Bogotá sino en Nueva York y París, delata los valores propios de la alta sociedad colombiana de la época, razón por la cual los episodios fuera de Colombia no marcan una ruptura sino una prolongación de los valores de la sociedad bogotana que se describen al comienzo del texto.

Las memorias de Marcela narra la vida de una mujer desde las dos últimas décadas del siglo XIX hasta los años treinta y sugiere que, contrario a lo que afirman los textos citados arriba, las mujeres siguen siendo en efecto “pájaros enjaulados”, a la vez que muestra cómo esta situación conduce a una profunda insatisfacción personal. El marco de la novela cuenta el encuentro de dos amigas, Marcela y Berta, en los años treinta en París, donde ambas viven. Berta le propone a su amiga escribir la historia de su vida y el libro que sigue constituye la narración de sus memorias. Un narrador en tercera persona describe la infancia de Marcela en Bogotá, su relación con Mariano, su novio de infancia y adolescencia, y explica que una serie de

malentendidos frustran su matrimonio. El texto describe la vida de Marcela en Nueva York al lado de Robert, su marido, y cuenta cómo tras la muerte de éste Marcela se traslada a París, donde finalmente se casa con Mariano. Este segundo matrimonio fracasa, dada la falta de comunicación entre ambos, pero sobre todo a causa de “cierto desengaño” (11) que Marcela sufre y que no es otra cosa que el descubrimiento de la infidelidad de su esposo.

El prefacio de la novela marca el tono del resto del texto cuando Mallarino se refiere a “los dolores” y “la desgracia” (9) que el destino le tenía reservados. Este tono de sufrimiento está también presente en el marco de la novela cuando, ante la sugerencia de Berta de que es mejor olvidar y ser feliz Marcela responde: “¿Pero me crees loca, Berta? ¿Con todo lo que ha pasado? Lo único que me es dable pretender es conseguir la tranquilidad que me permitiría soportar la vida” (15). El “dolor” y la tristeza a los que se refiere constantemente el personaje son, como pretendo mostrar, el resultado de la aceptación de la autoridad patriarcal tradicional, la cual la limita durante toda su vida, física y espiritualmente. Las quejas de Marcela sobre su destino de desolación son simultáneamente prueba de su aceptación de valores tradicionales y una crítica incipiente del lugar que, como mujer, ocupa dentro de la estructura social. Aunque Marcela nunca articula una crítica explícita de la norma patriarcal, y aunque esta norma permanece como un “punto ciego” dentro de la narración, el énfasis de la novela en el sufrimiento de la mujer puede interpretarse como una señal de que los valores tradicionales empiezan a entrar en crisis y de que la mujer se encuentra menos dispuesta a resignarse en silencio.

La aceptación de la autoridad masculina es visible ya en la decisión editorial de la autora de incluir dos comentarios de críticos que recalcan que Mallarino fue “la sobrina predilecta de Jorge Isaacs” (7) y que postulan semejanzas algo dudosas entre la novela y *María*, si bien advierten que *Las memorias de Marcela* está escrita “en forma más sencilla y de menos intención artística” (7). La novela queda así a la vez autorizada y denigrada como una emanación imperfecta del texto paradigmático de Isaacs. Mallarino a su vez le confiere autoridad a su tío dentro del texto, aceptando esta estrategia de legitimación que sin embargo la coloca en una posición subordinada. El narrador cuenta, por ejemplo, que Marcela escribió sus primeros versos como una broma para el tío (José, en la novela), quien le celebra su ingenio al responderle con otros versos, legitimando su escritura. El tío confirma la sensibilidad artística de Marcela cuando le regala una copia autografiada de su famosa novela, firmada por “quien la ama como un padre” (47), y les lee a Marcela y a su hermana Marta la novela entera en voz alta, mientras las adolescentes lloran conmovidas. La posición del tío José queda confirmada cuando Marcela escucha una conversación entre éste y la madre de Marcela: “pudo oír que el tío José trataba de convencer a su

hermana que debía confiarle la guarda y educación de Marta y Marcela” (48). La madre responde con ironía que ella ya sabe que, dada su predilección por los amores entre parientes – una referencia a la *María* –, en realidad busca casarlas con sus hijos. Aunque el plan no se concreta, el diálogo muestra el papel de José como sustituto del padre muerto, papel que le confiere la autoridad para disponer del futuro de las muchachas y de presidir sobre las transacciones matrimoniales.

Dentro de este ámbito marcado por normas de comportamiento estrictas, la joven Marcela busca en la escritura una manera de escapar las frustraciones de su vida sencilla dentro de una familia venida a menos. Además del poema humorístico a su tío, Marcela escribe otro, burlándose de su propia vergüenza cuando recibe una visita de Mariano y se ve obligada a improvisar un poste grotesco de almojábana con panela. Este poema, una parodia del “Nocturno” de Silva, permite ver de qué manera en Marcela se combinan la irreverencia y el sometimiento ante las normas sociales:

Fue una noche,
Una noche toda llena de amarguras, de inquietudes,
De tristezas y de lágrimas.
Esa noche vino a casa, que era pobre,
Pues no había más refresco en aquella noche amarga
Que panela y almojábanas, que panela y almojábanas.
Yo a su lado, muda y pálida,
De la pena que tenía
Ni le oía ni le hablaba. (51)

El aspecto irreverente de la escritura de Marcela desaparece por completo a medida que la joven va creciendo y su lugar en la sociedad empieza a definirse y limitarse. Así, Marcela poco a poco pierde su voz hasta el punto de que son los hombres de la familia quienes deciden todo por ella. Un viajero estadounidense, Mr. Davis, al conocer a la familia le comunica a un tío paterno que Marcela y su hijo deben casarse. La situación de la niña queda decidida con ese comentario, e incluso su hermano se cuida de que Mariano no vuelva a visitarla. Marcela, aunque quiere a Mariano, nunca se rebela contra estas imposiciones sino que las acepta y decide que es mejor tratar de querer a Robert, “estimulada por lo que su madre y su tío la [*sic*] acababan de decir al respecto” (69).

Aunque la novela presenta a Robert como un marido ejemplar y generoso, Marcela parece estar totalmente sometida a su autoridad. A pesar de que la lengua nativa de Robert no es el español, por ejemplo, Marcela siempre le entrega sus poemas para que él los corrija, arguyendo su gran talento y cultura. Más aún, es él quien aparece como el dueño del talento de su esposa cuando el narrador, al publicar Marcela un libro de poesía años después, dice que el libro “se debía casi en su totalidad” (82) a Robert, por

el entusiasmo con que animaba a su esposa. El texto recurre así nuevamente al gesto de autorizar la escritura femenina mediante el acto legitimador de una autoridad masculina que lo valida y simultáneamente lo subordina.

Inmediatamente después del matrimonio la pareja se traslada a un lujoso apartamento en Nueva York donde la vida de Marcela transcurre exclusivamente dentro de los límites del espacio privado. Marcela, dócil y obediente, parece indiferente al medio que la rodea y jamás se aventura a salir de los confines de su apartamento sin la compañía de su marido. Su vida transcurre entonces en perfecta monotonía y su única preocupación es cómo pasar el tiempo. Sin embargo, ni el lujo y confort moderno de su entorno, ni el cumplimiento perfecto de sus deberes de ama de casa, logran liberar a Marcela del sufrimiento y la soledad que soporta durante años. El narrador describe cómo, en días de tormenta, “permanecía arrimada a los muros de su alcoba, acobardada por el furor del viento en las persianas” (99), como un animal temeroso. El espacio privado, más que un refugio, es para la mujer una prisión. Sus nuevos poemas aluden a esta situación de encierro, al compararse la protagonista con un canario enjaulado:

Recuerdo aquel canarito
Que vivía en jaula de plata,
Que tenía alpiste y lechuga
Y una agüita fresca y clara,
Pero que cantaba triste
Desde que apuntaba el alba.

...

Yo vivo como el canario
En una jaula de plata... (78)

Marcela no intenta jamás escapar de su jaula de plata e incluso, una vez muerto su marido, repite la situación en su noviazgo y matrimonio con Mariano en París. Así, el novio va y viene mientras que Marcela, siempre a la expectativa, permanece a su disposición. Después de su matrimonio, el espacio que Marcela habita lleva el sello del amo de la casa: por todo el apartamento hay “numerosos retratos de los parientes de Mariano” (123) y la biblioteca, el mejor cuarto de la casa, contiene todos sus libros. Incluso la habitación de Marcela está marcada por la presencia de Mariano, como puede verse en la siguiente descripción de los objetos que hay en el lugar: “un *deshabillé* de terciopelo azul se veía negligentemente echado sobre la otomana cargada de muñecas. Había un retrato de Mariano sobre el escritorio, y junto al retrato un vaso de plata con claveles rojos” (122). Los objetos del cuarto de Marcela son extremadamente sugerentes, y ponen de relieve cómo el nuevo marido preside sobre la sexualidad domesticada e infantilizada de la mujer – quien se asemeja a una odalisca en el serrallo – así como sobre su escritura.

La descripción anterior muestra que, aun dentro de la casa, Marcela no tiene un “cuarto propio”, ni física ni metafóricamente. Su situación recuerda la descripción de Luce Irigaray de la función de la mujer dentro de la sociedad patriarcal: “as for woman, she is place” (35). Más adelante Irigaray añade que “the typology of the subject as it has been defined by certain theoreticians... places this symbolizing soil or substrate which the feminine constitutes at the service of the (male) subject” (105). Esto significa que la mujer, reducida a su función sexual y de cuidado del hombre, es en sí misma el “refugio”, el lugar, la tierra de la cual él se nutre. Sin embargo, de ahí se desprende también que la mujer no tenga para sí un refugio y no pueda desarrollarse plenamente como sujeto. Aún cuando Marcela es feliz, durante los primeros meses de su matrimonio, la comparación entre la protagonista y un pájaro enjaulado es significativa. Así, la empleada de servicio exclama al oír a Marcela cantar: “¡La señora está tan feliz como los canarios que han amanecido también así!” (126).

Al final de la novela, cuando la dureza de Mariano y la indiferencia de Marcela se hacen evidentes, y al enterarse ella de que su esposo la ha estado engañando desde el principio, Marcela decide dejarlo y se muda a otro apartamento. Este acto constituye un intento por abandonar la jaula de plata y por definirse a sí misma como un individuo autónomo, como un sujeto, y no como un animal enjaulado o un ser al servicio de los demás. Dada la inexistencia del divorcio en Colombia, probablemente este acto habría sido considerado escandaloso dentro del medio de colombianos exiliados que la novela describe. Sin embargo, se trata de una victoria tan sólo parcial y de alcance ambiguo. Aunque Marcela ha actuado siempre según las normas, reprimiendo sus sentimientos y guardando su amor por Mariano “en el cuarto de San Alejo” mientras duró su primer matrimonio, y aunque actuara de manera “amorosamente dócil” (13) con el segundo marido, doblegándose ante su autoridad, el resultado es el desengaño. No obstante, Marcela se siente incapaz de superar su desilusión y no puede encontrar otro significado para su vida. Una vez perdida su posición de esposa, Marcela siente que no es nadie y que su texto, como dice el poema con el que concluye la novela, “vale muy poca cosa” (138). Aunque Marcela logra abrir la puerta de su jaula de plata, no es capaz de salir.

La “mujer nueva” en *Viento de otoño*

Viento de otoño se publicó tan sólo siete años después que *Las memorias de Marcela*, y sin embargo hay en esta novela una actitud muy diferente ante el papel de la mujer en la sociedad de la época. Su autora, Juana Sánchez Lafaurie, quien publicara bajo el pseudónimo de Marzia de Lusignan, fue una mujer que vivió gran parte de su vida bajo la luz pública, y que se

desempeñó como empleada del Ministerio de Comunicaciones, periodista, conferencista y defensora del derecho de las mujeres a entrar a la universidad, entre otros (Melo 489-491). Dado el interés de Sánchez por abrirse para sí un espacio dentro del mundo profesional, no es de sorprender que su novela se ocupe de manera directa de las tensiones entre vida privada y vida pública, así como del lugar de la mujer dentro de una sociedad cambiante. Para algunos críticos el carácter melodramático de esta novela, así como su lenguaje rebuscado y afectado, han sido motivo suficiente para descalificarla por completo (Coll 469). Sin embargo, semejante apreciación no tiene en cuenta que la novela gozó de gran popularidad en su momento, razón que ya la haría merecedora de atención para la historia de la literatura⁸. Más aún, es posible argumentar que uno de los aciertos de *Viento de otoño* es precisamente el incorporar la preocupación sobre temas relativos a la vida moderna al subgénero de la novela rosa, y que al hacerlo replantea sus convenciones. Por otra parte, el aspecto crítico de la situación de la mujer en la sociedad de la época y su reconocimiento del deseo de la mujer de desarrollarse plenamente como individuo hacen de éste un texto importante para la época.

En el "Prefacio", Marzia de Lusignan afirma que el texto que sigue narra la vida de su amiga, Yolanda Serralba, una famosa violinista. Explica que la primera parte del texto lo componen una serie de cartas que la mejor amiga de ésta, Fedora de Vielux, le escribiera a su confesor antes de su muerte (11) y que la segunda hace énfasis en la vida de Yolanda. En su totalidad la novela cuenta la historia de las dos mujeres, primas y amigas, desde su infancia y adolescencia en un convento en el Caribe, pasando por su vida adulta en Barranquilla y Bogotá. Tras abandonar el convento, Fedora, débil y tímida, es seducida por un hombre mayor y da a luz una hija ilegítima. Yolanda acoge a su amiga huérfana, y pronto asume la responsabilidad de trabajar para mantenerla a ella y a su hija Anita, así como a su propia madre y hermana. Yolanda traslada a toda la familia a un pueblito de la costa donde obtiene un mejor trabajo y finalmente se muda a Bogotá. Se lleva consigo a Fedora y Anita, y trabaja como secretaria a la vez que estudia violín en el conservatorio. En la ciudad las muchachas conocen al pinto Eduardo de Gracia, de quien las dos se enamoran. Tras la muerte de Fedora, Yolanda inicia una relación con él, y aunque su muerte repentina le causa un profundo sufrimiento, continúa con su proyecto de llegar a ser una violinista famosa.

La crítica a la situación de la mujer en Colombia se hace evidente en el texto a través de las experiencias de Fedora quien, como madre soltera, es estigmatizada y rechazada durante toda su vida. Así, Fedora insiste en sus cartas en su inocencia, alegando su desconocimiento total en materias sexuales y postulándose como una víctima: "nada hice yo para despertar aquella pasión malsana que cayó sobre mi tierna juventud" (23). Sin embargo, anota cómo "las gentes olvidaron hace tiempo las actuaciones de

aquel hombre, pero han cargado sobre mi pobre humanidad la responsabilidad total de aquella falta” (26). La voz narrativa ratifica la condena de estos parámetros sociales al hablar de la “injusta sentencia” (26) que Fedora debe soportar. Más aún, la novela describe de manera enfática la bondad del personaje y alaba repetidamente el “exquisito refinamiento de su ser moral” (69). De esta manera *Viento de otoño* disocia la noción de virtud femenina de la de “honra”, entendida ésta en su acepción tradicional de castidad y virginidad. El texto propone en cambio que la virtud es una característica intrínseca de la persona, no de su situación ante la sociedad, defendiendo así una moral centrada en los méritos del individuo. Por otro parte, el texto constituye una protesta ante la asimetría de las normas morales en la sociedad tradicional y una defensa del derecho de las mujeres a ser tratadas en forma equitativa.

La principal defensa de la modernización de las relaciones sociales, y en particular del derecho de la mujer de luchar por su autonomía, ocurre en *Viento de otoño* a través de Yolanda. Si bien es cierto que Fedora es un personaje positivo en la novela, su campo de acción está limitado por las tradiciones y convenciones sociales que la llevan a vivir su vida dentro del espacio protegido del hogar. Aunque el texto no critica a Fedora por su actitud temerosa y débil, Yolanda, el centro de atención de la novela, es un personaje valiente y dispuesto al cambio y, ante todo, decidido a triunfar en la vida pública. A pesar de que la necesidad económica es en primera instancia el motor que la impulsa a salir de su hogar, y que su primer trabajo como vendedora en un almacén en Barranquilla resulta a veces humillante, se trata de una experiencia transformadora, como puede verse cuando el texto afirma que “recibió con alegría y hasta con orgullo las primeras monedas de su sueldo” (109). De ahí en adelante Yolanda lucha por mantenerse a sí misma y a su prima, por obtener mejores trabajos y por continuar con sus estudios musicales.

Yolanda es una persona poco convencional para la época y la novela sugiere que es objeto de críticas severas. El padre de Eduardo de Gracia, por ejemplo, le dice a su hijo que no debe ser visto en público con “una muchacha que anda sola por el mundo” (303), lo cual deja claro que la reputación de una mujer independiente es bastante dudosa. Una de sus actividades más controvertidas es la de caminar sola por la calle, con lo cual reclama su derecho de acceder al espacio público en las mismas condiciones que los hombres, sin aceptar ni las murmuraciones de los demás ni los peligros que puede enfrentar. Así, algunas veces visita museos y asiste a conferencias universitarias, complementando de esta forma su educación en una época en que las mujeres no tenían acceso a la universidad, mientras que otras simplemente pasea sin rumbo fijo. El caminar sola por la calle es para Yolanda una actividad educativa, que la estimula intelectual y artísticamente:

por las calles dormidas de la ciudad nebulosa y fría, camina la niña artista deteniéndose ante los portalones de esas vetustas casas santafereñas que ostentan el escudo de armas de algún prócer colonial...; en creciente curiosidad lanza los corceles de su imaginación sobre los hechos históricos de los invictos héroes cada vez que tropieza en algún muro con placas conmemorativas: “Aquí nació Nariño”; “Casa que habitó el Marqués de San Jorge”; “Por este balcón saltó el Libertador para salvarse del atentado septembrino”. Surgía entonces entre los repliegues de su mente la consiguiente meditación sobre el episodio que el mármol recordaba”. (226)

De esta forma Yolanda se convierte en un personaje poco común, el equivalente femenino del *flâneur* o paseante, es decir, se convierte en una *flâneuse*. Esta caracterización de Yolanda como *flâneuse* es de suma importancia, si se tiene en cuenta el papel que se le ha atribuido frecuentemente al paseante masculino como paradigma del sujeto moderno. Así, por ejemplo, al analizar la obra de Charles Baudelaire, Walter Benjamin señala que el *flâneur*, con su caminar sin rumbo, es el intérprete privilegiado de los signos de la ciudad moderna, es decir, es el sujeto conocedor (166-174). Como mujer paseante, Yolanda se apropia de este poder y se resiste a la noción tradicional que coloca a la mujer como objeto de la mirada masculina.

La manera de actuar de Yolanda la hace muy semejante a la imagen de la “mujer nueva” que se hiciera popular en la prensa estadounidense y europea desde fines del siglo XIX. Richard Ohmann, por ejemplo, identifica como características típicas de la mujer nueva “living apart from parents or husband, moving about in public alone, working for a living or on principle, seeking wide and worldly knowledge through formal education or otherwise, thinking for oneself” (268). Sin embargo, a la imagen de la mujer nueva se le asignaban también ciertas características negativas. Según señala Rosemary Hennessy, la prensa inglesa con frecuencia la presentaba como “single and uninterested children, ‘crushing’ to men, not pretty, simply dressed, shallow-complexioned and unblushing” y ‘emphatically masculine’ (105).

Es posible que Sánchez Lafaurie haya querido contrarrestar las connotaciones negativas de la mujer nueva y defender la imagen de las mujeres trabajadoras, o que su propia visión de la mujer en la vida moderna no se opusiera al cumplimiento de los deberes femeninos tradicionales. En todo caso, *Viento de otoño* postula que no hay una contradicción entre los atributos femeninos tradicionales que encarnaba Fedora, tales como su carácter maternal y su dulzura, con las actividades públicas de Yolanda como mujer trabajadora y artista. Así, hacia el final de la novela ocurre un cambio radical en la caracterización de Yolanda, ya que Sánchez Lafaurie la presenta como igualmente maternal, e incluso como convencional. Por una parte, tras la muerte de Fedora, Yolanda adopta a su hija y recibe de nuevo en su casa a su madre y su hermana, demostrando así que es capaz de cumplir con las “obligaciones familiares” (314) de madre y de hija. Más

aún, su noviazgo con Eduardo de Gracia la sitúa dentro de una relación más tradicional y, de manera imprevista, aparece una Yolanda que espera pacientemente la llegada del novio temperamental y que sufre en silencio con sus actitudes variables y egoístas. Yolanda espera en vano una propuesta de matrimonio y ruega que “Dios en galardón la hiciera triunfalmente esposa de un hombre ilustre y musa de un artista sin igual” (317), dejando entrever que el matrimonio es para ella la culminación de su existencia. Al parecer Yolanda está incluso dispuesta a asumir nuevamente el papel de objeto de la mirada del artista, y de ser su “musa”, en lugar de ser ella una artista también.

Sin embargo, es de notar que esta posibilidad nunca se concreta, pues la muerte de Eduardo frustra sus aspiraciones. Así, habiendo demostrado que no hay una oposición entre la mujer tradicional y la mujer moderna, el texto concluye con la decisión de Yolanda de dedicar su vida al arte: “¡Será una incomprendida, no importa! La música no colmará en el corazón el vacío que la pasión dejara pero pondrá bálsamo sobre la herida y ella avanzará, indomable y fuerte ante el dolor...! (359). El final de la novela representa una reunión de Yolanda no con el amado, como conviene a una novela rosa, sino con sus aspiraciones artísticas y con su lucha por su autonomía e individualidad. A pesar de que el amor representa un desvío de su verdadera misión, Yolanda encuentra de nuevo el camino y continúa su búsqueda, probándole al lector que en ella se reúnen la mujer tradicional y la mujer moderna.

El sentido social de la vida pública en *Dimensión de la angustia* de Fabiola Aguirre

Dimensión de la angustia, publicada en 1951, se centra en la lucha de la mujer por realizarse y trascender las limitaciones que su sociedad le impone. Su autora, Fabiola Aguirre, fue una de las primeras mujeres colombianas en ingresar al Externado y la Universidad Nacional, donde obtuvo títulos en derecho y psicología. Ejerció como abogada y ocupó diversos cargos públicos, además de haber participado de manera activa en la rama del partido Liberal liderada por Jorge Eliécer Gaitán. Aunque Aguirre escribió varios textos de derecho, *Dimensión de la angustia* es su única novela (Melo 48-49). Como señala Adalberto Agudelo Duque, se trata de “una novela que podría ser crucial en la historia de la literatura del país” (citado en Camargo Martínez 27), tanto por sus técnicas narrativas como por su contenido crítico.

De las tres novelas que discuto en este ensayo, *Dimensión de la angustia* es el texto más abiertamente feminista, ya que presenta una crítica explícita y directa de la situación desigual de la mujer, así como una visión del mundo desde una perspectiva de género. De manera similar a las novelas discutidas

anteriormente, narra la vida de una mujer y su proceso de desarrollo y crecimiento, a la vez que presenta las dificultades que el personaje principal debe enfrentar en su intento por cuestionar la visión tradicionalista de la función de la mujer dentro de la sociedad. Así, en la introducción a la novela, la autora se dirige a Ara Elicechea, el personaje principal, preguntándole: “¿Por qué quiero escribir un ensayo de filosofía desde el punto de vista femenino? ¿Por qué tengo esta concepción del universo, de la cultura, de la existencia...?” (5), e inmediatamente se responde: “Y tú sabes cuál fue mi respuesta: tu vida, Ara” (6). De esta manera, la autora subraya que uno de los propósitos de la novela es mostrar la relevancia del pensamiento femenino y su contribución a la cultura.

Como el título de la novela indica *Dimensión de la angustia* se apoya en nociones provenientes de la filosofía existencialista y, aunque no cita autores específicos, toma algunos los motivos que suelen asociarse con dicha tendencia filosófica. Si bien el existencialismo europeo tiene que ver con la angustia del ser humano ante la ausencia de sentido en un mundo moderno donde la cohesión que proporcionaba la tradición se ha perdido⁹, Aguirre lo reinterpreta para llevar a cabo en cambio una crítica de la sociedad tradicional. Así, el motivo de angustia y desolación en el texto no es primordialmente el mundo moderno sino las tradiciones aceptadas de manera irreflexiva, lo cual hace que la novela se constituya no en una crítica de la modernidad sino más bien en una defensa de ésta. Sin embargo, cabe anotar que el existencialismo en Europa, por su parte, se apoya también en nociones modernas acerca de la capacidad del ser humano para trascender la inmediatez (Guignon xviii) y de la noción de la libertad del individuo quien, como ha dicho Simone de Beauvoir, se proyecta “into an indefinitely open future” (xxxv). Esta noción de libertad, así como la visión del ser humano como un ser en perpetuo devenir, son cruciales dentro de la novela. Al respecto la autora le escribe a Ara en su introducción: “tu vida es un progresivo ir detrás de una misión (que no es destino, porque la aceptas, la buscas y no simplemente te resignas a recibirla)” (6). No obstante, Aguirre deja en claro que sólo sigue parcialmente la filosofía existencialista y que su “punto de vista femenino” trasciende dicha filosofía: “de la filosofía existencialista tomo su temblor, pero como mujer quiero trascenderla y llevar a posiciones creadoras lo que ella deja asfixiar en la desesperanza” (6).

La novela narra los recuerdos de Ara durante una excursión al Nevado del Ruiz en compañía de Juan, su segundo esposo. El nevado es un lugar que Ara ha mitificado desde su infancia en Manizales, cuando imaginaba que estaba poblado por criaturas fantásticas y por eso, desde niña, ha querido visitarlo. En el texto este lugar se convierte en un símbolo de algo deseado y a la vez temido, la meta hacia la cual Ara quiere acercarse pero que a la vez genera incertidumbre y miedo, por lo cual está asociado con las noción de angustia que la novela desarrolla: “en las mañanas claras, la vista de su

blanca cima era para mí un motivo de alegría; pero al caer la noche me sentía sobrecogida de miedo al saber que estaba frente a mi casa" (13). A medida que camina hacia la cima del nevado, Ara recuerda su propio proceso de desarrollo que la lleva hasta el lugar donde se encuentra en el presente.

Uno de los temas principales de los recuerdos de Ara es su proceso de comprensión de lo que significa ser mujer dentro de su medio social durante las décadas del veinte al cincuenta, y su esfuerzo por trascender las limitaciones que el medio le impone. Al quedar ella y sus hermanos huérfanos de padre y madre son adoptados por la abuela materna, una matrona caldense residente en Bogotá, quien asume su crianza con desagrado. La abuela pronto envía a Ara a un internado, donde las monjas intentan inculcarle la idea de que las mujeres son inferiores y que ser mujer es vergonzoso. Cuando las monjas la ridiculizan en público por haber escrito unos versos, Ara se pregunta: "¿Será que es cosa mundana hacer versos y esto es feo en las niñas? ¡Qué triste entonces es ser mujer y vivir en este colegio donde nos tratan con tanta rigidez. ...! ...¿Por qué a las niñas todo se nos prohíbe?" (36). Aunque más adelante Ara ingresa a otro colegio de monjas donde la actitud hacia las niñas es más positiva, no logra desprenderse del todo del sentimiento de que ser mujer es algo malo. Cuando ya es "grandecita" (61), confiesa que se siente presa de un malestar indefinido: "es cansancio, es vergüenza, es miedo de ser mujer; es incertidumbre... No, no es esto, es aburrimiento de ser mujer" (61). Para Ara, esta mezcla de "angustia, deseo, temor y vergüenza" (62) es parte inextricable de la condición de la niña adolescente en la cultura de su época, y es el resultado de la mezcla del presentimiento de la posibilidad de la maternidad y la "inconsciente aprehensión" (62) de la inferioridad social de la mujer.

Ara contrae matrimonio a los diecisiete años con Reynaldo, un periodista mexicano que vive en Bogotá, y durante su matrimonio vive en carne propia esta inferioridad social de la mujer. A pesar del lujo que la rodea y de la posición social que ocupa al lado de su marido, en privado vive intimidada por su esposo, quien con frecuencia logra aterrorizarla con su violencia e irascibilidad, convirtiéndola así en una "esclava de sus caprichos" (81). Aunque su vida privada es un infierno, Ara sabe que no tiene a quién acudir, pues la sociedad se rehusaría a oír sus quejas: "la sociedad siempre mide al 'buen partido' y a la 'bien casada' no por las subjetivas condiciones que hacen el verdadero nexo, sino por la posición política o burguesa del marido. La mujer casada con un 'honorable', un 'su señoría' o un 'excelencia' tiene la obligación de estar bien casada aunque su marido sea un truhán..." (91). Su abuela, por ejemplo, insiste en que su deber es permanecer casada porque la sociedad 'no veía bien' (96) la separación conyugal, y por tanto Ara se resigna a vivir con un marido infiel y bebedor, quien puede incluso llegar a poner en peligro al pequeño hijo de ambos. La situación que Ara describe pone de relieve de qué manera el espacio privado no es para la mujer un

refugio sino una cárcel, que esta situación se apoya en una estructura legal que no permite el divorcio y que la sociedad garantiza la subordinación de las mujeres al no permitirles el acceso a la educación, prolongando así su dependencia económica del hombre.

Para Ara, la manera de escapar de la opresión que representa la vida privada es lograr acceder a la vida pública, la cual le permite buscar una justificación de su existencia más allá de sus deberes de esposa y madre. Por otro lado, quiere evitar que su hijo crezca creyendo en la inferioridad intelectual de las mujeres y piensa que para las generaciones futuras es importante luchar por la igualdad. Así, tan pronto como un decreto presidencial permite el ingreso de las mujeres a la universidad, Ara se matricula en la carrera de sociología y luego, al terminar esta carrera, en psicología. Su experiencia en la universidad la lleva a enfrentar la resistencia de la sociedad a la modernización, pues muchos consideran que una mujer casada está faltando a sus deberes al estudiar. El secretario que recibe su solicitud, por ejemplo, se toma la libertad de preguntarle: “¿De manera que está resuelta a contraer obligaciones distintas a las del hogar?” (136). La misma Ara debe vencer su sensación de estar fuera del lugar apropiado, pues a ella también le cuesta entablar relaciones con los muchachos estudiantes. Además debe enfrentar constantemente las recriminaciones de su abuela y sus tías, quienes le recuerdan que “la virtud de una mujer casada sólo se conservaba pura resguardada por las paredes del hogar” (141). Queda claro que la modernización en *Dimensión de la angustia* está asociada con el movimiento de la mujer fuera del interior.

La lucha de Ara por desarrollarse plenamente comprende diferentes momentos y etapas. Un elemento importante dentro de su búsqueda es el hecho de asumir por sí sola las responsabilidades del hogar tras la muerte repentina de su marido, aunque lo hace con dificultad, ya que los trabajos que le ofrecen no están a la altura de su preparación intelectual. De la misma manera que en *Las memorias de Marcela y Viento de otoño*, la única posibilidad de abandonar el espacio privado y las exigencias tradicionales parece ser, en última instancia, la desaparición del hombre. Sin embargo, *Dimensión de la angustia* va más allá de lo individual y propone que la verdadera satisfacción se obtiene no sólo mediante la independencia económica, ni mediante la consecución de metas intelectuales y artísticas de carácter personal, sino en la orientación del individuo hacia la lucha por su sociedad. Para Ara, la importancia de sus estudios universitarios radica en que logra adquirir una “visión cultural del mundo y sus problemas, empezando por los nuestros, por los colombianos” (142). Así, dirige su carrera hacia diversas actividades sociales, desde la militancia política en movimientos estudiantiles hasta actividades educativas en barrios populares en calidad de “visitadora oficial” (158). Con esto, la novela se propone trascender una visión puramente individualista de la modernidad y postula en cambio que

la realización de la persona ocurre justamente a partir de la superación del individualismo en aras del bien común.

La superación de la visión individualista de la existencia está ligada en la novela a la idea de una “perspectiva femenina” de la filosofía que Aguirre plantea en la introducción. A diferencia de lo que propone la filosofía existencialista de Simone de Beauvoir¹⁰, para Ara la capacidad reproductiva de la mujer no es un lastre que le impide desarrollarse plenamente como individuo. Por el contrario, la posibilidad de la maternidad representa una apertura hacia el futuro en la mujer, y por lo tanto la posibilidad de trascender lo individual y de orientarse hacia la libertad. Así, para Aguirre, “la mujer lleva en su vientre el futuro del mundo” (351), si bien las condiciones sociales presentes no le han permitido asumir dicha responsabilidad individual y social. Según Ara, “sólo... cuando la mujer misma tenga conciencia de que su temblor presente es una congoja por el mundo que ha de venir... sólo entonces será la madre de la especie y por ello también, el espíritu materno y el concepto de espíritu creador serán entendidos como sinónimos” (351).

El final de la novela insinúa que ara, sumida en sus reflexiones sobre el significado de su vida y de la conexión entre el futuro individual de la mujer y el de la humanidad, se separa accidentalmente de su compañero y se pierde en las cumbres del Nevado del Ruiz, donde posiblemente muere. Si bien este final sugiere una visión no triunfalista y bastante crítica de los resultados de los esfuerzos de Ara por lograr su autonomía e independencia de los roles opresivos que le asignara la sociedad tradicional, por otra parte, ella no indica necesariamente una visión pesimista de la lucha a la que Ara ha dedicado su vida. Es posible leer el final como una metáfora de que la meta de la realización de la mujer no ha sido aún alcanzada, y de que el significado de la vida humana es un proceso continuo orientado hacia dicha meta. A la luz de la discusión sobre las nociones de los derechos de la mujer y de su lucha por la igualdad y la equidad, los cuales implican para Ara el cuestionamiento de las funciones tradicionales de la mujer y su participación en la vida pública, este final deja abierto el camino para que la búsqueda continúe.

En general, *Las memorias de Marcela*, *Viento de otoño* y *Dimensión de la angustia* dejan en claro que, en lo que respecta a la incorporación de ideales modernos en la sociedad colombiana, queda todavía mucho camino por recorrer y que el proceso de transformación de la sociedad y del individuo que estas autoras plantean es una tarea que no ha concluido. La obra de Mallarino, Sánchez y Aguirre pone de relieve cómo la modernización de la sociedad ha sido una labor ardua, que ha implicado un análisis por parte de las mujeres de las condiciones sociales de su época, así como una reflexión cuidadosa sobre de qué manera la dimensión personal se entrecruza con la familiar y la social en la sociedad moderna.

NOTAS

- 1 La investigación para este artículo se llevó a cabo con el apoyo parcial de una beca del Professional Staff Congress, City University of New York (PSC-CUNY).
- 2 Ver por ejemplo los prefacios a la novela *Las memorias de Marcela* de Manuela Mallarino Isaacs y a *Viento de otoño* de Juana Sánchez Lafaurie, escritos por reconocidos críticos de la época, tales como Antonio Gómez Restrepo y Félix Restrepo.
- 3 Ver *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana, Las Mujeres en la historia de Colombia y Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo XX*.
- 4 En el "Estudio preliminar" a *Literatura y cultura*, Angela Robledo, Betty Osorio y María Mercedes Jaramillo sitúan el "primer grupo de autoras de literatura feminista" (49) en las décadas posteriores a los años sesenta.
- 5 En el prólogo a *Las memorias de Marcela*, Manuela Mallarino Isaacs se refiere a la novela como "mis memorias" (9). La biografía de Aguirre, que aparece en *Índice informativo de la novela hispanoamericana* (27) y en *Valores femeninos de Colombia* (48) permite constatar las semejanzas entre la vida de la protagonista y de la autora. Lo mismo ocurre con Juanita Sánchez Lafaurie, según los datos biográficos que aparecen en estos dos libros (*Índice* 468, *Valores* 489).
- 6 Datos tomados del catálogo de novelas que aparece en el libro *Novela y poder en Colombia* de Raymond L. Williams (pp. 114-116).
- 7 Aunque la novela de Mallarino aparece en el *Índice bibliográfico de la novela hispanoamericana* (316), así como en el *Diccionario de escritores colombianos* de Luis María López (427), dichas fuentes se limitan a mencionar la existencia de la novela, sin ofrecer datos sobre su autora ni sobre la recepción del texto. López señala que Mallarino Isaacs es también la autora de dos libros de poesía, pero los datos bibliográficos son incompletos.
- 8 Según consta en *Arca de sándalo*, por ejemplo, la primera edición de *Viento de otoño* se vendió en su totalidad (5). Por otra parte, escritores y críticos reconocidos, tales como Rafael Maya, Meira Delmar, Antonio Gómez Restrepo y Félix Restrepo alabaron su poesía y su prosa, como consta en los prólogos de sus obras.
- 9 Al respecto ver la introducción a *Existencialism: Basic Writings*, donde Charles Guignon y Derek Pereboom afirman que "existentialists tend to regard this loss of traditional absolutes as a shattering event... We find ourselves 'abandoned,' 'forlorn,' 'thrown' into a world with no pre-given justifications or sense of direction" (xvii).
- 10 Según de Beauvoir "from birth, the species has taken possession of woman and tends to tighten its grasp" (26). Esta esclavitud de la mujer está ligada a su capacidad reproductiva: "gestation is a fatiguing task of no individual benefit to the woman" (30). Para ella, las mujeres tienen "within them a hostile element – it is the species gnawing at their vitals" (30).

OBRAS CITADAS

- Aguirre, Fabiola. *Dimensión de la angustia*. Bogotá: Antares, 1951.
- Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. New York: Vintage Books, 1989.
- Benjamin, Walter. "On Some Motifs in Baudelaire". *Illuminations*. New York: SchockenBooks, 1968: pp. 155-200.
- Camargo Martínez, Zahyra y Graciela Uribe Alvarez. *Narradoras del Gran Caldas*. Armenia: Universidad del Quindío, 1998.
- Coll, Edna. *Índice informativo de la novela hispanoamericana, Vol. 4*. San Juan: Editorial Universitaria de la Universidad de Puerto Rico: 1980.
- Domínguez Gómez, Eduardo. "El espíritu de las modas femeninas del siglo XX". *Las mujeres en la historia de Colombia, Vol. III: mujeres y cultura*. Ed. Magdala Velázquez. Santafé de Bogotá: Editorial Norma, 1995. pp. 107-136.
- Guignon, Charles y Derek Pereboom. *Existencialism: Basic Writings*. Indianapolis, IN: Hackett, 2001.
- Habermas, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge Massachussetts: MIT Press, 1991.
- Hennessy, Rosemary. *Materialism Feminism and the Politics of Discourse*. New York: Routledge, 1993.
- Irigaray, Luce. *An Ethics of Sexual Difference*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1984.
- Jaramillo, María Mercedes (ed.). *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1991.
- López, Luis María. *Diccionario de escritores colombianos*. Bogotá: Plaza y Janés, 1985.
- Lusignan, Marzia de [Juana Sánchez Lafaurie]. *Viento de otoño*. Bogotá: Editorial Cromos, 1941.
- Mallarino Isaacs, Manuelita. *Las memorias de Marcela*. París: Editions Le Triangle, 1934.
- Melo Lancheros, Livia Stella. *Valores femeninos de Colombia*. Bogotá: Editorial y Papelería Carvajal, 1966.
- Ohmann, Richard. *Selling Culture: Magazines, Markets, and Class at the Turn of the Century*. London: Verso, 1996.
- Osorio, Betty, María Mercedes Jaramillo, and Angela Robledo. *Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo xx, Vol. I*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 1995.
- Robledo, Angela, Betty Osorio y María Mercedes Jaramillo "Estudio Preliminar". En Robledo, Angela, Betty Osorio y María Mercedes Jaramillo (eds.). *Literatura y cultura: narrativa colombiana del siglo XX, Vol. I*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000: pp. 11-85.

Rueda Vargas, Tomás. “A través de la vidriera”. *La sabana y otros escritos del campo, de la ciudad y de sí mismo*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977: pp. 214-226.

Velázquez, Magdala (ed.). *Las mujeres en la historia de Colombia, Vol. I-III*. Santafé de Bogotá: Editorial Norma, 1995.

Williams, Raymond L. *Novela y poder en Colombia: 1844-1987*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992.

SEIS POETAS COLOMBIANOS DE LA ACADEMIA¹

Óscar Castro García²
Universidad de Antioquia

En este artículo se estudia la poesía de José Manuel Arango, Jaime Alberto Vélez, Elkin Restrepo, Luis Iván Bedoya, Carlos Vásquez y Luis Fernando Macías. Estos escritores están juntos en este trabajo porque, además de docentes e investigadores en la Universidad de Antioquia en los últimos treinta años, desde su juventud se han dedicado a la creación poética, han publicado su obra en las últimas cuatro décadas, y ahora tienen una obra representativa y, prácticamente, no investigada. Además, desde sus actividades académicas no sólo han transmitido su pasión por la poesía, sino que también han divulgado la obra de reconocidos poetas de la literatura colombiana y universal, y han sugerido poéticas y estilos no siempre acordes con escuelas o movimientos literarios. Los mayores heredaron o fueron testigos de los movimientos poéticos de mediados y fines del siglo xx, aunque pronto se liberaron de ellos; y los más recientes han buscado caminos propios, aunque no se han aislado de la tradición poética colombiana. Asimismo, han publicado su obra en un periodo aciago no sólo para el país sino también para esta Universidad, la cual también ha sido golpeada cruelmente por la violencia, en especial desde la década del ochenta del siglo pasado.

Siguiendo un análisis más cercano a la lectura hermenéutica, el artículo muestra en forma sucinta dos elementos fundamentales observados en estas obras: 1) la percepción que éstas transmiten de los conceptos de poesía, poema y poeta, lo que podría denominarse la poética de los autores; y 2) temas o campos de sentido reiterados en las obras de estos poetas. Por este propósito y la brevedad, no se da cuenta de datos relativos al contexto, la historia de la literatura, los movimientos y las escuelas, ni sobre la recepción y la crítica que las obras han recibido durante todo este tiempo. Se trata de

un estudio apoyado en conceptos y métodos de la semiótica y del análisis estructural, que tiende en esencia al encuentro de voces y sentidos en una lectura interpretativa personal.

“EFÍMERA PALABRA” LA POESÍA DE JOSÉ MANUEL ARANGO³

En *Este lugar de la noche* (1973), su primer libro, el tema más recurrente es la poesía, la cual se presenta íntimamente ligada al erotismo. Pero también la poesía puede revelar verdades que parecen ocultas y por eso sorprenden en el poema. Arango sitúa el paraíso en la infancia, y si todo ha sido dado en esa etapa, también en ella se fermentó la poesía que se manifiesta en el transcurso de la vida. En *Signos* (1978) se reafirma la búsqueda de una poética como labor que acompaña siempre a los poetas: cada poema es una búsqueda, una visión y una expresión de la poesía. Como sugiere el título de esta obra, poesía es *signo* con pluralidad de sentidos; de ahí que nunca se agotan las interpretaciones, ni una interpretación determinada significa el único sentido del poema.

En *Otros poemas*⁴, el poema “Escritura” busca la clave del origen y del final del poema en sus fases de creación, duración y desaparición; pero “La bailarina sonámbula” es el poema-ensayo que alegóricamente expone la poética de Arango, a partir de la imagen de “la bailarina sonámbula” de José Lezama Lima: “La poesía debe ser un baile. El ritmo, la música, le son consustanciales. Si la prosa corresponde al caminar llano, la poesía corresponde a la danza”, ideas también tomadas de Octavio Paz (1983: 53 y 66).⁵

Este lugar de la noche también insiste en otro ámbito que se sostiene en la poesía de Arango: lo sagrado y su relación con lo profano, ideas también de Paz (1983: 58 y 62-64). Se trata de la presencia de rituales sin divinidades, o de divinidades sin religión, y la irrupción de lo sagrado en la cotidianidad, la fiesta y el erotismo, el cual se levanta como espiral que envuelve la vida y la naturaleza, el sueño y la poesía. Así se ve en “Fábula” con la aparición de la muchacha que el poeta desea atrapar: “una muchacha viva pasa // a tejer una fábula, maravillosa / delante de sus ojos abiertos”. Se trata de la creación poética, pues “tejer” la fábula crear el poema, acción íntimamente asociada al deseo y al amor: la muchacha es la poesía. Sensualidad y erotismo que también se reiteran en *Signos*, en relación con lo sagrado, porque la manifestación erótica es asimismo religiosa: el amor exige desnudamiento, manifestación plena y entrega, aunque el cuerpo amado es riesgoso como un río en la noche, y el acto erótico es similar al cruce del río, por la aventura y los riesgos.

En *Otros poemas*, “Los amantes” es un poema que relaciona el erotismo con la ciudad, el otro campo de sentido importante de la obra de Arango. Los amantes se encierran en su mundo de erotismo, “flotando, / sobre la ciudad

asesina". Y al mostrar la relación ciudad-campo, la cotidianidad y el deterioro de la ciudad, rescata la existencia – casi totalmente ignorada en la literatura colombiana – de los sordos y los ciegos; por ejemplo, en éstos observa simbólicamente la significación de la oscuridad y lo nocturno; y en "Asilo" destaca la sensibilidad auditiva e íntima de los sordos, en contraste con la realidad exterior: "oyen / con la sien en el puño / sus pensamientos", mientras tienen "los ojos / dolorosamente / abiertos". *Este lugar de la noche* también revela una ciudad no enmarcada precisamente en el estereotipo de las ciudades modernas: sin en "Ciudad" aparece asimilada a la sensualidad, en otros poemas está poblada por seres degradados, es siniestra o entra en contradicción con la naturaleza; en *Montañas* (1995), por el contrario, se relaciona con el cosmos y el mito: en el poema "El centauro", la ciudad se toca con el cielo.

Una particularidad de la poesía de Arango es la frecuencia de animales que habitan la ciudad y el campo. En *Este lugar de la noche*, el animal es un ser mitológico o simbólico, del que se subraya su aspecto inquietante: "un oscuro animal en mi sangre", o "la noche, como un animal / dejó su vaho en mi ventana". *Cantiga* (1987) presenta la naturaleza no sólo en lo telúrico representado en las montañas que rodean a Medellín, sino también en lo animado que representan animales y plantas, a la par con los grandes temas de la vida, la muerte y el tiempo, la ciudad, el erotismo y la poesía. Por ejemplo, el guayacán, árbol de flores amarillas o moradas que abunda en Medellín y pueblos de Antioquia, es su predilecto: en sus flores identifica voces que son fuego. Estos fenómenos naturales y cotidianos poetizados parecen indicar el regreso a la tierra de toda la naturaleza, que en *Montañas* se revela con más intensidad: la cercanía de las montañas a la ciudad lleva al poeta a observar las relaciones entre ambas; sin embargo, la imagen de la ciudad es ambigua, pues se contrastan y equiparan ciudad/montañas y amor/odio, para connotar la relación naturaleza-muerte, como en el poema "La mariposa", que resalta las contradicciones entre la mariposa (levedad, vida) y la calavera (pesadez, muerte) donde se asienta.

De esta manera, la muerte se sitúa en el extremo de la vida, del erotismo y de la poesía, realidad que en *Cantiga* está ubicada en la noche, en las calles y en los descampados. No obstante, hay peores situaciones que la muerte en la ciudad del poeta, como sugiere el poema "Esta primera hora de la mañana", el cual muestra una imagen de la ciudad tras de una tenebrosa noche de muerte, que concluye con ironía: "la muerte descansa a esta hora / anoche tuvo mucho trabajo / matar deber ser fatigoso"; versos que no sólo se refieren a la muerte y sus ejecutores, sino sobre todo a los que la planean y determinan. De esta manera, Arango inscribe su poesía en las últimas dos décadas del siglo xx, época de violencia en la ciudad y en Colombia, cuya barbarie usurpó el campus de la Universidad de Antioquia en 1987, año de la publicación de *Cantiga*, con el asesinato de profesores y egresados.⁶

“INSTANTE FUGAZ Y DEFINITIVO” LA POESÍA DE JAIME ALBERTO VÉLEZ⁷

Reflejos (1980),⁸ su primer libro de poesía, revela la influencia de la poesía latina en los inicios de su escritura, en especial Catulo, Marcial, Horacio y Virgilio. Los poemas de Vélez semejan un palimpsesto pero, también, significan relectura y reescritura de esta poesía en el siglo xx; asimismo, indican la reflexión sobre la poesía desde la poesía, pues ya en el primer poema, “Al lector”, la relación poeta-lector se trata con ironía, tono que mantiene en gran parte de toda su obra: “En estos versos perduro yo, / Marco Valerio Marcial, / conocido y celebrado en exceso, / y a quien los lectores dieron en vida / lo que pocos poetas obtienen con la muerte”. La contraparte de este poema es “Velox”, poema que distingue al poeta del que no lo es a partir de las críticas a Velox, quien aunque nada escribe se atreve a reprochar los “epigramas largos” que el poeta escribe: “Tú, que nada escribes, / me llevas una ventaja: / la brevedad”.

En “La fiebre ha cedido” de *Biografías* (1981)⁹ la visión poética es una experiencia instantánea e incommunicable de la belleza; ésta se concreta en lo inalcanzable de los instantes sublimes, según dice en “Sentado en el quicio de la puerta”: regresar a la infancia es volver “a esa edad en la que todo se ve / como si el mundo se encontrara / en la mitad del camino de la creación”, que el poema nombra “instante fugaz y definitivo”; en “Cavafis en Alejandría” se lee que la vida del poeta es similar a la de dicho poeta, quien buscó continuamente la belleza y el placer: “Presuroso y absorto, / caminó cada noche al encuentro de un prodigio / bajo el desvaído resplandor de su ciudad”. Sobre la naturaleza interior del poeta, en “Epitafio para E. L. Masters” dice que éste sintió “esos colapsos nerviosos / que sufren quienes, como yo, / estuvieron a las puertas / de una revelación sobrehumana”, en lo que se sugieren los efectos de la revelación poética en el poeta. Y en “Teoría del conocimiento” se sitúa en la labor de profesor, oficio que, precisamente, unifica a los poetas de este artículo: “Una mañana, en el fondo del aula, / mi voz cesó de entonar / la monótona lección de filosofía...”, porque se altera su mente; una vez llevado a un centro de reposo, el poeta trasciende este fracaso al mostrar cómo en él permanece la sensibilidad poética: “la verdad no necesita del lenguaje”, “sin palabras, / lo he visto todo con nitidez absoluta. [...] Mira: ¡Insectos suspendidos en el aire, / extasiados frente al reino de la luz!”

“Fragmento” indaga el origen de la poesía: “un día cualquiera se descubre un recuerdo / creciendo / imperceptiblemente / como la blanca huella del óxido sobre el zinc”. La revelación del instante sublime ocurre “cuando ya se cree haberlo dejado todo / definitivamente atrás”; es decir, la poesía es también una manifestación que privilegia al poeta, diferente de certezas, búsquedas y razonamientos. La revelación que experimenta no tiene equivalente en las palabras del poema, porque la poesía como

experiencia única se da gratuitamente, no así su expresión verbal.

Reflejos alude a los poetas que acostumbran cantar la belleza de las mujeres amadas, en contraste con los poetas no seducidos por el amor; sin embargo, los dioses son la verdadera causa del amor, el cual, unido a la belleza, produce la sumisión. En estas circunstancias, los poetas no deben alabar a la amada sino a los dioses, verdaderos causantes de la seducción. Estas referencias se dirigen con sutileza a las relaciones amorosas, tras lo cual se aprecia también una crítica al amor convencional, como el matrimonio. Diez años después se siente este tono epigramático en *Breviario* (1991), cuyos poemas suscitan discrepancias sobre el concepto y la experiencia que se tiene del amor y el matrimonio. Casi siempre, desde la perspectiva del amante, el amor aparece en su inmediatez o en su permanencia, en su inconsistencia o en lo convencional, sin que pueda determinarse su solidez o estabilidad. El amor se desvanece como humo, o se sitúa siempre en un más allá de imposibles o de experiencias irre recuperables. Mas no hay un ideario del amor o del erotismo en Vélez, sino una convicción moral que se acerca al escepticismo o al estoicismo, porque no hay mayor entusiasmo ante el bien amado ni tristeza ante el amor que ha pasado. La posición del poeta parece racional y distante, aunque la ironía y el humor lo contradigan.

Breviario vislumbra tres perspectivas en el matrimonio: 1) el erotismo como expresión del afecto pero, sobre todo, del deseo, inevitablemente efímero, en lo que se trasluce la contradicción existente en el amor, desenmascara los lugares comunes del lenguaje y los permanentes conflictos en el matrimonio, y busca respuestas más allá de la lógica o de la convención; 2) el matrimonio como obstáculo o causa de la muerte del amor, puesto que casi todos los poemas muestran que lo que parece amor es otra cosa o su contrario, y lo que es desamor, rutina o traición, parece amor, entrega o fidelidad, como se ve en “Aunque entrelacen las manos”: aunque la pareja entrelace manos y miradas, “una evidencia los mantendrá solitarios: / ninguno de los dos ama a la misma persona”, y 3) el amor furtivo o clandestino, violatorio de las normas de la fidelidad y de las convenciones sociales representadas en el matrimonio, como el mito de Cupido que sugiere el poema “Tendido el arco del amor”, pero en el que se da el cumplimento del mito sin que operen los dioses: “escapaste a la herida [de la flecha de Cupido] / por apresurarte a mis brazos”.

También en “Al lector” de *Reflejos* se sugiere que la poesía es garantía de dominio sobre la desaparición definitiva que significa la muerte; asimismo, en “Cygnus” se unen poesía y muerte en el viejo mito del cisne,¹⁰ que supuestamente canta antes de morir; pero más bien resalta la constancia del hombre que es poeta hasta la muerte, y así transforma el mito originario, puesto que el poeta no canta porque va a morir sino que se convierte en cisne: vuela, canta y muere a la vez, para transformarse en mito. Pero la muerte es inevitable y de ella no puede huirse, como se observa en “Fannio”: “huyendo Fannio de sus enemigos, / desesperado, / precipitó su fin”, versos que por

encima de la ironía invitan también a la reflexión sobre la fugacidad de la vida, atribuida al destino.

En cambio, en *Biografía* todo desemboca en el viaje final. La muerte como viaje también es un antiguo mito de la humanidad, desde los griegos hasta los indígenas americanos.. Los poemas de Vélez permiten varias lecturas, una de las cuales puede ser ésta, porque en “El viaje”, la ambigüedad y universalidad de sus primeros versos lo sugieren: “Quien viaja / huye hacia su lugar verdadero”. Al fin se llega a la muerte, pero en ésta se sigue buscando el lugar, como expresa en “Al borde de la carretera” al comparar la imagen de un cadáver de animal que aparece en varias ocasiones durante un viaje, con “... un alma ciega / en busca de su lugar / en un imperfecto cielo”; versos que sugieren una idea heterodoxa: la imperfección en el más allá. Porque en esta poesía es latente la certeza de una eternidad sensible, en la que entes metafísicos se unen a los físicos para llegar al lugar llamado “lo eterno”, en sentido abstracto e indeterminado. La imagen de la muerte como “puñal que navega en la sangre” en “Jacqueline Estrada”, abre una peculiar visión del origen y sentido de la muerte: si la sangre porta el puñal de la muerte, entonces todo viviente lleva la muerte en su esencia vital.

La poesía de Vélez perfila algunas conclusiones: 1) la idea de poesía se enmarca en una tradición poética que aunque salpicada de romanticismo sutilmente está impregnada de escepticismo; 2) la ironía permite una actitud crítica ante la realidad y reflexiva sobre el erotismo, el amor, el matrimonio, la poesía y la muerte, entre otros; y 3) a pesar de la naturalidad como se asume la muerte, permanece una vaga idea de trascendencia, aunque ella es un elemento constitutivo de la vida: la poesía trata de sortear el temor ante la muerte al inmortalizar al poeta en su obra.

“REVELACIÓN INCESANTE” LA POESÍA DE ELKIN RESTREPO¹¹

A los veintiséis años publica *Bla, bla, bla* (1967), su primer libro de poesía¹², en el furor del movimiento nadaísta¹³. Son poemas en prosa en los que los hechos imprevistos o absurdos que entorpecen la vida, revelan otra cara de la realidad. Pero también aparecen personajes y situaciones que llevan al humor y la ironía que sólo el poeta descubre con su mirada distante, y actitud entre escéptica y benévola. Son imágenes de la cotidianidad unidas a clichés de televisión o del cine, a hechos ridículos o rutinarios de la vida; imágenes que llevan una crítica implícita a los estereotipos sociales, y a la superficialidad y al acartonamiento humanos. Poemas que también revelan melancolía e indiferencia, como provenientes de un poeta fotógrafo que expresa desencanto y poca emoción por el pasado.

En *La sombra de otros lugares* (1973) la poesía de Restrepo se adentra en asuntos trascendentales, algunos de los cuales seguirán presentes en su obra posterior. Entre ellos: la nostalgia, paradójicamente vinculada con la

muerte, de “los días donde nuestra alma / recibe en recompensa / la sombra de otros lugares”, como dice en “Extraño como un astro”; la renovación en que se sugiere en “Todo torna a vivir”: “otra vez golpea el alma / su imagen más dichosa”; el tiempo, eternizado en cualquier momento, como se lee en el poema “En el centro”: “ando / fin de la tarde / de ese otro tiempo / que me encierra”; la razón de la vida y su dualidad, como en “Quizá ya no seré”: “En el mundo, / en la memoria del mundo, / sólo soy yo quien desaparece”. No obstante, en “Fue para un nuevo día” despiertan los dioses para cumplir su misión renovadora, pero, a la vez, ellos aparecen en su ocaso: “... la luz atrajo / La voz de un viejo dios / Desprevenido”.

En *memoria del mundo* (1974) las significaciones oscilan entre la infancia, como tiempo-espacio entrañable, y la muerte, como elemento esencial de la vida; entre estos polos se manifiestan la cotidianidad, la soledad, el dolor, la tristeza y el tiempo, pero la memoria trasciende las realidades negativas, y transforma el sentimiento y la idea de la muerte en una realidad positiva: vive en “esta memoria de la muerte / que crece con los árboles y mueve la noche...”, como dice en “Pero luego en aquel tiempo”. La infancia es el ámbito en que se transfigura el recuerdo de lo incomprensible, de lo maravilloso y de lo desconocido; tiempo de la imaginación y del descubrimiento del mundo. En este ambiente llega a la nostalgia, como en “Y a la hora en que conmigo despierta”; “La vida me aparta / como el sueño de un enfermo, / que puebla la oscuridad del mundo / con rumores de creciente nostalgia”, como si en un día anodino aunque sobresaltado, la memoria antigua desmintiera el presente.

Lugar de invocaciones (1977) señala nuevos rumbos a la poesía de Restrepo, con la fuerte presencia de la noche, el deseo y la mujer amada, elementos situados en otra realidad: “No es entonces la realidad / Sino el deseo el que te iguala / A ese tipo de mujer mitad ágata / Mitad recorte de prensa / Que un hombre siempre desnuda y reclama / En razón de todos sus presagios”, dice en “Como el color de la tristeza”. Amor que en “Erótica” desemboca en erotismo: la entrega en el amor transforma al poeta y ella acaba como “Mi sombra, mi otra vida”. Asimismo, la poesía se revela como hecho explícito y poetizado, y en “Noche antes” se unen poesía, noche, vida, realidad y símbolo: “Un pájaro delira en el fondo de las cosas / Como la vida la palabra traiciona y calla”. Igualmente, se sienten tonos surrealistas en estos poemas, así como la fragmentación y la desintegración, el sobrevuelo de un pájaro de ambivalente significación y la locura: “Blanco es el color de la demencia, / único y solitario su instantáneo paisaje...”, dice en “Blanco”. También es recurrente el antagonismo vida / muerte como se evidencia en “Canción de siempre”: “Mi vida va arriba, mi muerte va abajo”.

La palabra sin reino (*Manual de Leifurs*) (1982) se divide en dos partes correspondientes a 1978 y 1981. Son poemas en prosa, o relatos sobre los leifurs, invención del poeta. El texto construye la realidad del leifur, su

dimensión onírica, la manera como se proyecta en el espacio y en el ambiente, sus sensaciones y demás características de seres animados y racionales, pero fantásticos. Creación con tintes surrealistas, que también pretende reflexiones sobre la realidad humana vista desde la fantasía. A pesar de la condición débil y fatalista de los leifurs, el texto es una especie de fábula que enmascara una crítica, entre irónica y humorística, a la metafísica. Pero también existen los adelinos, que guardan similitudes con los leifurs, y que parecen una parodia de los pequeño-burgueses. El libro busca dar cuerpo y forma a la realidad creada, la cual se relaciona en muchos aspectos con *La máquina del tiempo* (1895) de Herbert Georg Wells (1866-1946). Además, el libro establece un rico diálogo intertextual con escritores – Guillermo Valencia, Goethe, Saint-Exupéry, Álvaro Mutis y Lovecraft –, personajes literarios, santos y pinturas, para intensificar la riqueza imaginativa y creadora de la primera parte. La segunda parte presenta a los mohares, definidos como: “blanco de burlas, que anda siempre en busca de planicies apartadas...”; o “ese pequeño molusco de amor, esa mínima baba llena de sentimiento, esa cinta de paquete de regalo”.

Retrato de artistas (1983) es uno de los libros de poesía más compactos y en los que se revelan con fuerza ciertas convicciones poéticas que no se expresan en la obra anterior. Todos los títulos corresponden a artistas famosos, en especial del cine, que el poeta visita en su ocaso. Es la otra cara de la fama, del poder, de la riqueza y de la belleza, que no se compadece con las vidas esplendorosas y envidiables: en “Pier Angeli” se trata de la suicida fracasada; en María Félix, la belleza y fama de ayer, y la decadencia en la soledad y en la vejez; en Sharon Tate, el límite; en Elvis Presley, el final trágico: “tuve lo que siempre quise. // Pero, ahora, estoy más solo que en un comienzo. / No quiero morir. / Busco el color de una estrella”. Y así desfilan Miroslava, Loretta Young, Kim Novak, Montgomery Clift y otros, en los que predomina el antagonismo trágico entre el pasado de gloria y el presente de decadencia, ante la inminencia de la muerte. Sólo el poema “Rommy Schneider” recobra un instante de plenitud, de reconocimiento y de satisfacción. Libro lleno de humanidad y de comprensión de la condición humana en su momento límite que, sin moralizar ni idealizar, deja sensaciones y sugerencias acordes no sólo con la realidad cotidiana de la muerte, sino también con una manera de ver el mundo a distancia para, quizá, preparar otra muerte, como insinúa el final del poema “Bela Lugosi”. Pero en días como éstos hay una cosa mayor / que amo y es esa luz pálida que envuelve las cosas de la vida en una inesperada lejanía. / Esa luz última”.

Absorto escuchando el cercano canto de sirenas (1985) se divide en dos momentos: el soliloquio del poeta-amante con el fantasma de la amada, consciente de su deterioro, y la expresión de sentimientos y sensaciones encontrados que deben servir para mantener la unión. Es obvia la hostilidad contra el paso del tiempo, pero los antiguos amantes deben reencontrarse, reconciliarse y compartir satisfacciones. Son vanos los intentos por rescatar

lo perdido, pero se busca aceptar la vida como es y no fingir. El segundo momento es el de la profecía o la advertencia. Hay un punto de vista ético del poeta ante la vida, que advierte sobre el destino aunque con escepticismo. La obra revela la otra cara de las verdades comunes, y la indiferencia ante tantas ansiedades que el hombre desea cumplir como si fueran esenciales. Aunque no se puede cambiar la rutina de la vida hay que volver sobre sí mismo. Y como existen verdades inmutables, costumbres inveteradas y rutinas inmodificables, no vale la pena soñar, pues el tiempo es inamistoso. Sin embargo, algo positivo se vislumbra: "... deshechos, palideces. / Queda el fulgor y la verdad de toda amargura. / Acéptalo sin fervores ni humillación". Como la mediocridad se impone, no hay que crearse ilusiones ni engañarse ante el mañana. En esta atmósfera, se escucha el vacío de la soledad, único refugio: "cuida que en adelante sólo la soledad caliente tu cuerpo"; el hombre intenta cambiar a pesar de seguir en la búsqueda vana de palabras que rediman o realidades inexistentes: es mejor escucharse a sí mismo.

En *La dádiva* (1991) se afirma que "la vida es revelación incesante", aunque de nuevo se sugieren la certeza de la soledad y el escepticismo. Medellín, la ciudad del poeta, se manifiesta como una realidad nueva y súbita en su poesía, y en algunos poemas es sutil la presencia de la violencia que la azotado, como en "Mueren a diario", al referirse a la ceremonia de la muerte atribuida a la política o a la mafia: "Vana e inútil ceremonia // si quien se inmola no salva a otros / si quien mata no siente culpa". Sin embargo, en realidad el libro destaca el tópico de la revelación poética que el poeta trata de comunicar con las palabras. En "LA DÁDIVA" el peregrino capta en la arquitectura y en la belleza de la mezquita, que "no hay un dios mayor que el Tiempo y que sólo a él servimos"; y en "No sabrías precisarlo", el momento de revelación es la dádiva de lo que nos llega: "Algo se te ofrecía como si fuera por vez primera". Pero también la revelación puede ocurrir en un lugar intrascendente, certeza que en *La visita que no pasó del jardín* (2002) dirige hacia los sucesos banales, donde "reside el misterio de las cosas": "Anunciarlo, mudarlo en epifanía, es el oficio propio de quien ejerce el verso". Este propósito se cumple en poemas que revelan cómo en la realidad y en los sucesos intrascendentes se encuentra la revelación de la esencia de la vida. Pero también esos instantes se relacionan con el amor y el erotismo. No obstante, el poema no logra expresar la visión revelada: "Caprichoso es lo indecible, / menor tu arte", "De fracaso en fracaso, / sin embargo, / puedes construir tu obra".

"PALABRA INCENDIADA" LA POESÍA DE LUIS IVÁN BEDOYA¹⁴

Cuerpo o palabra incendiada (1985) es la búsqueda de la poesía por medio de la poesía; pero también del cuerpo nombrado por el poema y que crea el poema; es la exploración del erotismo en la poesía y de la poesía en

el erotismo. “El cuerpo o la palabra incendiada”, su poema central, es la metáfora de la poesía: si el *cuerpo* es *poema*, entonces éste es *cuerpo*; lo que no es tautológico porque en la metáfora, poema no es cuerpo ni éste es poema, ya que entre ambos surge un tercero: *el cuerpo poemado, el poema corporizado*; como *cuerpo*, el poema *desea* y como *poema*, el cuerpo *canta*; como *cuerpo*, el poema *habla*, y como *poema*, el cuerpo *calla*. *Palabra incendiada*, en términos eróticos, es *palabra deseante*, es el cuerpo que desea, porque el erotismo es humano por la expresión del deseo y por el miedo a la muerte (Bataille, 1976 y 1979). La riqueza de metáforas, de imágenes, de asociaciones y de connotaciones que el deseo expresa en esta poesía, presenta características particularmente sugerentes y significativas. De esta manera, la poética se desnuda claramente en los gestos, las palabras, los sueños, las visiones, los recuerdos, los deseos, la memoria, los mitos, las leyendas y, también, la ciudad.

Protocolo de la vida o pedal fantasma (1986) sugiere varias perspectivas del erotismo: esencia, iniciación, idilio, rutina y relación con la vida. Por ejemplo, en “Erótica 2” la sensualidad se expresa en el tráfigo cotidiano de la ciudad; la pureza y la belleza del cuerpo se perfilan en la desnudez; el placer aún es liviano, aéreo, dulce y loco; y frente al “trajín urbano / su sexo agita el pensamiento del candor”. “Mecanismo fantasma” presenta el erotismo en el reconocimiento de los otros: “entre la soledad y la fatiga / sus pies en el pedal fantasma”, pero también se ocupa de la cotidianidad en el ámbito del erotismo; cotidianidad que establece la ciudad como el espacio “natural” del erotismo, cuyas contrapartidas son la soledad y el anonimato.

Paleta de luces (2002) es el libro destinado especialmente a la poesía, y centrado en el encuentro del poeta – y del lector – consigo mismo.. Esto lo convierte en la poética más reciente de Bedoya, pues trata con amplitud asuntos poco profundizados en su obra anterior: la poesía, la creación poética, el poema, las palabras y el poeta. Porque la poesía, como dice en “La poesía”, está llena de realidades fabulosas o invisibles en su esencia: “Autopsia / de dragones / ángeles / unicornios / invisibles / la poesía”, versos que aunque a primera lectura denoten el examen de un cadáver, otorgan al poema un tono irónico y fantástico a la vez, puesto que suponen la acción desmitificadora de la poesía y, a la vez, sugiere la existencia en su interior de seres imaginarios o fantásticos. Cada poema es una búsqueda y un encuentro, ante todo con las palabras; o, mejor, con la ausencia de éstas para expresar lo que el poeta desea, siente y quiere decir.

Biografía (1989) es un opúsculo que explora la intimidad y la subjetividad, y que tiende a dialogar sobre la ausencia o la soledad recuperada, según sugiere el epígrafe de Charry Lara: “Pero al desvanecerse de nuevo tus huellas / Como al final el cuerpo será noche / Otra vez insondable tu luz fuera del tiempo”. Se expresa en él la emotividad del yo poético enmascarado tras la tercera persona singular y anónima, que desea transformar la ausencia en una nueva presencia sólo proporcionada por el poema. Lo amoroso y lo

erótico hacen sentir la vida en los límites de la sensibilidad y de la interioridad, pero ellos sólo pueden cumplirse con plenitud en la escritura. Por esto, el poema "Biografía" es representativo, al unir vida, escritura y poesía en el poema; y oponer la vida, descrita como "desintegración de una biografía", a la escritura; y al considerar la vida como permanencia de la poesía por encima de lo biográfico.

En el mismo año de *Protocolo de la vida o pedal fantasma* publica *Aprender a aprehender* (1986), obra dedicada al tema de la ciudad, tan característico de su obra. Podría afirmarse que se trata de una *urbánica*.¹⁵ Estos poemas se concentran en la oposición más frecuente de la literatura: vida/muerte, la cual encuentra su mejor expresión en el poema "Punto de partida": ante el ciclo cumplido viene la muerte inevitable, pues el mito del inicio la revive; es decir, paso del tiempo de la vida humana que encuentra su posibilidad en la ensoñación y la ficción, contradicción que tiene vertientes en "Austeridad urbana", el cual resalta las contradicciones desempleo/supervivencia y desesperanza/sueño, en una ciudad inhumana, anónima y sin oportunidades iguales para todos. Pero estos temas se relacionan entre sí, en forma más estrecha, en *Canto a pulso* (1988), el cual presenta la ciudad íntimamente asociada con la vida, la muerte y el erotismo, y en consonancia con la búsqueda que el poeta hace de sí mismo y del mundo, lo cual se percibe con más resplandor en el poema "Coro de la medianoche".

A partir de 1999, la obra de Bedoya toma rumbos entre experimentales, fragmentarios y hasta lúdicos. *Del archivo de las quimeras* (1999) reflexiona sobre la muerte, la vida, la poesía, el yo interior y la ciudad, la cual se manifiesta desde su atmósfera caótica: estrechamiento, ausencia de paisaje, anonimato, contaminación y aislamiento, peligro y muerte. *Ciudad* (1999) presenta la ciudad de Medellín como espacio que se proyecta y prolonga en su río, las montañas, la flora, la arquitectura, y su gente con sus conflictos y fantasías; ella se personifica y oprime, se vuelve paisaje vital y es tumba, explota en flores y en bombas, atrae y repele: se vuelve metáfora, recuerdo, espectro y poema. *Raíces* (2002) retorna al interior del yo poético, la vida, la muerte, el viaje y el sueño; estos dos últimos están asociados con la vida y la muerte: la vida como viaje hacia la muerte, y la muerte como viaje a otra dimensión; asimismo, convoca elementos nuevos a su poesía: el país, el hogar, el origen, la nostalgia y la orfandad. *Cincuenta y cinco cucúes* (2002) reitera los temas de la poesía, la vida y la muerte en especies de haikús, término que está en aliteración con *cucú*, el cual a la vez anuncia el cambio del tiempo, compaginado con la edad del autor: en ese año se jubila. *Tautologías* (2005), su último libro, vuelve con la poesía, el arte, el artista; y con preocupaciones filosóficas: el ser, la nada y el tiempo, en un tono paródico que sugiere "la desmitificación" o reinterpretación del discurso filosófico en la poesía.

“NAUFRAGIO EN LA IMAGEN” LA POESÍA DE CARLOS VÁSQUEZ¹⁶

Anónimos (1990), su primer libro de poesía, presenta recursos constantes en el resto de su obra: imágenes, elipsis y sugerencias en un estilo nervioso, y con guiños surrealistas. Sugiere una especie de poética, escudriña el origen íntimo y telúrico del poema, y propone la fidelidad a la poesía. El poeta comparte la esencia endeble, engañosa y perversa de la vida, y tiene motivos para vivir insatisfecho por carecer de soportes y de seguridades, y no albergar esperanza alguna: “Estamos aquí. En la desesperanza. Esperando...”. En su intención de unirse a la poesía se observa también la búsqueda de la verdad que se enmascara en ella por medio de la escritura; pero en esta tarea, el poeta se confunde por la duda de encontrarla y no obtener resultados felices.

En el proceso de formación del poema sugiere cuatro momentos: uno, “traducir el zumbido lento, el hongo del corazón...”, y salir del sueño y transformarlo en palabras “humanas”; dos, el poeta no logra seguir el ritmo de la creación, simbolizado en el baile de la sonámbula – imagen de Lezama Lima evocada también por Arango –; tres, la realidad cotidiana impide el camino y la verdad, ante lo que surge la pregunta: ¿Quién o qué es la poesía?; y cuatro, una realidad líquida envuelve la poesía: “... ser marino, piedra sumergida”. No obstante, la poesía advierte la esterilidad del poema, y aun así no es ajena al mundo del poeta, pues se dispone como un camino para ver, sentir, conocer y, sobre todo, expresar lo esencial del mundo.

En *El jardín de la sonámbula* (1994), el poeta cuestiona los cimientos y los estereotipos del poema, desmitifica la poesía y niega su carácter de inefable: “¿Dónde se alza la otra vida? // No hay visión, tan sólo la insondable materia...”; y en la pregunta “¿Dónde morir ahora sin el sonido?”, supone la certeza de Gadamer, de que primero se escucha interiormente la poesía como “el estribillo del alma”, es decir, se encuentra el tono del poema, para trasladarlo luego al oído y, de esta manera, al pronunciarlo en voz alta el poeta transmite lo que ya todos oyen en su interior (Gadamer, 1993: 145). La relación poesía y erotismo es tan antigua como el mito de Erato, “la que preside la poesía erótica y lírica” (Julien, 1997: 145). *Anónimos* expresa esta asociación junto con la embriaguez, igual que reitera la metáfora de la poesía como mujer, la cual siente la necesidad de manifestarse ante el temor del inevitable acabamiento una vez materializada en el poema. En *El jardín de la sonámbula* este deseo se dirige hacia un objeto que trasciende el encuentro físico. La poesía, el placer, la verdad, la vida, la trascendencia y la realidad, se disputan el territorio, se interponen y se unen en un ente más abstracto: una especie de arcano. El poema no puede deshacerse de la palabra aunque se esfume en la voz que lo pronuncia; su límite es la muerte en la indiferencia y en el olvido: “Nadie le salvará de ese naufragio en la imagen”. El poeta sólo es un vidente limitado, recolector

de restos del naufragio. Sin embargo, la muerte de la poesía está latente en el poema, así como la aniquilación del poeta por la ausencia de la mente creadora: “Ahora, entre palabra y palabra no hay nadie”.

La búsqueda de la poesía es el tema principal de *El oscuro alimento* (1995), en el ámbito de la filosofía griega presocrática, Platón, Aristóteles, y filósofos de la modernidad: Schopenhauer, Heidegger, Bataille, Derrida, Foucault y, en especial, Nietzsche. Se reafirma la servidumbre de la palabra ante la poesía y lo inescrutable de ésta. La poesía se halla entre el erotismo y la muerte, entre el amor y la ausencia; pero también es motivo de encuentro e instrumento de comunicación. En esta senda sugiere la unión de la poesía con el pensamiento – el cual se asimila a la filosofía – porque éste no se identifica exclusivamente con la ciencia: “Quien dijo que el pensamiento crece con el silencio de la hierba sin duda miente. / Las palabras deambulan en el silencio: esa otra sombra en que el pensamiento se muestra”. En esta situación, el poeta no es escuchado sino, más bien, rechazado entre los suyos: es un Zarathustra: “Soy el hilo de la voz. Me levanto entre hermanos que no me oyen y atestiguo”.

Agua tu sed (2001) puede leerse en la dimensión místico-profana o ritual a-religiosa – si se puede concebir esta paradoja – de la poesía. Es decir, en el sentido de la búsqueda interior y descarnada que el poeta emprende de la poesía, a partir de una necesidad vital y esencial, por medio de las metáforas de la piedra y el agua – diálogo entre el poeta y la poesía en la búsqueda del poema –, hasta la concreción del poema en la metáfora del árbol: “Crece tu árbol en mi boca”. El libro casi construye una alegoría del cuerpo ansioso, en el que la latencia de la palabra se trastoca en erotismo: “No me dejes solo Carne donde encalla el amor / Piedra de los abandonados Palabra en negra quietud”. Así como se dice que la verdad posee al filósofo o la divinidad al místico, también podría afirmarse que la poesía posee al poeta en varias dimensiones: física, psíquica, intelectual y espiritual.

En *Desnúdame de mí* (2002) siguen los ecos de *El oscuro alimento*. Indaga los resquicios del ser y de la palabra, el misterio del otro, el cuerpo, la materia y el pensamiento. Con especial intención retórica, el libro expresa la búsqueda de la voz, de la poesía y del silencio que la permite. Súbitamente, la palabra llega con voracidad en la tensa espera del poeta, y esto le da una efímera sensación de satisfacción: “Uno vive sumido en tensa espera. [...] De pronto entre el murmullo sigilosa. Llega voraz desborda su marea...” El desnudamiento que propone el título de la obra se expresa con gran intensidad en el poema “Los sentidos”, porque no sólo éstos se alejan de él y son engañosos, sino que se da una especie de despersonalización, desanimación, negación de la identidad y desnudamiento de la psique: “Identidad no queda. Rostro apenas. Voy por la huella que trazan los sonidos. El oscuro alimento sigue ausente...”.

Hilos de voz (2004), su último libro, parece la continuación de *Agua tu sed*. Retorna el intento del poeta por hallar las palabras, pero éstas no

armonizan con el deseo. El placer vence, vence el silencio y se entra en el abandono. El poema trae de nuevo la imagen de la caída, repetida en un verso como cantinela que halla el afecto en tres fragmentaciones: espacial o física: “pedazos dispersos”, temporal: “huida de instantes” y textual: “líneas trucas”. El poeta insistirá hasta la muerte, porque su vida es buscar la poesía y tratar de expresarla; porque descubrirá la poesía no sólo en el poema dicho o escrito; porque buscará la belleza por encima de las palabras y de las voces; porque tratará de unir deseo y necesidad, poesía y palabra, placer y amor: “Dame tus dedos para seguir”. Lucha en que la vida cotidiana también interviene para apaciguar, normalizar y dar fuerzas para seguir insistiendo.

“INVOCACIÓN DEL RETORNO” LA POESÍA DE LUIS FERNANDO MACÍAS¹⁷

Del barrio las vecinas (1987), su primer libro, centra sus preocupaciones poéticas en el territorio donde el poeta vivió desde niño. Consta de poemas cuyos títulos son nombres de mujeres, en los que las evoca como entrañables o arquetípicas del barrio La Milagrosa de Medellín. En el poema “Doña Sofía” se presentan el ámbito, la tópica y los personajes de este libro: mujeres del “Barrio de La Milagrosa, / construido en torno a mi parroquia, / levantado discretamente sobre una colina...”. El poeta intenta rescatar lo que hace singulares a estas mujeres, en quienes la condición femenina revela las luchas de todo tipo, el erotismo, el deterioro físico y espiritual, la vejez, la soledad, la conciencia de la muerte y la trascendencia de ésta. Algunas de ellas llegan a ser conscientes de que hacen el poema; y así, la poesía se convierte en la exaltación de la vida en todas sus manifestaciones, hasta la muerte y la trascendencia.

Diez años después, casi todos los poemas de su primer libro, y otros que agrega, pasan a formar parte de *Vecinas* (1988), la segunda lectura de su territorio otra vez representado a partir de las mujeres. Sin embargo, sugiere sentidos nuevos. Ahora el barrio y la ciudad aparecen con más nitidez en dimensiones nuevas como la erótica. En “María” crea una alegoría del libro por medio de la metáfora del cuerpo: en el libro está la verdad como el placer en el cuerpo, así que leer el libro “en tu cuerpo” es encontrar “el nuevo espíritu” donde además nace la alegría y “se lee mi verdad”; si la ausencia del cuerpo deseado “es el dolor”, su presencia es “puerta del camino”, abrigo y sosiego. Se unen, en este poema, el poeta y el sujeto del deseo, la verdad y el placer, el erotismo y la poesía. Pero, en el marco de la ciudad agresiva o masificada, el amor también se expresa en su contradicción con la muerte, la violencia y el desamor. De ahí que la crisis existencial, la nostalgia y la muerte, que son manifestaciones de la decadencia interior y física, sobrevengan y se conviertan en silencio o en luchas interiores en el poema

“Mira”, mujer que “... tiene en su interior / un campo de batalla / de todos contra todos”.

Una leve mirada sobre el valle (1994), publicado entre los dos anteriores, sin olvidar su entorno urbano se preocupa por problemas de tipo filosófico: la búsqueda de sí mismo, el ser del hombre y la vida; pero también por el amor y la búsqueda de la poesía, aunque haya ironía frente al papel que el poeta le asigna, como se ve en “Levedad de los poetas”: “Comprendo: no es escribiendo versos de amor / como el amor nos llega”. Y en *La línea del tiempo* (1977), la poesía de Macías se mantiene en el mismo espacio de la obra anterior; y continúa preocupándose por problemas filosóficos, en especial el tiempo, la vida, el sí-mismo y la muerte. Esto vuelve su poesía más reflexiva, en la que sobresalen paradojas, contradicciones y otras verdades de la existencia, en asuntos como: la relatividad del amor y de la vida, pasado y futuro en el presente, el eterno retorno de todo, el cruce de destinos y el tiempo: “Ni péndulo ni línea es el tiempo / sino cambio de paisajes, de visiones” dice en “El tiempo del dolor”.

La mitad de los poemas de *Cantar del retorno* (2003) son inéditos y los demás provienen de *Una leve mirada sobre el valle*, *Los cantos de Isabel* y *La línea del tiempo*. El tema que propone el título del libro es el más destacado en casi todos sus poemas. “Sentencia” inicia la obra con la hipótesis de la muerte de Dios como punto de partida de las reflexiones: “Matamos a Dios / y se volvió rutina hablar de su cadáver”, pero al final esta muerte se vuelve contra el poeta y sus lectores: “Entre el baile y la batalla / mueren / nuestro días”; sin embargo, algo renace siempre: Dionisos, el ave fénix, “el albo amor” y “la música serena”. De este asunto se desprenden: el eterno retorno de las cosas, de los fenómenos y del tiempo, las paradojas del todo y la nada en una misma realidad; el pasado y el futuro en el presente, como expone en “No es verdad el tiempo”: todo es un instante, lo verdadero es el olvido.

Especiales connotaciones logran las preguntas esenciales en los poemas que desarrollan la idea del retorno: en “Invocación del retorno” se refiere a la manera como la soledad y el dolor se repliegan; en “Péndulo”, el retorno consiste en volver a lo dejado, y descubrir que la verdad es la mentira, y el odio es amor buscado. En “El ausente” dice que éste “permanece anclado / en el eterno retorno”, y su “única opción” es el recuerdo, “el regreso del instante”. “Ítaca” crea una alegoría de la vida del hombre con el viaje de retorno de Odiseo: la barca es el nombre, el tiempo es la nada, la vida es un viaje e Ítaca es “nuestro único destino”. En fin, “Retorno” significa volver a la infancia, retornar al paraíso: “Abandonarse a la inocencia es el modo / de volver al paraíso”; el viaje en el mundo es el retorno y así gastamos el tiempo: “Péndulo y reloj de arena son imagen / de la misma Nada / y arena de reloj somos los hombres, / viajeros del vacío...”.

En *Los cantos de Isabel* (2000), muchos de cuyos poemas preceden de sus obras anteriores aunque revisados, en especial de *Una leve mirada sobre*

el valle, se presentan dos temas principales: la poesía y el amor, aunque vuelva también sobre problemas filosóficos y existenciales, en especial la búsqueda de sí mismo. En esta obra, la poesía aparece como la materia del poema: en “Fuga” dialoga con la poesía del poeta León de Greiff (Medellín, 1895; Bogotá, 1976), y presenta la poesía como “fuga de vivir... trinos de son aliterado... música en sordina...”, “una manera de esperar la nada...”. Asimismo, este libro evoca y convoca a escritores de su tradición literaria colombiana, como Raúl Gómez Jattin (Cereté, Córdoba, 1945; Cartagena, 1997), José Manuel Arango, Elkin Restrepo y Manuel Mejía Vallejo (Jericó, Antioquia, 1923; Medellín, 1999), entre otros. Según el poema “Para qué cantan los hombres”, el fin del canto es reemplazar el dolor o el grito; en “Reptil”, la poesía es como un parto, la palabra es carne y el poeta, “reptil / crudo ya / en la desnudez de su vocablo”; y en “Petición” expresa que sólo ven la poesía los que estén dispuestos hacia ella, y que el instante del poema sólo está latente en las ansias del poeta por alcanzar la llave que le permita tender el puente entre los astros.

RESONANCIAS

La “efímera palabra” denota el carácter inconsistente del poema en una realidad que oscila entre el amor y la muerte, y connota la sutileza de la poesía en su búsqueda de afianzamiento en la palabra del poema. La poesía es una visión inesperada que puede cambiar el destino del poeta en forma decisiva, aunque éste trate de tomar distancia de la vida y refugiarse en el escepticismo, el amor o la muerte. Así se apoye en el escepticismo y la ironía, el poeta obtiene la revelación de la poesía; sólo él puede descubrirla en todo, aun en situaciones cotidianas e intrascendentes. La poesía es como una flor o una mariposa: incendio y palpitación, belleza y fugacidad, erotismo y muerte; en el trasfondo, la ciudad es un cuerpo de deseos y el poeta, la calle de sus soledades. Si la poesía es el agua y el poeta la piedra, el poema sólo es el resto del naufragio, que emerge como un árbol y, en forma paradójica, naufraga en el intento de la imagen. El retorno a los lugares entrañables de la existencia, a los ámbitos remotos del ser y al tiempo originario, es tarea de la poesía en su permanente invocación.

NOTAS

1 Este artículo se desprende de la investigación *Poesía y Academia*, la cual está en su fase terminal, adscrita a la Maestría en Literatura Colombiana y Comité para el Desarrollo de la Investigación, Universidad de Antioquia. Como proyecto piloto, en los propósitos más personales de esta investigación se pretende que la academia

investigue a los artistas que trabajan en ella como docentes e investigadores; y, por extensión, a los científicos, humanistas y demás creadores e innovadores de las ciencias y las humanidades, para que la academia se mire en su esencia espiritual y se proyecte de nuevo hacia la comunidad universitaria, y hacia la sociedad a la que se debe.

2 Maestro en Letras (Literatura Iberoamericana), Universidad Nacional Autónoma de México. Escritor, investigador y profesor de literatura en la Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia). Obra académica (con Consuelo Posada): *Manual de teoría literaria* (1994) y *Análisis literarios* (1995). Investigaciones: *Poética, noche y muerte en la poesía de Álvaro Mutis* (1993), *Sueños, erotismo y muerte en la narrativa de Álvaro Mutis* (1997) y *Un siglo de erotismo en el cuento colombiano. Antología* (Universidad de Antioquia, 2000). Algunas publicaciones en cuento: *Sola en esta nube* (1984) y *No hay llamas, todo arde* (1999); y en novela: *¡Ah mar amargo!* (1997).

3 Nació en Carmen de Viboral, Antioquia, en 1937 y murió en Medellín en 2002. Master en Literatura y Filosofía Universidad de West Virginia (Estados Unidos). De este periodo viene su interés por la traducción; la Universidad de Antioquia publicó *En mi flor me he escondido* (2006), su versión de la obra de Emily Dickinson. Fue profesor del Instituto de Filosofía en la Universidad de Antioquia, donde se jubiló. En 1988 recibió el Premio Nacional de Poesía por Reconocimiento, de esta misma Universidad; y en 1997, la Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia le otorgó el Premio a las Artes y a las Letras. Ver su obra en la bibliografía al final del artículo.

4 “Otros poemas” era especie de “archivo” en el que Arango incluía “composiciones que no tenían aún lugar en alguno de sus libros”; y así denomina el editor esta parte en la edición de 2003.

5 Obviamente que aquí se manifiestan ideas de *El arco y la lira*, capítulo “El ritmo” (1983: 49-67).

6 Profesores Pedro Luis Valencia, Leonardo Betancur, Héctor Abad Gómez y Luis Fernando Vélez. Ver: <http://www.udea.edu.co/consulta/publico?accion=contenido&id=9556>.

7 Nació en Yolombó, Antioquia en 1950 y murió en Medellín en 2003. Licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín; hasta el día de su muerte fue profesor de literatura en la Universidad de Antioquia. En novela, esta Universidad publicó *La baraja de Francisco Sañudo* y *El poeta invisible* (2005). Cuento: *Bajo la piel del lobo* (2001), *Un coro de ranas* (1999), *Piezas para la mano izquierda* (1992) y *El zoo ilógico* (1982). Literatura infantil: *El león vegetariano y otras historias* (2001), *La falsa cacatúa* (1993) y *Buenos días, noche* (1987, premio del VI Concurso Enka de Literatura Infantil y Juvenil en 1986). Ensayo: *El ensayo: entre la aventura y el orden* (2000), y artículos en las revistas *Elmalpensante* (1998-2003) y *Universidad de Antioquia* (1976-1997).

8 Tercer lugar en el Premio Nacional de Poesía Universidad de Antioquia, 1980.

9 Tercer lugar en el Premio Nacional de Poesía Universidad de Antioquia 1981.

10 En <http://www.teosofia.com/hpb/7002.html> H. P. Blavatsky resume el mito: “Cuando el cisne sabe que la vida está por terminar, eleva su cabeza y, entonando un canto largo y melodioso, una trágica canción de muerte, la noble ave envía hacia el cielo una protesta melodiosa, un lamento que lleva al llanto a seres humanos y a animales, vibrando en los corazones de quienes lo oyen”.

11 Nació en Medellín en 1942. Profesor de literatura en la Universidad de Antioquia, donde se jubiló. En la actualidad dirige la revista *Universidad de Antioquia* y es codirector de la revista de poesía *DesHora*. Es dibujante, ilustrador y grabador; de ahí su libro *Dibujos poemas* (2002). Su pasión por el cine se revela en *Retrato de artistas*. Como narrador ha publicado: *Fábulas* (1991), *Sueños* (1994) y *El falso inquilino* (1999). En 1968 obtuvo el Premio Nacional de Poesía “Riopaila” con *Bla bla bla*.

12 Aunque en la “solapa” de *Lo que trae el día* (2000) diga que a Restrepo “sólo le interesa guardar registro de sus libros de poesía *Retrato de artistas* (1983), *Absorto escuchando el cercano canto de sirenas* (1985) y *La dádiva* (1991)”, en esta investigación se siguen los pasos de toda la obra poética de cada autor.

13 El cual lo incluyó en su nómina (Cobo, 2003, 348), pero considerado de la Generación sin Nombre por críticos posteriores (Echavarría, 1998: 420).

14 Nació en Medellín en 1947. Doctor en Literaturas Hispánicas, Washington University, Saint Louis, Missouri. Profesor de literatura colombiana e hispanoamericana en la Universidad de Antioquia hasta su jubilación en el 2005. Ha traducido poemas de Ashbery, Pound, Dickinson, Moore, Bishop y Plath, entre otros. Asimismo, ha publicado antologías de poetas colombianos; estudios de la obra de Tomás Carrasquilla, Gabriel García Márquez, Eduardo Caballero Calderón y Manuel Mejía Vallejo; y numerosos artículos sobre autores hispanoamericanos en revistas nacionales y extranjeras. Varios poemas suyos se han incluido en diferentes antologías de poetas colombianos e, incluso, algunos han sido traducidos al francés. Ver su obra en la bibliografía.

15 Por carecer de otro término que se acerque a la idea, me tomo esta licencia para equiparlo con *poética* y *erótica*.

16 Nació en Medellín en 1953. Hizo Filosofía y Letras en la Universidad Javeriana de Bogotá, con tesis sobre Nietzsche, de donde provienen sus libros *El arte jovial: la duplicidad apolíneo-dionisiaco en el Nacimiento de la tragedia de Nietzsche* (2000) y *Método de dramatización: Acerca del tratado primero de Genealogía de la moral* (2005). Doctor en Filosofía, Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín con tesis sobre G. Bataille publicada como *Eclipse de sol sobre Bataille* (1990). Ha publicado ensayos y traducciones de poetas franceses en “Magazín Dominical” de *El Espectador*. En la actualidad, director del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia, donde también es investigador y profesor. Su obra poética se encuentra en la bibliografía de este artículo.

17 Nació en Medellín en 1957. Magíster en Filosofía, Universidad de Antioquia, donde es profesor e investigador. Ha investigado la obra de León de Greiff, Manuel Mejía Vallejo y Fernando González. Fue director de la *Revista Universidad de Antioquia* y de la Editorial de esta misma Universidad. Cuento: *Los relatos de La Milagrosa* (2000). Novela: *Amada está lavando* (1979) y *Ganzúa* (1989). Obra para lector infantil y juvenil: *La rana sin dientes* (1988) y *Alejandro y María* (2000). Obra académica: *Diario de lectura I: Manuel Mejía Vallejo* (1994), *El pensamiento estético en las obras de Fernando González* (1997) y *El juego como método para la enseñanza de la literatura a niños y jóvenes* (2003). En 1982 ganó el II Concurso de Cuento de la Universidad de Medellín, y fue finalista del IV Premio Nacional de Poesía, Universidad de Antioquia, con el libro *Del barrio las vecinas*. Ver su obra poética en la bibliografía.

18 Contiene: *Este lugar de la noche* (1973), *Signos* (1978), *Cantiga* (1987), *Montañas* (1995), *Otros poemas y Póstumos*.

19 Incluye *Retrato de artistas*.

20 Incluye: *Lugar de invocaciones*, *Bla bla bla*, *Memoria del mundo*, *La sombra de otros lugares* y *La palabra sin reino*.

OBRAS CITADAS

Arango, José Manuel. *Poesía completa*.¹⁸ Medellín: Universidad de Antioquia, 2003.

Bataille, Georges. *Breve historia del erotismo*. Trad. Alberto Drazul. Buenos Aires: Caldén, 1976.

_____. *El erotismo*. Trad. Toni Vicens. Barcelona: Tusquets, 1979.

Bedoya M., Luis Iván. *Tautologías*. Medellín: Pedal Fantasma, 2005.

_____. *Erótica: Selección 2002-1985*. Medellín: Pedal Fantasma, 2004.

_____. *Obra poética: Selección 2002-1985*. Medellín: Pedal Fantasma, 2003.

_____. *Cincuenta y cinco cucúes*. Medellín: Otras Palabras, 2002.

_____. *Paleta de luces*. Medellín: Otras Palabras, 2002.

_____. *Raíces*. Medellín: Otras Palabras, 2002.

_____. *Ciudad*. Medellín: Otras Palabras, 1999.

_____. *Del archivo de las quimeras*. Medellín: Otras Palabras, 1999.

_____. *Poesía en el umbral: Selección 1985-1989*. Medellín: Otras Palabras, 1993.

_____. *Biografía*. Medellín: Otras Palabras, 1989.

_____. *Canto a pulso*. Medellín: Otras Palabras, 1988.

_____. *Aprender a aprehender*. Medellín: Otras Palabras, 1986.

_____. *Protocolo de la vida o pedal fantasma*. Medellín: Otras Palabras, 1986.

_____. *Cuerpo o palabra incendiada*. Medellín: Otras Palabras, 1985.

Castro García, Óscar. El cuerpo incendiado: el deseo en la poesía de Luis Iván Bedoya. En: Bedoya, Luis Iván. *Erótica. Selección 2002-1985*. Medellín: Pedal Fantasma, 2004, pp. 27-48.

Cobo Borda, Juan Gustavo. *Historia de la poesía colombiana. Siglo XX*. 3a ed. Bogotá: Villegas, 2003.

Echavarría, Rogelio. *Quién es quién en la poesía colombiana*. Bogotá: Ministerio de Cultura/Ancora, 1998.

Henao Hidrón, Javier. *Fernando González, filósofo de la autenticidad*. 2a ed. aumentada. Medellín: Biblioteca Pública Piloto de Medellín, 1993.

Julien Nadia. *Enciclopedia de los mitos*. Trad. José Antonio Bravo. Santafé de Bogotá: Intermedio/Robin Book, 1997.

- Macías Z., Luis Fernando. *Del barrio las vecinas*. Medellín: El Propio Bolsillo, 1987.
- _____. *Una leve mirada sobre el valle*. Medellín: El Propio Bolsillo, 1994.
- _____. *La línea del tiempo*. Medellín: El Propio Bolsillo, 1997.
- _____. *Vecinas*. Medellín: El Propio Bolsillo, 1998.
- _____. *Los cantos de Isabel*. Medellín: El Propio Bolsillo, 2000.
- _____. *Memoria del pez: Poemas reunidos (1977-20002)*, La Habana: Ediciones Unión, 2002.
- _____. *Cantar del retorno*. Medellín: Cástor y Pólux, 2003.
- Mutis Álvaro. *Obra poética. Poesía*. Bogotá: Arango Editores, 1993.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. 3a. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Restrepo, Elkin. *Amores cumplidos* (antología). Medellín: Hombre Nuevo Editores, 2006.
- _____. *Luna Blanca* (antología). Bogotá: Arquitrave, 2003.
- _____. *Dibujos poemas: exposición*. Medellín: Comfenalco Antioquia, 2002.
- _____. *La visita que no pasó del jardín*. Medellín: Castor y Pólux, 2002.
- _____. *Lo que trae el día 1983 / 1998*. Bogotá: Norma, 2000.
- _____. *La dádiva*. Medellín: Biblioteca Pública Piloto, 1991.
- _____. *Absorto escuchando el cercano canto de sirenas*.¹⁹ Medellín: Autores Antioqueños, 1985.
- _____. *Retrato de artistas*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1983.
- _____. *La palabra sin reino*.²⁰ Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- _____. *Lugar de invocaciones*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1977.
- _____. *Memoria del mundo*. Pasto: Universidad de Nariño, 1974.
- _____. *La sombra de otros lugares*. Medellín: Seduca, 1973.
- _____. *Bla bla bla*. Medellín: Papel Sobrante, 1970.
- Vásquez Tamayo, Carlos. *Hilos de voz*. Medellín: El Tambor Arlequín, 2004.
- _____. *Desnúdame de mí*. Medellín: Universidad Eafit, 2003.
- _____. *Agua tu sed*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2001.
- _____. *El jardín de la sonámbula*. Manizales: Casa de Poesía Fernando Mejía 1994.
- _____. *El oscuro alimento*. Medellín: Bolsillo Roto, 1994.
- _____. *Anónimos*. Medellín: Bolsillo Roto, 1990.
- Vélez G., Jaime Alberto. *Breviario*. Medellín: El Propio Bolsillo, 1992.
- _____. *Biografías*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1982.
- _____. *Reflejos*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1980.

ESTÉTICAS DEL DESARRAIGO: ACTORES GLOBALES EN LA ALDEA COLOMBIANA

Oscar R. López
Saint Louis University

El tema del desplazamiento, el desarraigo y la anomia en producciones de la literatura, el testimonio mediato y el cine a partir de la segunda mitad del siglo XX constituye el trayecto central de un estudio extenso del cual se extrae el presente fragmento. Interpreto una problemática imbricada en el entorno nacional que no data de esas fechas, pero se acentúa con el correr de los decenios y ha ido implicando nuevos actores. La puesta en perspectiva socio histórica de los actores que han provocado violencia, la cual, en últimas, ha conducido a individuos y comunidades itinerantes de todo tipo, y a generar una sociedad descentrada y anómica, da pie a comprender la evolución de las violencias generadas por ellos y las respectivas formas de destierro resultantes. La concertación de voces autorizadas desde varias áreas de estudio coadyuvará a que las muestras creativas o de testimonio que registran el fenómeno sean mejor vistas. El limitado espacio de un artículo obliga a anticipar tres aspectos: uno, la visión panorámica, más que puntual del enfoque; dos, el énfasis en la producción dedicada al sicario, la más reciente; y tres la obvia certeza de que en la realidad histórica el desbalance que produce y hace secular el desplazamiento comienza en América Latina con el afán de la Monarquía católica de mantener las jerarquías políticas y de clase allende el mar. Propuesta imperial que forcejeó con una realidad social y cultural de múltiples complejidades, misma que habría de descuadernar esa idea única de ciudad transplantada para beneficio de la burocracia monárquica. Desde entonces, el abortado proyecto original gestó un incesante flujo de conflictos y pulso de fuerzas que ha producido destierro interno, refugiados, exiliados y muerte de manera secular y masiva. Por la misma escasez de espacio se descarta la copiosa producción ya procesada en torno a los distintos tipos de

desplazamiento. La referida al sicario, actor descentrado, será la socorrida.

Dado el enmarañamiento del fenómeno desplazamiento-desplazados-desarraigos que crece en vez de detenerse, considerar decenios como marcos temporales ayuda a rastrear actores constantes de la violencia. De este modo, se hacen visibles las prácticas y la forma como las registran la literatura, el testimonio mediato y el cine discutidos. En vista de que la palabra actor aparecerá en forma reiterativa, apelo a las reflexiones de Fernando Cubides en “De lo privado y lo público en la violencia colombiana: los paramilitares” para definir su significado. Según Cubides, actor es una expresión sofisticada que el lenguaje periodístico ha prestado de la reciente escuela francesa de la teoría de la acción social. El actor, en este contexto teórico posee una racionalidad, unas metas y unas estrategias para alcanzarlas. En un ambiente de guerra como el colombiano, ser reconocido actor es lograr una aproximación a lo heroico y a lo épico, de buena aceptación en la mentalidad popular (1998: 78-79). En el mismo sentido, el investigador jesuita Francisco J. de Roux en “Derechos humanos, droga y guerrilla en Colombia” denunciaba en audiencia pública ante la subcomisión de Derechos humanos y Ayuda Humanitaria del Parlamento Alemán (1990) las responsabilidades compartidas entre el estado colombiano y los actores del conflicto. En su pronunciamiento develaba en qué consiste la heroicidad del paramilitarismo: “La ideología de extrema derecha es para los narcotraficantes, una estrategia que les permite cubrir públicamente su delito, porque los hace aparecer como defensores manifiestos de una causa muy buena: limpiar al país de comunistas y subversivos” (9)¹. Después de que el presidente Uribe, sintonizado con el “Patriot Act” de las políticas antiterroristas de la Casa Blanca de los Estados Unidos, ha politizado la discusión en torno a cómo llamar el agravado conflicto que fragmenta a la sociedad y divide el poder del Estado, hablar de terrorismo y no de guerra o conflicto armado interno como lo pregonaba el mandatario, no elude la dramática realidad de los hechos, pero sí abre la brecha para proseguir el largo historial de fallidas soluciones militaristas a un problema de envergadura social, el cual se intenta eludir en la vida corriente mediante el apoyo al imaginario simbólico².

Hoy en día ambos bandos tienen el carácter de combatientes, pues: 1. Están bajo órdenes de mandos responsables con estructuras de control y disciplina, 2. Generalmente portan símbolos y uniformes distintivos, visibles desde lejos, que los identifican como objetivos lícitos de las fuerzas enemigas. 3. Portan armas de manera visible, y, 4. Mantienen sobre porciones del territorio nacional un control suficiente que les permite realizar operaciones militares prolongadas y concertadas.

A todo lo anterior hay que agregar el hecho de que tienen objetivos políticos y son apoyados por sectores más o menos amplios de la población en las zonas rurales, lo que explica la persistencia de su presencia en ellas,

además del apoyo de más del 20 por ciento de la población urbana, a pesar de ser un conflicto básicamente rural. (*El Tiempo.com*)

Rangel concluye que el conflicto ocurre y que estos grupos irregulares suelen practicar terrorismo, aunque sólo es una de sus prácticas en la larga guerra que han librado y a la que que las Fuerzas Militares del Estado han enfrentado con las exigencias de estrategia que toda guerra demanda.

La aparición de actores en el escenario de la dinámica sociopolítica colombiana corresponde a realidades explosivas y sin horizonte de solución a la vista. Muy a pesar de que las estadísticas oficiales tienden a mostrar una disminución de desplazados forzados y no forzados durante el mandato del presidente Uribe, lo cierto es que considerar el desplazamiento bajo la única perspectiva del forzamiento sociopolítico reduce su complejidad y enmaraña los finos hilos de una situación que afecta a la sociedad entera. El desplazamiento no se explica a partir de esa sola dirección: la de un flujo de individuos desarraigados del campo y aventados a la ciudad. Proceder de este modo es no reconocer que la ciudad también gesta movilización hacia fuera, expulsa. Algún flujo marcha hacia la metrópoli, otro hacia el interior del territorio nacional, las fronteras. En particular las del sur en las que los límites selváticos del Amazonas con Brasil, Ecuador y Perú, dan lugar a una veta explorable de la que el primer anticipo lo había dado *La vorágine* de Eustasio Rivera en 1924 y que, en textos escritos decenios más tarde tales como *Antares* de Echeverri Mejía en 1949, el reportaje testimonial *Perdido en el Amazonas* de Germán Castro Caicedo en 1970 e *Hijos de la nieve* de José Libardo Porras en 2000, se percibe otro país, el más desplazado de todos, el que incubaba los mismos vicios de la ciudad traídos por los inmigrantes (colonos, presidiarios, alguaciles, funcionarios del Estado, militares, aventureros, fugitivos, contrabandistas, narcotraficantes y explotadores de los recursos naturales del trapecio amazónico). El mismo paraíso de miserias con el que Rivera conmocionó al país y a la región, pero no lo suficiente para que los gobiernos integraran este territorio en el mapa social y político del Estado con miras a su aprovechamiento, a la integración pluricultural y su desarrollo sostenido.

La reducción del conflicto armado colombiano a simple flujo de desplazados por causa de guerrilleros, narcotraficantes, paramilitares y acciones del ejército es ocultar la circulación de poderes desplazadores dentro de la propia ciudad. Poder actuante a través de veladas formas facilitadas por la anomia al propio tiempo generadora de más anomia. Y al hablar de anomia obliga a no pasar de largo por este mal secular en un país de leyes, leguleyos y leguleyadas. En Colombia el incumplimiento de los pactos civiles hace imposible hablar de país civilizado; es decir, aquél en el que sus miembros conocen sus derechos y responden por sus obligaciones. Esta inocultable realidad muestra la debilidad del Estado. Debilidad explicable porque Estado ha sido equiparado a poder de turno, no al árbitro

de los desacuerdos y garante de la satisfacción de los miembros cuando se presentan diferencias de intereses. Tal anomalía ha hecho que los diferentes actores concurrentes a la rebatiña del poder pulsen sus fuerzas, interpreten y propongan la ley según el grado de fortaleza con el que se sientan investidos en la pugna. Para afirmarlo en términos del jurista William Pérez, la política criminal en Colombia ha existido, pero ésta ha sido inestable y confusa por cuanto obedece a los vaivenes del conflicto armado:

En Colombia se libran aún combates por el dominio territorial, por los monopolios de la violencia y de los tributos, por la definición de lo lícito y lo ilícito. De eso dan cuenta desde los pactos entre bandas mediadas por el Estado en cualquier ciudad colombiana, pasando por los pactos directos de grupos armados o “actores políticos” de diversa índole con el Estado, hasta los viejos y nuevos grandes procesos de negociación, paz, reinserción. (63)

Admitir que la política criminal del país está aún muy lejos de representar un logro universal es reconocer que la sociedad no dispone de un norte firme por el que los individuos se rigen para demandar sus derechos y cumplir con sus obligaciones. La anomia o “ausencia de ley o de principios organizativos” (Robert: 10)³ entretanto ha deslizado su cola secular de ofidio y ha guiado los comportamientos de la mayoría, ricos y pobres, profesionales y analfabetos, hombres, mujeres y homosexuales, relacionados o no con cualquiera de los actores del conflicto nacional. La desobediencia civil es el resultado de un Estado débil que no inspira confianza entre sus arbitrados. La ausencia de respeto por la normatividad ha dejado abiertos los resquicios para que la sociedad no encuentre regulación y, en su defecto, la violencia se convierta en el camino para resolver los desacuerdos.

Así, las sociedades del campo y de la ciudad están por entero descentradas, no todas afectadas por violencia física, pero sí abandonadas a resolver sus tensiones por medio de manifestaciones de violencia cotidiana. Peor todavía, en la esfera del poder político bien sea este nacional o internacional, la violencia es preferida a los acuerdos en cuanto es concebida como negocio o manejo rentable⁴. Un marco de violencia concebido de este modo, hace a la sociedad insatisfecha en su conjunto, sociedad que circula pero no avanza, como debería, por cuanto su edificio ha estado levantado, de generación en generación, sobre la inequidad, la intolerancia o falta de voluntad para buscar consensos.

Los actores visibles

Numerosos estudios sobre la violencia dejan claro que la inequidad en Colombia se acrecienta en el marco de la segunda mitad del siglo XX. La violencia política causadora del desplazamiento implicaba a grupos de poder o actores de poder enfrentados en dos banderas (liberal y conservadora)

que, fundados en ideologías y asociaciones bien diferenciadas, a finales de los años cuarenta habían intensificado sus desacuerdos. En los cincuenta los intereses personales de los líderes acercaron las identidades. En los años sesenta la respuesta popular campesina fue el surgimiento de las guerrillas o primeros actores visibles. A mediados de los años sesenta irrumpieron en el escenario los narcotraficantes, actores urbanos que se consolidaron en los setenta y que buscaron legitimar su bonanza infiltrándose en el Congreso, pero antes corrompieron jueces, los amedrentaron o desaparecieron, establecieron alianzas con la policía y el ejército y penetraron todos los poros de la sociedad. En los ochenta, los paramilitares o autodefensas entraron en la arena violenta con la complicidad suficiente de los gobiernos de turno, el apoyo del estamento militar y el patrocinio de terratenientes y corporaciones nacionales e internacionales. En los noventa, las alianzas entre narcotraficantes y paramilitares con grupos de poder parcelaron aún más la autoridad del Estado. Bajo el objetivo de exterminar la guerrilla, también ligada al narcotráfico, las Autodefensas Unidas de Colombia (Auc) hicieron crecer su árbol de poder cuya sombra se extendió por todo el territorio nacional. La cosecha dio más concentración de tierras, mucho dinero circulante para sus líderes y el incremento de las cifras de violación de derechos humanos en una población indefensa e intimidada. En los comienzos del siglo XXI, avanzaron todavía más en sus alianzas políticas hasta alcanzar un 30 por ciento de escaños en el Congreso⁵, la elección de un buen número de gobernadores y alcaldes dispersos por la geografía nacional, y la mano tendida de un gobierno cuestionado por organizaciones no gubernamentales nacionales e internacionales como violador sistemático de los derechos humanos. En el juego de alianzas, la guerrilla de las Farc tampoco permaneció al margen de vínculos con el narcotráfico⁶. Desprendida de sus ideales revolucionarios e inmune a los escrúpulos ideológicos, aparte de padecer deserciones entre sus cuadros, a comienzos del siglo XXI entró en negocios con otros actores, hasta con sus enemigos naturales, los paramilitares. La deserción masiva de guerrilleros alimentó los contingentes de las autodefensas⁷. En el tema del secuestro, los negocios con delincuentes comunes o con sicarios garantizaron grupos de secuestrados de origen político y social diverso, y con los narcotraficantes establecieron asociaciones de negocios transatlánticos⁸. A finales de los ochenta y en los noventa, el actor visible nombrado sicario entró a jugar un papel activo; ello no sólo por su capacidad de realizar negocios suscrito al mejor postor o a involutivas prácticas tradicionales de asociación, sino por el clima de violencia generalizado en la ciudad colombiana.

Una manera de ilustrar formas veladas de destierro fortalecedoras del desplazamiento físico y promulgadoras de la continuación de un orden anómalo es la resistencia de las élites a permitir la circulación de discursos y manifestaciones en contravía de su voluntad de dominio. El desplazamiento simbólico juega el papel de soporte esencial en cuanto en el orden del

lenguaje y la representación de artefactos culturales se vehicula una idea de realidad esquiva a reconocer sus desequilibrios, crisis y traumas generadores de malestar. El resultado de su injerencia es el silenciamiento, la manipulación, la satanización, el estímulo del consumo de productos despojados de crítica y de gran eficacia para alienar los imaginarios colectivos, además de aventarlos al relajamiento político y al alejamiento de las altas expectativas espirituales. En el afán de controlar la mente de los receptores de obras de arte, cine, literatura y testimonio se esconde o evita lo que no favorece los intereses poderosos. Incluso, con el manejo tendencioso de la información se destaca o edita lo que plantea crítica a un funcionamiento excluyente. La censura no siempre es abierta por lo que debilitando las expectativas se aquieta el descontento o el pensamiento provocador de dinámica histórica. Es, pues, través de la domesticación de la mente del receptor ganado para la satisfacción de las ficciones del cuerpo como se empobrece la razón o la capacidad de ser libre. De esta manera, prima el placer inmediato sobre el goce que despierta la curiosidad crítica, la dependencia del consumo masivo por encima del discernimiento individual exigente y sensible. El quiebre del juicio crítico o su carencia hace más atractivo asistir a las salas de cine para divertirse con títulos del corte de *Terminator*, *Blow*, *Proof of Life* o *Collateral Damages* (cine de Hollywood edificado sobre estereotipos en los que se exhiben geografías de miseria y atraso pobladas de individuos gestores de violencia, cultores de vicios y desarreglos que sólo el despilfarro tecnológico, la inteligencia y el orden gringos consiguen domesticar o cuando no, arrasar) que entrar a pensar la propia realidad llevados de la mano de películas como *Golpe de Estado*, *El rey*, *María llena eres de gracia*, *Sumas y restas* o *La ciudad de Dios*, dramas enmarcados dentro de una contextualización social, política y económica de comunidades marginadas, pero ausentes de episodios de aventura, de escenarios galácticos, escasos en derroche de efectos técnicos o exhibiciones y símbolos sexuales, además de ostentar la ominosa marca de ser productos nacionales o de América Latina.

La construcción del imaginario simbólico no está dirigida en las sociedades colombianas a activar la convivencia ciudadana, sino a desactivar a los individuos de la capacidad crítica con la que reclamar una sociedad inclusiva. Este manejo que no es exclusivo del concierto nacional, no sólo es llevado al extremo sino que a menudo produce desterrados (exiliados y refugiados entre los mismos practicantes de la manipulación y muertos simbólicos, todos los creadores silenciados) y todavía más, desaparecidos, muchos de los cuales a partir de los años ochenta ocurren por acción de fuerzas paramilitares, la fuerza pública, guerrilleros, narcotraficantes o por sicarios. A estos últimos actores de muerte los llamaré actor de reparto. Su figura no es desligable del complejo global en el que se implica la problemática colombiana. Por lo mismo, es necesario hacer una excursión explicatoria.

Sicario y sicaresca

El sicario⁹, el último actor visible del conflicto armado colombiano, comodín y a veces en actitud de resistencia demanda una puesta en contexto de su imaginario y su entorno social. No hacerlo es incurrir en la estereotipación marginadora que lo confina al facilismo de criatura asesina que mata por dinero. Es en el concierto de la llamada globalización en el que el sicario realiza sueños forjados en las tentaciones mediáticas. La globalización, que es en realidad una drástica modernización en la que el capitalismo se hace más salvaje al estar controlado por corporaciones económicas dueñas de la política, la cultura, las leyes, los controles fiscales, la salud y todos los poros de la sociedad de piel sensible a la acrecentación de la ganancia económica, se convierte en el actor internacional en el que la violencia colombiana se consolida y fortalece. De este nuevo hibridaje entre imaginarios colectivos de estructuras sociales distintas, los provenientes de la sociedad rural violentada y los de la sociedad moderna violentadora con sus ofertas impositivas, se forma la mentalidad violenta del sicario. En su condición de marginado el espejismo de un goce vital momentáneo ofrecido por la invasión de simulacros es superior al temor previsible de la muerte temprana. Nada arredra su ánimo con tal de poseer lo que sabe que nunca podría poseer por vía distinta a la venta de su fuerza de trabajo mortífera.

Sin embargo, frente a la perniciosa idea de globalización como imposición vertical hay que andarse con cuidado. Las reflexiones de Jesús Martín Barbero en “Globalización e integración desde la periferia cultural” coadyuvan a superar la idea de que globalización significa mero consumo pasivo. En el intento jerarquizador de imponer una cultura con pretensiones uniformadoras se ejerce violencia simbólica sobre las culturas subordinadas: “Lo que la globalización pone en juego no es, pues, una mayor circulación de productos, sino una rearticulación profunda de las relaciones entre culturas, pueblos y países” (Territorios *intelectuales*: 42). Una dictadura que, sin embargo, es permeable al contragolpe de aquellos a quienes afecta su látigo hegemónico. Por ello, prestar atención a las declaraciones y muestras de inventiva de algunos personajes de humor popular, dota de asidero a estudios del corte de “Pensar la comunicación desde la cultura: la formación latinoamericana del campo” del citado Martín Barbero en que se pone de presente que no es suficiente con mirar las imposiciones desde el lado del emisor y sus efectos en el receptor, sino integrarlo al análisis de la cultura, espacio en el que habla el consumidor, el que tiene su manera de reaccionar frente al producto recibido (*Al sur de la modernidad*: 90). En la película *Rodrigo D. No futuro* de Víctor Gaviria los personajes hacen música punk con mensajes propios en los que invierten los valores sociales¹⁰. Su actitud contestataria hace audible su exclusión y denuncia a qué se reduce la presencia del Estado: a la visita de la policía, la parca, para reprimir y provocar muerte. El resto del tiempo el Estado es un fantasma fugaz que

merodea invisible e inefectivo en la ciudad ausente y dañina. En *Mayte, no bailes* la novela de José Ignacio Murillo, Ricardo el mejor amigo de Mauricio, el hermano de Mayte, es un punquero y metalero que introduce el tiple, el más folclórico y campesino de los instrumentos musicales, en conciertos punqueros. No sólo se pone a tono con el travestismo cultural de final de siglo XX, sino que profana la ortodoxia disonante de una música importada asociada a multitudes rabiosas y ahítas de violencia.

El impacto globalizador redistribuye los procesos sociales y los imaginarios no sólo urbanos, sino los rurales al producir un flujo que se mueve en ambas direcciones y en que lo nacional, lo local y lo autóctono, arriesgando a desnaturalizarse, tienen que entrar a negociar su sobrevivencia. Contra la aparente neutralidad y estandarización uniformadora que crea redes de producción y de consumo sintonizados y que despierta afanes incontrolados en individuos desasistidos de imaginarios consolidados en valores perdurables y de convivencia social, el cine de Víctor Gaviria abre el obturador con la generosidad necesaria para desafiar los riesgos impositivos. El director y poeta se resiste a la contaminación en los temas y tratamientos que buscan el divertimento, se resiste a filmar simulacros esperados por el gran público. Gaviria corre el peligro de ser desplazado, pero su valentía para hacer poesía fílmica desde el dolor y la miseria de los marginados ha logrado darles visibilidad. Sus investigaciones de campo han apuntado al corazón de realidades espurias con las cuales ha dado la lección de que la belleza no es exclusiva de la ciudad letrada. Los personajes de los tres filmes de proyección internacional, *Rodrigo D. La vendedora de Rosas* y *Sumas y restas* actúan realidades marginadas, sus realidades auténticas hablan el lenguaje audible de sus imaginarios comunales, imaginarios debilitados por las urgencias económicas inmediatas que rompen la organización familiar, y por ende los vínculos con una memoria fuerte de las tradiciones de la familia y del vecindario. La fuerte carga de realidad actual que arrastran en cada secuencia sus personajes opera como atractivo, antes que incurrir en el proceso inverso asumido por el cine como industria en la que el maquillaje hace milagros, embellece realidades o torna monstruos las bellezas (Charlize Terhon en *Monster*). La exclusión puede observarse también en el sinuoso camino recorrido entre la realización de un filme y otro. Más de quince años en el lanzamiento de tres títulos. También en el hecho de que sus actores no firman autógrafos, marchan desde sus rodajes directo a la cárcel o al cementerio. En otras latitudes, un director con el mérito de dos películas seleccionadas al festival de cine de Cannes (1990, 1998) ya hubiera multiplicado los títulos de su obra.

Resulta indiscutible que la no transacción con productos manufacturados a la medida de urgencias globales coloca al director, y a todos aquéllos artistas que asuman retos semejantes, en el penoso transe de todo individuo artista que trabaja su obra con el cuidado del orfebre a sabiendas de que su voluntad creadora corre los riesgos de la exclusión, de la no distribución

comercial, y de que sus receptores sean también sólo aquéllos que descreen de las estandarizaciones globalizantes¹¹. *Sumas y restas* concede menos cabida al sociolecto de las comunidades marginadas como acontece en los filmes anteriores del autor, pero no por ello la película intenta insertarse en la corriente del mercado globalizador. El lenguaje aquí expresa el de los narcotraficantes – de 1984 cuando llegó al pináculo el imperio narco de Pablo Escobar Gaviria – con sus fanfarronerías, brutalidades, ambiciones, capacidad de corromper y también sus miserias detrás de la efímera ilusión de la acumulación de dinero. No en vano la película empieza por el destino al que arriban los narcos cuando escapan a la cárcel, la muerte (la primera secuencia del filme es un entierro) tempranera a manos de antiguos socios o alguna autoridad encarnada en el ejército o la policía. Tendencia distinta la de Gaviria a la que describe Martín Barbero en la mayoría de las producciones de la aldea: “En los últimos años las industrias culturales, especialmente del cine, la música y la televisión, atraviesan una situación paradójica: la inserción de su producción cultural en el mercado mundial tiene como contraparte un claro debilitamiento de su capacidad de *diferenciación cultural*” (*Territorios intelectuales*: 45).

Este viraje en las relaciones de producción por parte del Sur (los eternos consumidores) y la aceptación del consumo por parte del Norte (los eternos productores) “significa también el triunfo de la *experiencia del mercado* en rentabilizar la diferencia cultural para renovar las gastadas narrativas mediáticas” (*Territorios intelectuales*: 45). En este aspecto, la insistencia de emporios imperialistas como el de Hollywood en socavar temas y abusar de su tratamiento sin inquietarse por las molestias y susceptibilidades que despierta al otro lado del océano (los latinos son perezosos, borrachos, narcotraficantes, pequeños, sucios y de piel morena), por una vez ha forjado el milagro de películas en las que se intenta captar lo local sin abusar del estereotipo. Aludo a *Traffic*, docudrama de Steven Soderbergh en el que un juez de los Estados Unidos, nombrado zar de las luchas antidrogas (Michael Douglas), es permeado por la realidad inmediata, la de descubrir que su hija (Erika Chistensen) es drogadicta, y que es a través de un compañero de estudios como ha ingresado en la dependencia. El filme muestra además la doble faz de líderes estadounidenses que exhiben una voluntad de servicio a la comunidad mientras en privado mantienen turbios negocios con el narcotráfico. El lugar del productor de drogas ilícitas es representado en el escenario de Tijuana, éste aparece visto a través de un filtro que da colores ocres y amarillentos y planos cortados de manera que se trasmite la idea de plaza pública y lugar de comercio clandestino; en contraste, el lugar del consumidor es visto a través de tomas abiertas que proyectan construcciones modernas y posmodernas, en éstas la asepsia de los lugares de consumo y de maquinación política transmiten la idea de mundo organizado, aunque la violación de su orden no corresponde a la sociedad entera. En suma, dos caras complementarias en las que la inocencia y la pulcritud de conciencias,

independiente de los espacios a una orilla u otra del río Bravo, no existen. Bajo esta óptica, la comprensión global de una veta importante del comercio gestora de desplazamientos de toda índole, implica responsabilidades compartidas entre el norte y el sur. Pero si bien Hollywood expresa mínimos gestos que hablan de un lento apartarse de la explotación de estereotipos, en el lado del dominado, el Sur, existen casos contrarios reforzadores de estereotipos. En la serie *Sicario* I, II de José Ramón Novoa, desde el ámbito comarcal se traman historias de sicarios cuya violencia gratuita aparece en primer plano. La historia de Jairo, de doce años, usado por un patrón o narco, se yergue sobre los gruesos hilos del estereotipo. La miseria se convierte en un asunto porno, todo por falta de investigación rigurosa de las realidades barriales y de los individuos moradores de sus calles. Esta engañosa perspectiva poco ayuda a detractar el marginamiento. Por el contrario, refuerza el estereotipo, estigmatiza realidades sociales complejas y perpetúa la exclusión de geografías vistas en desarreglo salvaje.

Perfil del sicario

Contra la visión reductora de significados como la que ofrece el cine de Novoa se torna oportuno considerar las complejidades del universo urbano del sicario. Dada la presencia y papel de reparto de este actor es pertinente anticipar algunas de las prácticas perfiladoras de su figura y algunos de los textos que los recrean. La figura del sicario erigido comodín de otros actores ha sido usada para resolver distintas situaciones de violencia. El dinero es el móvil de sus actuaciones, dado que es la opción desesperada la única que les ofrece la ciudad letrada, la que les niega educación, servicios públicos, vivienda y manutención. Lo necesario para vivir una vida digna. De los servicios del sicario se valen grupos de poder (*El Divino*, *El leopardo al sol*, *Morir con papá*)¹², grupos contra el poder (*Rosario Tijeras*), justicieros de la calle para deshacerse de un enemigo con el que había que saldar cuentas (*Rodrigo D.*, *Yo te tumbo tú me tumbas*, *El Pelaíto*, *La vendedora de rosas*, *La ciudad de todos los adioses*, y *Necrónicas y Oración*, *Sangre ajena*). También, sus prácticas de muerte se han usado contra un periodista de la oposición o interesado en averiguar un desarreglo (*Perder es cuestión de método*, *Noticia de un secuestro* y *Angosta*)¹³, contra un benefactor, contra un comerciante rival, contra un testigo o delator (*Hijos de la nieve*), contra un líder sindical, contra un intelectual de izquierda (¡*Ah mar amargo!*), contra un policía, contra un taxista que se resiste a satisfacer un capricho (*La virgen de los sicarios*, *Rosario Tijeras*), contra un ciudadano común, contra un candidato a la presidencia (*La parábola de Pablo* e *Historia del cartel de Cali*, *Morir con papá*) contra los miembros de la gran sociedad habitante de la ciudad (*Delirio*), etc.

El inventario de situaciones sicariales descrito y citado revela la presencia

de ese actor difuso y colectivo que es la sociedad. Bien lo hacía notar Camacho Guisado en su trabajo “Violencia urbana: Cali y Medellín” al aludir a la sicarización de la sociedad en general y no al sicario como ser estereotipado y estigmatizado de la comuna nororiental de Medellín. Por ello, sicario se refiere también a “quien demanda su servicio, a quien lo paga o a quien proporciona las armas para incurrir en el delito” (296). De ahí que en una novela del corte de *La virgen de los sicarios* pueda encontrarse el perfil de una sociedad sicarizada. Fernando, el narrador, un escritor que regresa a la ciudad después de 30 años de autoexilio (propósito que en realidad no resulta más que un artilugio narrativo), y luego de sus andanzas por el centro de la ciudad acompañado de sus lazarillos-sicarios (Alexis y Ferney), con cada muerte va contaminando su imaginario intelectual de la violencia incontrolada de sus amantes. No sólo tolera que ellos maten personas, sino que les consigue las balas, llega a insinuar crímenes y hasta expresa deseos de resolver los problemas sociales causados por tanto pobre a través de condenarlos al paredón. Sus amantes, como en general los sicarios de la ciudad, oran en la iglesia de María Auxiliadora de Sabaneta para que la virgen les conceda el éxito en sus empresas delictivas o incurren en prácticas piadosas con idéntico fin. Así, Rosario en *Rosario Tijeras* “Tenía por costumbre, aprendida de los suyos, hervir las balas en agua bendita antes de darles un uso premeditado” (*Rosario* 160).

El éxito o tarea cumplida les posibilita satisfacer sus aspiraciones consumistas. En este punto los creadores mantienen afinidad con la explicación sociológica del fenómeno proveniente de texto clásico como *No Nacimos pa' semilla. El pelaíto que no duró nada, La virgen de los sicarios, Noticia de un secuestro, Morir con papá, Rosario Tijeras, Sangre ajena, La ciudad de los adioses, Historias de la cárcel de Bellavista, Hijos de la nieve y Delirio* confirman las conclusiones de García Canclini en el sentido de que los imaginarios e identidades nacionales y locales, en gran parte arraigados en sus orígenes latino-europeos, dieron el salto al consumo de tecnología, cultura y productos agrícolas e industriales estadounidenses que nos hicieron consumidores antes que ciudadanos (1995: 14). Visto más de cerca en los personajes de la novela de Vallejo se percibe en que el primer elemento disruptor en la relación íntima entre Fernando y Alexis es el tipo de música que Alexis consume a alto volumen. El exceso de ruido le hace perder los estribos a Fernando por lo que lanza la grabadora desde el quinto piso donde viven. A pesar de ello, en breve le compra otra en un gesto que indica por lo menos dos sentidos: el hilo consumista que cose la relación entre los dos, y el doblegamiento de Fernando frente al comportamiento cerril de su amante, además de que termina por extrañar el ruido. El segundo elemento disruptor que afecta la convivencia es por causa de otro simulacro, el televisor. Esta vez es destruido por el sicario, a punta de bala. Por su parte, en *Rosario Tijeras* Rosario junto con Ferney, su novio, no se pierden ninguna película de Schwarzenegger (101) y hasta en una de las funciones

vistas, Ferney mata a un asistente porque no para de hacer ruido con la bolsa de papitas que come: “Nadie se dio cuenta porque el balazo de Ferney se perdió en la balacera tan berraca que había en la pantalla” (102). Ramón Chatarra, su hermano Nelson y Nuzbel en *Sangre ajena* destinan su dinero en prostitutas, adquirir armas, soplar bazuco, meter polvo blanco y comprar ropa, todo “sin control de nadie, pues vivíamos nuestro mundo, el que nos gustaba, la vida que queríamos” (2000: 98). En *Historias de la cárcel de Bellavista* Jeyson, un presidiario condenado a noventa y tres años, llega a considerar la propuesta hecha por otro preso de “matar a un hombre del quinto patio ingresado la semana anterior” (12). Entre sus dudas, ilusiona que con el dinero del crimen, veinte millones “puedo comprar un caspete y varios camarotes para alquilar y puedo comprar un televisor y un equipo de sonido bien *chimba* y otro televisor y muebles para que la *cucha* reciba a las visitas” (17). Por su parte, en *Morir con papá* el joven de 18 años protagonista de la narración, Jairo, asocia la figura del magistrado Alejandro Uribe a quien va a dispararle con “un rostro que podría recordarle al actor Clint Eastwood” (10), lo mismo que al hombre que le encomienda la tarea de matar al político candidato que va a hablar en la Universidad,¹⁴ lo encuentra parecido a Michael Douglas (109). Ilusionado por el dinero que va recibir por el magnicidio y por las palabras de otro sicario al hablarle de que se hará rico percibe

que solamente se sentirá rico cuando tenga una casa como ésta, cuando tenga hombres que lo protejan, que lo protejan y protejan su casa. Cuando pueda llegar a su casa en un Mercedes Benz. Cuando pueda vestirse como se viste ese hombre al que ha empezado a admirar como a un actor de película, dueño de una mansión de película y con «naves» que sólo se ven en películas como si pertenecieran, no al mundo de los sueños, sino al de la realidad. (123)

Entre los diversos actores mencionados, los sicarios son los que en la práctica carecen de alguna racionalidad proyectada hacia la consolidación del poder, de su participación en el conflicto apenas obtienen los réditos soñados para vivir aventuras efímeras antes de que su vida sea interrumpida por uno de sus pares. Sólo el relajamiento social de individuos en las laderas y el tratamiento no riguroso de estudiosos de esta figura recreada en la literatura y en el cine ha hecho posible que este actor de reparto adquiriera estatura de héroe. En sentido estricto, el sicario carece de responsabilidades demóticas y de valor encomiable para revestirlo de heroicidad¹⁵. Sus crímenes no corresponden a una fatalidad ineludible, ni con ellos buscan salvar una sociedad enferma¹⁶.

Un perfil bastante ajustado del sicario lo ofrecen *Sangre ajena*, *El leopardo al sol* y *Noticia de un secuestro*. En la novela de Alape, al referirse a la escuela de sicarios de don Luis, escuela conformada por cuarenta muchachos, Ramón Chatarra describe los oficios del sicario: “Una red de

pistoleros regados por la ciudad, para prestar cualquier servicio solicitado: atraco a mano armada, ajuste de cuentas, cobro de deudas por pagar, cumplimiento de una venganza, la acostada de un man, fuera quien fuera” (95). En la novela de Laura Restrepo el narrador describe a Holman Fernely el sicario estrella de uno de los bandos familiares enfrentados, el de Many Monsalve, cuando sale de la cárcel. Nótese su proteica y compleja afiliación. Lo llamaban El Comunista, pero era “matón, puro y duro, de los que operan por su propia cuenta y riesgo. O paramilitar. Guerrilla o contraguerrilla, sabe Dios cuál. O a lo mejor todo junto, al mismo tiempo o por turnos” (53). En *Noticia de un secuestro*¹⁷ la custodia de los periodistas secuestrados por Pablo Escobar Gaviria está encomendada a sicarios. García Márquez expresa su comprensión de ellos así:

La condición común era el fatalismo absoluto. Sabían que iban a morir jóvenes, lo aceptaban, y sólo les importaba vivir el momento. Las disculpas que se daban a sí mismos por su oficio abominable era ayudar a su familia, comprar buena ropa, tener motocicletas, y velar por la felicidad de la madre, que adoraban por encima de todo y por la cual estaban dispuestos a morir. Vivían aferrados al mismo Divino Niño y la misma María Auxiliadora de sus secuestrados. Les rezaban a diario para implorar su protección y su misericordia, con una devoción pervertida, pues les ofrecían mandas y sacrificios para que los ayudaran en el éxito de sus crímenes. Después de su devoción por los santos tenían la del Rohypnol, un tranquilizante que les permitía cometer en la vida real las proezas del cine. (68)

Antecedentes del sicario

En realidad, los sicarios no constituyen una figura nueva. Ellos han existido en las sociedades colombianas desde antes. Las muertes de líderes históricos lo atestiguan,¹⁸ sólo que en su modalidad urbana y sofisticada el sicario de finales de siglo se distingue de aquél del pasado, entre otras razones, por sus orígenes sociales bien esclarecidos por los estudiosos de las laderas y zonas marginadas de la ciudad. Los sicarios o pájaros de la Violencia circulaban en áreas rurales y permanecían enruanados, vestuario característico de una época en la que el consumo de simulacros no había hecho su explosión. Alvarez Gardeazábal los describe en *Cóndores no entierran todos los días* a través del seguimiento de las andanzas de León María Lozano en el Happy Bar, sitio de sus operaciones:

León María Lozano manejó con el dedo meñique a todo el Valle y se tornó en el jefe de un ejército de enruanados mal encarados, sin disciplina distinta a la del aguardiente, motorizados y con el único ideal de acabar con cuanta cédula liberal encontraran en el camino (83)

Mientras los pájaros usaban carros oficiales amparados en el poder de turno que los protegía y actuaban de noche y transportaban las víctimas de un lugar a otro para producir escarnio, en el presente asesinan a pie, o desde una moto, dentro de un avión y a cualquier hora del día. Actúan no por un interés partidista, sino por el afán de obtener dinero y dilapidarlo en goces efímeros.

Ahora bien, entre los pájaros o sicarios de la Violencia del decenio del cincuenta y los paramilitares después de los ochenta, los cuales actúan como ejército organizado y guiados por un afán utilitarista económico y político, existe un hilo común: su inmersión en el conflicto les aportó réditos económicos avalados por los actores invisibles. Las alianzas con la clase dirigencial o el uso de su fuerza por dicha clase les ha permitido en ambas instancias legitimar el botín de la guerra: la posesión de la tierra. A tono con esta unión valdría decir que comparado con el presente, el usufructo de la violencia hermana a pájaros y a paramilitares. Las palabras del narrador de *Cóndores no entierran todos los días* tendrían igual validez, luego de la sanción de la ley presidencial de Justicia y Paz: “El gobierno era algo igual a los pájaros y los pájaros igual al gobierno” (121). Queda de lo dicho que la anomia es una forma de vida usufructuable para consolidar poder.

A finales de los años cincuenta al terminar la Violencia política sin mediar reparación a las víctimas, ni cárcel por los crímenes cometidos, los pájaros recibieron beneficios del gobierno de turno. Los famosos pactos patrióticos referenciados por *El Coronel no tiene quien le escriba* o decretos como el mencionado por la novela de Alvarez Gardeazábal hablan del funcionamiento relajado de la ley por parte de la dirigencia política. Así, a León María lo destierran por tres años de Tulúa

...y cuando el coronel del ejército le entregó una copia del decreto oficial y una carta personal del ministro de gobierno, decían que debía salir de Tuluá en el plazo de cuarenta y ocho horas, pero que el gobierno nacional, por intermedio de la brigada, no solamente le pagaría una pensión durante los tres años mínimos que podía durar la condena, sino que pondrían a disposición los elementos necesarios para el transporte de los muebles y enseres de su casa. (141)

Uno de los guardaespaldas de León María, Ateortúa, “ya había sido nombrado jefe de aduanas en Maicao y los otros dos jefes de sus bandas azules o vivían de la renta o también habían sido nombrados para similares cargos burocráticos.” (141) En el referente histórico de los inicios del siglo XXI, el inventario de funcionarios encargados de oficinas importantes del gobierno del presidente Uribe o enviados a cumplir misiones diplomáticas ha sido denunciado de modo iterativo por la oposición y hasta por la prensa defensora del orden vigente. El prontuario criminal pierde densidad a los ojos del Gobierno cuando se trata de figuras atadas a gestiones relacionadas

con el poder. Los días que uno tras otro son el olvido ayudan a desaparecer pruebas y facilitan la tarea del silenciamiento. Entonces, los usufructuarios de la violencia pueden salir de la sombra a gozar de la tenencia.

Apuntes finales

Según Elisa Blair en *Conflicto armado y militares en Colombia* los sicarios de los últimos decenios, la mayoría de las veces al servicio del narcotráfico, mantuvieron sus referentes (imaginarios) tradicionales que hablan de una *sociabilidad primaria*. Tal sociabilidad se manifiesta a través de relaciones personales observables en lealtades (Pablo Escobar y su séquito de acompañantes incondicionales), en pactos sellados con sangre como lo hicieron los miembros del Cartel de Cali, y otras formas: “El carácter sacralizado, y religioso, de ciertas prácticas de los sicarios, tales como rezar, hacer uso de escapularios a modo de talismanes,¹⁹ hacer promesas a la virgen a cambio de *seguridad* (SIC, 55), prácticas identitarias de una sociedad fundada en la creencia y en patrones ideológicos congelados. Sin embargo, al soltar sus amarras debido a los flujos culturales de la sociedad global, en realidad consumo desenfrenado proveniente de los Estados Unidos, los patrones tradicionales encontraron asidero distinto en un marco que le era ajeno. La sociedad entonces quedó mal parada por la falta de raigambre de valores puestos en favor de realidades modernas que exigían un orden racional y abierto a opciones democratizadoras. La débil sociedad civil se tornó todavía más violenta, más guerrera. En opinión de Blair, son grupos de la sociedad civil los que en un 90 por ciento generan la violencia como una constante generalizada en la realidad colombiana (64). La falta de oportunidades sociales (educación y recreación cultural y deportiva), del empleo bien remunerado y de vivienda, entre otras, encontraron terreno fértil para que el ilusorio bienestar temporal se constituyera en la solución a las afugias de otro modo insalvables.

NOTAS

1 Tan cierto es el planteo del jesuita De Roux, que en la entrevista “Al proceso con Auc le falta pueblo” concedida por Adolfo Paz o don Berna, Inspector general de las AUC, ante la pregunta sobre si estaban dispuestos los paramilitares a pagar cárcel, declaró que “después de haber defendido al país, después de también ser víctimas de primera línea nosotros de este conflicto (Sic), creo que sería injusto que pagáramos cárcel.” El entrevistado considera que una ley de punto final (como hizo Menem en Argentina sobre los implicados de la guerra sucia, ley desmontada por el presidente Nestor Kirschner) “sería lo ideal para el país.”

2 La persistencia del gobierno del presidente Uribe en desconocer la realidad del conflicto armado mediante el poder simbólico de la palabra ha llevado al extremo de crear el documento “Los lineamientos para el enfoque de los proyectos de cooperación internacional” enviado al cuerpo diplomático acreditado en Colombia (embajadores y agencias). Allí se promulga un diccionario con la pretensión de evitar términos del corte “conflicto armado,” “comunidades de paz,” documento que desde el momento mismo de la circulación ha causado el rechazo de los receptores. Véase “El Gobierno aclara posición sobre lenguaje diplomático” por Glemis Mogollón Vergara publicado en *El Colombiano*.

3 El Diccionario de la Lengua Española define la anomia en el mismo sentido de la definición del Diccionario de Robert, pero agrega otro que abarca la complejidad de la problemática colombiana: “Estado de aislamiento del individuo, o de la desorganización de la sociedad, debido a ausencia, contradicción o incongruencia de las normas sociales” (148).

4 En la columna de opinión “Las Farc en Sudáfrica” el periodista Javier Darío Restrepo expresaba la injerencia del embajador de los Estados Unidos ante el anuncio de que el gobierno de Colombia enviaría una comisión de las Farc para observar la forma como el diálogo había permitido superar un conflicto que las armas no habían resuelto. Restrepo concluye su columna con la siguiente pregunta: ¿Por qué habría de incomodar esto al Congreso de los Estados Unidos? El embajador está seguro de que incomodará y que el embajador Moreno estará en serios problemas para explicar que el gobierno colombiano, al permitir el viaje de los guerrilleros a Suráfrica, exploraría la posibilidad de un proceso no violento, que haría inútiles las armas. Supone el embajador que sus compatriotas en el Congreso no entenderían ese lenguaje. La guerra es un negocio. Quienes dicen estar buscando soluciones la cotidianizan a sabiendas de su rentabilidad económica.

5 Entrevistas a y columnas de opinión de personajes cercanos al poder como el senador y ex-ministro Rafael Pardo (*El Tiempo*, abril 9 de 2005), el ex-ministro de hacienda Juan Camilo Restrepo (*El Tiempo*, abril 8 de 2005 y septiembre 22 de 2004, *El Colombiano*, Febrero 2 de 2005); periodistas como María Jimena Duzán (*El Tiempo*, abril 11/05), Antonio Caballero (*Semana* septiembre 27 de 2004) y María Elvira Samper (*Semana* noviembre 8 de 2004), y también el editorial de *El Tiempo* (11 de abril de 2005) denuncian no sólo la paramilitarización del Estado, sino el trabajo de legitimación de tierras de desplazados intentado en el Congreso del período 2002-2006 (proyecto de ley No. 230 de 2004 en el senado). La verdad oficial celebra la desmovilización masiva de frentes paramilitares, pero ignora el hecho comprobado de que éstos siguen controlando territorios urbanos y rurales bajo soterradas prácticas intimidatorias. El editorial de *El Tiempo* de diciembre 9 de 2004 hizo un balance de la desmovilización, formuló preguntas sobre el papel del Estado en garantizar el orden con la entrega de éstos y denunció que “Medellín también tiene su iceberg. Lo llaman en voz baja ‘La oficina’. Poco se sabe de ella, pero es una vasta estructura clandestina que regula el bajo mundo de la capital antioqueña, bajo el mando de los mismos que, en su momento, controlaban a los ‘paras locales.’ Los articulistas tampoco pierden de vista las declaraciones del líder paramilitar Mancuso de que el Congreso tiene un tercio de escaños puestos por ellos. En el reportaje “Habla Vicente Castaño” la revista *Semana* le pregunta a Castaño: “—Hace varios años Salvatore Mancuso dijo que las AUC tenían el 30 por

ciento del Congreso. ¿Qué hay de cierto en ese porcentaje?" La respuesta es contundente: "— Creo que podemos afirmar que tenemos más del 35 por ciento de amigos en el Congreso. Y para las próximas elecciones vamos a aumentar ese porcentaje de amigos." (*Semana* 1205) Una síntesis del fenómeno de la concentración de tierras y sus consecuencias a lo largo de la historia colombiana es el artículo "Contrarreforma agraria" de Mauricio García Villegas publicado en *Semana* No. 1209.

6 Peter Candy en "Latin America's Longest War," basado en cifras del subsecretario de Asuntos Humanos de la ONU, Jan Egelan, afirma que Colombia tiene "the largest number of displaced people after only Congo and Sudan." De una población de 36 millones de habitantes, dos millones son desplazados. La cifra se refiere sólo al desplazamiento forzado. Se estima que la población real colombiana está por encima de los 44 millones de habitantes.

7 En "Habla Vicente Castaño" la entrevista de *Semana* Castaño confesó un dato significativo sobre el reclutamiento de autodefensas: "En este momento debemos tener a unos 4.000 ex guerrilleros en nuestras filas, eso es cerca del 40 por ciento del total de nuestro pie de fuerza. Tuvimos una época en la que ese porcentaje llegó al 80 por ciento." Un dato adicional, Carlos Alonso Lucio, exguerrillero del M-19 y Excongresista se constituyó en el asesor político de las autodefensas o paramilitares.

8 Un informe de *Semana* titulado "La conexión mexicana" suministra el reporte preciso de esta alianza: Según las autoridades, la droga de las Farc pertenecía al frente 29, que actúa en el sur de Nariño y la de las AUC era del Bloque Libertadores del Sur-BLS-, una facción de las autodefensas que depende del Bloque Central Bolívar -BCB-. El sitio en donde fue encontrada la droga, zona de influencia del BLS, era uno de los principales y más antiguos centros de acopio en el sur del país. "El resultado es histórico no sólo por el gran volumen sino porque es un golpe simultáneo a los tres ejes mafiosos (narcos, paras y Farc) que hoy convergen alrededor del negocio de las drogas", afirma el coronel Naranjo (Edición 1203)

9 La palabra viene del latín *sica*. En principio fue un puñal corto y curvo usado por los piratas ilirios en el siglo I antes de nuestra era. Después lo usaron los judíos para defenderse de la opresión romana. Estos fueron los primeros sicarios. Ver *Enciclopedia de la Biblia* Q-Z. Barcelona: Ediciones Garriga, 1969.

10 Víctor Gaviria, entrevistado por César Augusto Montoya sobre *Rodrigo D* lo subraya al hablar del punk y el metal en el imaginario de sus personajes, dice: "son dos ideologías, dos formas de pensamiento que les ayuda a vivir, les da otros valores, porque sobre todo el metal es una inversión de los valores, lo malo es bueno y lo bueno es malo, que es la experiencia de sus propias vidas" (34).

11 Gaviria ha obtenido reconocimiento. En los círculos académicos de la región, los cuales hasta se le han otorgado lauros como el de un *Honoris Causa* de Comunicador Social-Periodista por la U. de Antioquia (Febrero 19 del 2004 con ocasión del Día del Periodista), en los de los Estados Unidos, en Europa se estudia su cine, se le tiene en cuenta como invitado a paneles y talleres. Con todo ello, su obra no alcanza el éxito masivo, difícil cuando el director se mantiene firme en su propuesta ético-estética.

12 Esta novela la escribió su autora en México, luego de que tuvo que abandonar el país por temor a ser asesinada. Era el gobierno de su amigo el presidente Belisario

Betancur. Después de cuatro años allí “Llegó un momento en que dije no. Este país es demasiado maravilloso, pero no soporto el exilio.” (Consuegra: 128)

13 El libro *Oficio de tercetos... oficio de muertos* del periodista Gonzalo Medina trae una cita del reportero de *El Colombiano* Juan Carlos Pérez Salazar que convalida el título: “El único país del mundo que supera a Colombia en muerte violenta de periodistas es Argelia” (13).

14 La descripción de los pormenores de la manifestación, hora y lugar que hace el relato coincide con el fallido atentado en el que Pablo Escobar Gaviria planeó asesinar al candidato Luis Carlos Galán Sarmiento en Medellín. Según la versión de *La parábola de Pablo* “Esta vez Galán se salvó porque se retrasó en un almuerzo y una vecina alcanzó a alertar a las autoridades sobre la presencia de gente extraña.” (198) En el relato Jairo alcanza a balear al candidato, pero luego Ramiro, uno de los sicarios, lo ametralla a él antes de llegar al carro en que debía escapar. Todo porque en el atentado al magistrado Jairo cometió el error de dejar en el escenario del crimen su moto registrada a su nombre.

15 La diferencia básica entre la tragedia griega y la moderna, según el británico Raymond Williams es que en la primera, la tragedia del héroe expresa una lección de vida sometida al orden natural, mientras en la moderna la sociedad hace víctima al individuo, pero éste está en capacidad de salvarla. En ambas formas la tragedia humana es inevitable, sin embargo, existe un cambio: “the conversion of the ritual figure to a form of the modern hero: that hero who in liberal tragedy is also the victim, who is destroyed by society but who is capable of saving it” (45)

16 En “Descentramiento del sujeto romántico en la narrativa de migraciones” Silvia Valero califica *La virgen* como “elegía por Colombia” (144). Por su parte, en “Kinismo y melodrama en *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*” Camila Segura Bonnett valora su capacidad de inmolación al punto de restarle importancia a la miseria de sus crímenes: “El sicario, hombre suicida, evoca los contemporáneos terroristas de Al Qaeda” (131). Aunque a renglón seguido titubea y precisa su valoración: “El motivo, sin embargo, no es religioso aunque sí capitalista” (131).

17 El tema del secuestro se refiere a un caso particular de secuestrados, periodistas de reconocida trayectoria y de origen social distinguido. *Noticia de un secuestro* no trata de un texto sobre subalternos. Los personajes secuestrados son personas ligadas al poder económico o político en Colombia: “En realidad, no eran diez secuestros distintos – como nos pareció a primera vista – sino un solo secuestro colectivo de diez personas muy bien escogidas, y ejecutado por una misma empresa con una y única finalidad” (7). Marina Montoya:

Era Marina Montoya, secuestrada desde casi hacía dos meses, y a quien se daba por muerta. Don Germán Montoya, su hermano, había sido el secretario general de la presidencia con un gran poder en el gobierno de Virgilio Barco. A un hijo suyo, Alvaro Diego, gerente de una importante compañía de seguros, lo habían secuestrado los narcotraficantes para presionar una negociación con el gobierno (20).

El periodista Francisco Santos, uno de los secuestrados, llega a ser vicepresidente en el mandato del presidente Uribe.

18 Antonio Caballero en su columna sobre la detención del político liberal Santofimio Botero, hacía un sumario de prácticas de sicarios en la historia del país.

Santofimio podría erigirse en el primer actor invisible juzgado por un delito que produjo un impacto en la dinámica política nacional

Los grandes magnicidios de nuestra historia sólo han tenido ejecutores materiales, pero nunca – ¡no faltaría más! – autores intelectuales. ¿Quién mandó matar a Jorge Eliécer Gaitán? Hace apenas tres años el ex presidente Alfonso López ‘ponía a pensar al país’ asegurando que nadie: que simplemente su victimario material, un tal Juan Roa Sierra, había querido con ese crimen impresionar favorablemente a su novia. ¿Quién mandó matar a Rafael Uribe hace cien años? Nunca se supo. Los dos artesanos, Galarza y Carvajal, que acabaron con él a hachazos no revelaron nunca en sus largos años de cárcel el nombre de quien les encargó el trabajo. ¿Quién mató a Julio Arboleda? ¿Quién mató al mariscal Sucre? No se sabe (*Semana.com* No 1202).

En torno al mariscal Sucre en *El General en su laberinto* el narrador certifica un nombre en la boca encolerizada del Libertador Bolívar: “Fue Obando, asesino a sueldo de los españoles” (192).

19 El uso del escapulario es una práctica que viene de los abuelos y una de las tantas con las cuales se trataba de vencer al demonio siguiendo “la verdad teológica de que el demonio ha sido vencido por la Cruz de Cristo” (30) dice el sacerdote Humberto Restrepo en *La religión de la Antigua Antioquia*. “Pero el antioqueño hacía de esta verdad una aplicación casi mágica,” (30) y lo sigue haciendo.

OBRAS CITADAS

- Alape, Arturo. (2000). *Sangre ajena*. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial.
- Alvarez Gardeazábal, Gustavo. (1986). *El Divino*. Bogotá: Plaza y Janes Editores Colombia Ltda.
- _____. (1972). *Cóndores no entierran todos los días*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Alzate Vargas, César. (2001). *La ciudad de todos los adioses*. Medellín: Fundación Cámara de Comercio de Medellín para la investigación y la cultura.
- Blair, Elsa. (1999). *Conflicto armado y militares en Colombia. Cultos, símbolos e imaginarios*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Caballero, Antonio. (Mayo 16-20/05). “Delitos políticos.” *Semana.com*. No 1202.
- Camacho Guisado, Alvaro. “Violencia urbana: Cali y Medellín.” *Medellín: alternativas de futuro*. Medellín: Consejería Presidencial para Medellín y su área Metropolitana.
- Candy, Peter. (07/27/2004). “Latin America’s Longest War”. (<http://thenation.com>).
- Castro Caycedo, Germán. (1970) *Perdido en el Amazonas*. Bogotá: La Oveja Negra.
- _____. (2001). “Globalización e integración desde la periferia cultural.” *Territorios intelectuales. Pensamiento y cultura de América Latina*. Coord. Javier
- Chaparro, Camilo. (2005). *Historia del Cartel de Cali*. Bogotá: Intermedio Editores.
- Abad Faciolince, Héctor. (2003). *Angosta*. Bogotá: Seix Barral.

Ciudad de Dios. (2002). Dir. Fernando Meirelles. Guión Bráulio Mantovani.

Collazos, Oscar. (1997). *Morir con papá*. Bogotá: Seix Barral.

Castro García, Oscar. (1999). *Necrónicas y Oración*. Medellín: Ediciones Otras palabras.

_____. (1997). *¡Ah mar, amargo!* Medellín: Ediciones Autores Antioqueños.

Consuegra, Jorge. (Oct-Dic/1993). "Laura Restrepo: *El leopardo al sol*." *Revista Universidad de Antioquia* 234: 128-129.

Cubides C, Fernando. (1998). "De lo privado y de lo público en la violencia colombiana: los paramilitares." *Las violencias: inclusión creciente*. Comp. Santafé de Bogotá: Centro de Estudios Sociales, CES.

De Roux, Francisco J. (Jul-Sep/1990). "Derechos humanos, droga y guerrilla en Colombia." *Revista Universidad de Antioquia* 221: 4-13.

Duzán, María Jimena. (04/11/05). "El Comisionado columnista." *El Tiempo.com*.

_____. (05/04/2004). "Los hijos de Herman Monster." *El Tiempo.com*.

Echeverri Mejía, Arturo. (1981). *Novelas*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Editorial. "Proceso tortuoso, resultado confuso." *El Tiempo.com*. Abr /11/2005.

Editorial. "De Medellín a Catatumbo." *El Tiempo*. [Bogotá] Dic 10/2004: 1;14.

Franco Ramos, Jorge. (2001). *Paraíso Travel*. 2ª. Ed. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana.

_____. (1999). *Rosario tijeras*. 5ª. ed. Bogotá: Plaza & Janés.

Gamboa, Santiago. (1997). *Perder es cuestión de método*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

García Canclini, Nestor. (1999). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Piados.

_____. (1995). *Consumidores y ciudadanos*. México: Grijalbo.

García Márquez, Gabriel. (1998). *El coronel no tiene quien le escriba*. Buenos Aires: Suramericana.

_____. (1996). *Noticias de un secuestro*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

_____. (1989). *El General en su laberinto*. Madrid: Mondadori.

García Villegas, Mauricio. (Jul 5-11/05). "Contrarreforma agraria." *Semana.com*.

Gaviria, Víctor. (2005). *Sumas y restas*. Prod. Víctor Gaviria, La ducha fría y Enrique Gabriel.

(España)-ATPIP.

_____. (1996). *La vendedora de rosas*.

_____. (1991). *El pelaíto que no duró nada*. Bogotá: Planeta.

_____. (1991). *Yo te tumbo tú me tumbas*.

_____. (1989). *Rodrigo D. No futuro*.

Golpe de estadio. (1999). Dir. Sergio Cabrera. Prod. España, Colombia, Italia. Guión Claude Pimont, Ben Odell y colaboración de Humberto Dorado.

María llena eres de gracia. Dir Joshua. Marton. Actuación Catalina Sandino. Moreno, 2003.

Martín Barbero, Jesús. (2001). *Al sur de la modernidad: Comunicación, globalización y multiculturalidad*. Universidad de Pittsburg: Instituto Internacional de literatura Iberoamericana.

—. (2001). "Globalización e integración desde la periferia cultural." *Territorios intelectuales. Pensamiento y cultura de América Latina*. Coord. Javier

Lasarte Valcárcel. Caracas: Fondo Editorial La Nave Va.

Medina Pérez, Gonzalo. (2002). *Oficio de tercetos... oficio de muertos*. Medellín: Editorial Palabra Viva.

Mogollón Vergara, Glemis. (Jun 14 de 2005). "El Gobierno aclara posición sobre lenguaje diplomático." *El Colombiano.com*.

Montoya, César Augusto (1990). "El cine colombiano tiene futuro." *Kinetoscopio* 1: 1: 30-38.

Murillo, José Ignacio. (2003). *Mayte, no bailes*. Medellín: Cámara de Comercio.

Paz, Adolfo. Entrevista. "Al proceso con Auc le falta pueblo." *El Colombiano*. [Medellín] Feb 21/ 2005: 8a.

Porras, José Libardo. (2000). *Hijos de la nieve*. Bogotá: Planeta.

—. (1998). *Historias de la cárcel de Bellavista*. Medellín: Editorial Hoja Dorada.

Pérez, William F. (Sep-Dec/2004). "Política criminal y seguridad democrática." *Debates* 39: 59-70.

Rangel Suárez, Alfredo (05/23/05). "El conflicto colombiano: guerra civil de baja intensidad." *El Tiempo.com*.

Restrepo, Javier Darío. (Feb 17/2005). "Las Farc en Suráfrica." *El Colombiano*. Medellín: 4ª ed.

Restrepo, Juan Camilo. (04/08/05). "Los empresarios de la coerción." *El Tiempo.com*

—. (Feb 2/005). "Tres reflexiones." *El Colombiano* 4A.

—. (Sep 22/2004). "Los señores de la tierra." *El Tiempo*. Bogotá: 1;15.

Restrepo, Laura. (2004). *Delirio*. Bogotá: Alfaguara.

—. (1977). *El leopardo al sol*. 2a. ed. Bogotá: Norma.

Rivera, José Eustasio. (1953). *La vorágine*. Santiago de Chile: Ziz Zag.

Robert, Francois. (2002). *Diccionario de Términos Filosóficos*. 7ª ed. Madrid: Acento Editorial.

Salazar J., Alonso. (2001). *La Parábola de PABLO*. Bogotá: Planeta.

—. (1990). *No nacimos pa' semilla*. Bogotá: Cinep.

Samper, María Elvira. (Nov 8-15/2004). "Nos embutieron los paras." *Semana* 1175: 76.

Segura Bonnett, Camila. (En-Jun/2004). "Kinismo y melodrama en *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*." *Estudios de Literatura Colombiana* 14: 111-136.

Semana. Jun 6-13/05. "Habla Vicente Castaño." *Semana.Com* 1205.

Sicario, I, II. (2003-2004). Novoa, José Ramón. Venezuela. Urban Vision Entertainment.

Traffic. (2000). Soderberg, Steven. USA. Actuación Michael Douglas, Benificio del Toro, Catherine Zeta Jones.

Valero, Silvia. (Jul-Dic/2004). "Descentramiento del sujeto romántico en la narrativa de migraciones." *Estudios de Literatura Colombiana* 15: 135-154.

Vallejo, Fernando. (1995). *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara.

Williams, Raymond. (1966). *Modern Tragedy*. Stanford (California): Stanford University Press.

LA NOVELA FOLLETINESCA EN LOS ALBORES DE LA FICCIÓN COLOMBIANA EN EL SIGLO XIX: *EL MUDO* DE ELADIO VERGARA Y VERGARA (1848)

Flor María Rodríguez-Arenas
Colorado State University – Pueblo

En un ensayo seminal, Lionel Gossman (1990) describió cómo la relación entre la literatura y la historia no se hizo verdaderamente problemática hasta el final del siglo XVIII. Hasta ese momento generalmente se aceptaba que el historiador (opuesto al estudioso o al anticuario) escribía literatura, una forma de escritura cuya efectividad se juzgaba en relación a la retórica y no tanto en términos de la producción de un nuevo conocimiento. Sin embargo, con el surgimiento del Romanticismo las definiciones tradicionales de literatura e historia se revisaron y los límites entre los géneros se volvieron a tratar. La literatura, identificada en gran medida con la poesía, se asociaba con la articulación de una visión privilegiada de lo real. La historia, aunque todavía no se organizaba formalmente con una profesión, se apoyó en el modelo de las ciencias naturales y se redefinió a sí misma como un proyecto epistemológico, cuyo objetivo era la producción de un nuevo conocimiento (véase Leterrier 1997). De esta forma, muchos historiadores del siglo XIX estaban convencidos de que el pasado podía conocerse totalmente gracias a la labor que ellos realizaban.

La división entre historia y literatura (ficción) se articuló por medio de una serie de oposiciones binarias: razón – imaginación, verdad – falsedad, realidad – ficción, ciencia – arte, intelecto – sentimiento. En realidad, el área que separaba la literatura de la historia poseía amplios campos en los que ambas se relacionaban o se cruzaban influenciándose. Situación que se observa en la ambición totalizadora de Balzac al escribir *La Comédie humaine*, que agrupaba 95 obras entre novelas, relatos y ensayos y 48 textos incompletos, con los que señaló su deseo de llegar a ser el historiador sintético de su época. En su escritura, la literatura y la historia colaboran para revelar la verdad compleja de la sociedad francesa post-revolucionaria.

Del mismo modo, los novelistas históricos rechazaron no ser auténticos y defendieron la naturaleza seria de sus propias investigaciones de la realidad. Alfred de Vigny dijo que era legítimo para el escritor de ficción distorsionar los registros de los hechos cuando lo que estaba en juego era la revelación de una profunda verdad moral. De acuerdo a de Vigny, el novelista debía tener una gran ambición para modificar la sociedad más que ser fiel a lo histórico. Según él, la imaginación debía transformar los datos históricos para decir algo significativo acerca de la naturaleza humana en general, porque la literatura poseía una dimensión simbólica que la hacía más verdadera que la historia (de Vigny 1826).

De esta forma, en el presente ensayo interesa ver cómo a través de la literatura los tempranos intelectuales colombianos del siglo XIX buscaron una manera que les permitiera efectivamente incidir sobre la formación de lo que sería la nación colombiana. En los textos representaron diferentes construcciones de la identidad nacional intentando establecer un vínculo fuerte con los receptores para atraerlos hacia su proyecto ideológico. Para ser auténticos se basaron en hechos históricos y los mediatizaron adaptándolos para demostrar una situación que creían legítima.

Históricamente en Colombia (Nueva Granada) en 1845,¹ comenzó el primer periodo de Tomás Cipriano de Mosquera en la presidencia. Su administración se distinguió por la paz y el gran progreso económico, pero marcó el deterioro de los grupos conservadores y la reorganización de los grupos liberales; fue una época de transición, en que la prensa tanto liberal como conservadora creció rápidamente en la capital como en las provincias. Los hombres que dirigían y redactaban los diarios durante esos años eran los principales políticos, reformadores sociales y económicos, y literatos de la nación de ambos partidos. El periodismo, en su papel de propaganda, era militante y agresivo.

Para entender varios puntos álgidos que penetran fuertemente en la ficción del periodo, debe tenerse en cuenta la presencia de la Iglesia en la organización del estado; circunstancia que se origina en la colonia española, como también en los conflictos de la formación del incipiente Estado nacional durante el siglo XIX. El conflicto Iglesia-Estado parte de la situación internacional de la Iglesia durante el siglo XIX, cuando se dio la pérdida del poder político del Papa por el despojo de los Estados Pontificios y la posición de la Santa Sede romana evolucionó frente a los países europeos, especialmente frente a Francia e Italia. Este menoscabo gradual de poder aparentemente se vio compensado en la península italiana con la tendencia a la centralización en Roma de los asuntos eclesiásticos en el nivel mundial, cuyo instrumento principal fueron los nuncios pontificios y los jesuitas (véase González González 1997 121-122).

A esta situación internacional de la Iglesia se deben agregar los problemas que el Patronato heredado de la colonia española impuso a la Iglesia

colombiana del siglo XIX.² Esta situación de control del Estado sobre la Iglesia originó serios conflictos que se hicieron evidentes a lo largo del siglo cuando se estructuraba el Estado nacional. Situación que enfrentó el poder económico e ideológico de la Iglesia, contra la pobreza e insipiente del Estado en formación (véase González 1977, 75-85). Por eso, cuando en Colombia se reunió el Congreso en 1846, uno de los aspectos de fuerte discusión impulsado por los grupos liberales de avanzada y por conservadores como Julio Arboleda, sobrino del presidente, el general Mosquera, y de su hermano el arzobispo de Bogotá, Manuel José Mosquera, fue el ataque a fondo a los jesuitas, produciéndose así el deslinde conservador y liberal frente a la religión. La comunidad religiosa había sido expulsada por la pragmática ley de Carlos III en 1767 de todos los territorios españoles en América. Según José María Samper, la discusión sobre los jesuitas era causa de división en el clero y de marcado enfrentamiento entre los incipientes partidos, pues los miembros de la comunidad eran considerados «como auxiliadores políticos del partido conservador» (Samper 1946, 171-172).³

En el Congreso de 1848 se suscitó de nuevo la cuestión de los jesuitas; produciéndose debates muy acalorados que se llevaron al terreno público. Este tema y la cuestión electoral ahondó y aumentó la división entre los grupos políticos y dio pie para que el 20 de mayo de 1848, en un texto de Florentino González que estudiaba los partidos políticos, los dividiera en dos bandos con los nombres de liberales y conservadores.

Junto a esta candente situación política, los acontecimientos y temas europeos, especialmente los franceses, también influyeron en los sectores sociales de la época. En los periódicos del momento se encuentran plasmados la vida diaria y los sucesos que la conmovían e influenciaban, del mismo modo que los textos literarios nacionales y extranjeros, lo que los convertía en el medio de difusión masivo privilegiado de la época. Durante la tercera y la cuarta décadas del siglo XIX, la prensa colombiana empezó a proporcionar las condiciones para generar productos diversificados, intentando reproducir lo que sucedía en Europa, especialmente en Francia, sin prestar mucha atención a lo incipiente de la industria editorial. En la década del cuarenta comenzaron a publicarse novelas por entregas⁴ destinadas a las clases media y alta, receptoras de la producción de autores franceses, como Alexandre Dumas padre y Eugène Sue, entre otros.

Paralelamente, surgieron textos de ficción voluminosos que no se publicaron por entregas en la prensa, sin embargo, ellos cumplen con las condiciones divulgadas de la ficción popular del momento. Estas novelas no presentan ninguna escisión entre la literatura difundida en los periódicos y la denominada ilustrada; ya que los autores para ver sus obras diseminadas debían publicar de las dos maneras para llegar a un mayor número de lectores en los diferentes círculos sociales. En este aspecto, la expansión de la ficción en los periódicos contribuyó a la divulgación de la novela como

género; de ahí que las características de la ficción por entregas influya temática y estructuralmente en la producción novelística.

La juventud colombiana estaba imbuida por los escritos franceses y en el estudio de sus principios filosóficos y literarios. En esta arena, el impulso más fuerte en el último lustro del medio siglo se originó en la influencia de la novela folletinesca, especialmente en la novela *Les Mysteres de Paris* (9 de junio de 1842-15 de octubre de 1843) de Eugène Sue. La cuantiosa publicación e inmensa difusión que recibió tanto en Francia como mediante traducciones a otros idiomas hizo de la estructura de la novela una forma popular que se emuló en los distintos países y de la posición del autor francés una manera de ser para los escritores que lo seguían como un modelo.

Con un énfasis en el suspenso y el melodrama, basándose en un trasfondo histórico, con bastante diálogo y acción; desarrollando un argumento, algunas veces con un final no deseado, pero manteniendo el orden en el mundo al llegar a la conclusión, *Les Mysteres de Paris* presenta a los criminales y a los habitantes de los bajos fondos como protagonistas. Ese mundo novelístico está gobernado por los temas de la paternidad, el crimen y la redención; pero la realidad exterior histórica irrumpe en él. Mediante las cartas que recibía y observando la realidad circundante, Sue asumió el papel de reformador y empezó a proyectar por medio de la voz narrativa una misión social. Adoptó una forma pedagógica y presentó una revisión sistemática de puntos sociales estratégicos alternando la exposición o el examen de una cuestión con episodios destinados explícitamente a probar la evidencia. De esta manera el narrador se convirtió en un portavoz de aspectos políticos del momento.

Ahora, teniendo en cuenta el anterior contexto sociocultural que enmarca la producción de ficción durante la década del 40 en el siglo XIX en Colombia, la novela que interesa para este ensayo es *El Mudo* (1848) de Eladio Vergara y Vergara,⁵ denominada erróneamente por Luis María Sánchez López (1985, 787) «la primera novela que se escribió en la Sabana de Bogotá». Esta novela consta de 696 páginas divididas en 112 capítulos, distribuidos en tres libros. Su autor buscó a través de la literatura una manera que le permitiera efectivamente incidir sobre la formación de lo que él consideraba debía ser la nación colombiana. Representó una construcción de la identidad de la futura nación a través de mostrar una imagen de Bogotá y su gente, y de los serios problemas que se debían corregir. En esta labor siguió en líneas argumentalmente amplias el modelo proporcionado por *Les Mysteres de Paris* de Eugène Sue para contar las desventuras que originan en la ciudad la codicia, la maledicencia, la envidia, el rencor y la venganza del comerciante conservador y promonarquista Don Donato y de Doña Teresa, su amiga.

El argumento desarrolla quince historias:

1) Teresa y Donato. 2) Doña María y sus hijas Solina y Magdalena. 3). Huberto, novio de Solina. 4) Aurelio, novio de Magdalena. 5) Rosa, ahijada de doña Teresa, y Lucas. 6) El Marqués de la Chamiza = don Cato y Marciana. 7) La viuda de don Beltrán y sus 5 hijas. 8). Rufa y el Maestro Perinola. 9). Lea. 10) Marta y Alejo. 11) Sampatarás. 12) Los esclavos. 13) Simón y Ángela. 14) Don Benito. 15) Don Proto.

Todo el entramado narrativo se desarrolla en Bogotá, entre 1827 y 1830, comenzando justo después del fuerte terremoto que azoló el territorio el 16 de noviembre de 1827. Inmediatamente después del caos provocado por la naturaleza, la narración abre en una oscura tienducha donde se encuentran algunos de los participantes secundarios: Rufa, Sampantarás, Jeroncio, Cascabel y Lea, quienes van a apoyar los funestos proyectos del personaje que causa la mayor parte de la conmoción en este mundo de ficción: el comerciante Donato.

La riqueza de la descripción ofrece un vívido cuadro de los visitantes del oscuro y desagradable establecimiento de doña Rufa: «Tres hombres de la hez del pueblo, olorosos a cochambre y parroquianos de la tienda entraron en ella, saludando a la dueña con soez algaraza» (I: 4). Esta representación del bajo mundo bogotano ofrece una imagen negra de pobreza y crimen que va a formar el trasfondo opresivo que originan las acciones y deseos del comerciante. Personaje que a pesar de su dinero y de su posición vive muy austeramente en uno de los principales sectores de la ciudad, en la calle de las Águilas, su casa:

de rancia arquitectura no anuncia comodidades en su dueño: a uno y otro lado de la entrada resaltan dos toscas columnas de piedra con cornizamiento de lo mismo, y sobre él descansa un balcón de gruesos pilares de madera, sostenientes el vuelo del tejado... Un zaguán húmedo y oscuro da entrada a un corredor semejante, y un patio cubierto de grama, teniendo en el centro un rosal que extiende descuidado sus ramas, es abrigo de muchedumbre de ranas, cuyo graznido se oye a todas horas... (I: 9).

La narración de *El mudo* ubica la historia en una época donde la especulación económica a nivel gubernamental y personal era una constante. Es decir, como autor, Eladio Vergara y Vergara creó su texto, prestando gran cuidado a la representación de los detalles culturales esenciales para que el lector de su época aceptara ser parte del juego narrativo que él proponía.

Por medio del narrador se conoce cómo el dinero legisla una economía de pasiones y, en los misterios de su origen, organiza el interés de las diversas historias en las que a través de la arbitrariedad de las deudas, de las transferencias y de los intercambios Donato manipula y destruye. En esta novela, el dinero es una máquina para producir la ficción, o mejor, a causa de él, el mundo representado constantemente se desrealiza. Primero, porque para tener dinero, Donato tiene que inventar, falsificar y recrear una realidad

que sólo algunos pocos personajes pueden entender y trascender. Segundo, porque al enriquecerse, el comerciante crea una necesidad y una ilusión de riqueza que se hace más imperante con cada uno de los personajes que se cruzan en su camino. De esta manera, el dinero se convierte en el signo de esta ficción, porque en cada uno de los capítulos graba la historia de su adquisición basada en el crimen y la transgresión.

Para Donato, el robo, la falsificación, el chantaje, el engaño, el crimen son aspectos inherentes para ser rico y tener posición en la sociedad. Para él, su logro monetario es una aventura, es la épica de una apropiación mágica fuera de la ley. Para este personaje, el dinero es la causa y el efecto de una ficción: causa, porque es necesario mentir, inventar, construir historias para obtenerlo; efecto, porque el repetido posponer de la ilusión de que alcanzaría la posición deseada llena con palabras las historias que lo vinculan con los otros personajes. Estas circunstancias estructuran el folletín cruel en el que Donato se deleita con la mentira criminal de una fortuna obtenida ilícitamente.

Para el lector, todo el interés en las quince historias que relata el narrador se basa en el vínculo que existe entre la pobreza, la honestidad y la buena fortuna. De esta manera, la estructura fundamental de la novela es la oposición entre el bien y el mal, que enmascara el antagonismo entre la riqueza y la pobreza y diluye los conflictos y las luchas de clases en una pugna entre los valores morales. Así, la novela de Eladio Vergara y Vergara no asocia el dinero a la verdad, sino a las mentiras, al crimen y a la falsedad.

El personaje literario que se representa con Donato requiere de un cuidadoso estudio para entender por qué, cuándo y cómo surgen las motivaciones que lo impulsan en este mundo narrativo. Este personaje en esta historia es un elemento temático, esto significa verlo como un determinado individuo textual en el que se apoyan ciertas proposiciones o aserciones. Sus atributos son como vehículos para expresar ideas.

El narrador denomina constantemente a Donato «el jesuita», cuyos «ojos de víbora» se encienden ante el deseo de obtener el dinero de los otros. Sus características principales son: la codicia, el odio y el egoísmo. El motivo inicial que impulsa toda la acción es el pedido de ayuda que le hace su amiga viuda doña Teresa para que la ayude a cobrar venganza contra Huberto por haber rechazado cortejar a su ahijada Rosa. Esta demanda activa todos los hilos narrativos que surgen en este mundo de ficción. Emerge en Donato un odio obsesivo hacia todo y todos los que se relacionen con Huberto y proyecta su destrucción física y económica.

Para lograrlo, dirige sus malas intenciones contra Solina, únicamente por ser la prometida de Huberto, a quien acusa de haber usurpado el puesto que debería ocupar Rosa. Después planea la destrucción de Magdalena, por ser hermana de Solina, y de doña María por ser la madre de las dos muchachas. Asimismo, en su plan entra Aurelio, novio de Magdalena. En su obsesión, ninguno de los miembros de la familia puede tener salvación.

El origen de esa reacción se basa en el egoísmo que lo caracteriza; para él es importante únicamente su bienestar personal, el cual se ve obstaculizado porque siente la obligación de ayudar a doña Teresa, con quien ha tenido relaciones ocultas, resultado de ello Julito, un niño malcriado y egoísta como su padre. Esta exigencia lo hace incluir en sus malos propósitos incluso a Teresa y a todos sus allegados. De esta manera, el egoísmo que siente lo hace ayudar a su amiga únicamente como una forma para promover sus propios fines depredadores; ya que la atención que parece prestar al pedido cesa cuando alcanza sus propósitos: adquirir riqueza únicamente por atesorarla sin importarle lo que tenga que hacer por ella. No hay en él un principio de reciprocidad, sino un patrón antisocial. La codicia lo hace desarrollar el deseo de deshacerse de su sobrino Alejo, sólo por apoderarse de la herencia que le dejó la madre, de la cual Donato quedó como albacea. Su avidez es arraigada, visceral y destructiva.

Los padres de Donato lo habían dejado a cargo de los jesuitas desde muy tierna edad hasta que terminó los estudios. Durante esos años experimentó la ausencia de cualquier tipo de apoyo y amparo emocional y económico. En su soledad y abandono emocional, comenzó a tender excesivamente a su propio interés y a desarrollar un inmoderado y exagerado amor por sí mismo; de este modo, se volvió vengativo y, según el narrador, adquirió toda la ideología de posesión y destrucción que caracterizaba la enseñanza que impartía La Compañía de Jesús. Estos patrones de conducta y las carencias que experimentó durante los años de estudio desarrollaron y reforzaron en él la codicia y el odio.

El grado de desamparo y privación que había experimentado como niño surgía en su mente cada vez que planeaba apoderarse de los bienes de alguno y se le convertía en una creciente avidez de adquisición y acaparamiento, características que llegaron a ser la orientación de su personalidad. En su interior existía la asunción implícita de que la protección y la felicidad emanaban de la ganancia irracional que en él era una conducta de acumulación. De esta manera, en su mente creaba orden y minimizaba la experiencia de alienación del mundo que sentía que lo había perseguido por muchos años.

A medida que aumentaba fortuna e ingresos destruyendo a otros, adquiría un fuerte sentido de autojustificación y de derecho. La codicia se transformó en él en celos, odio y avaricia y se convirtió en una orientación crónica; así Donato se volvió inflexible, ansioso y su visión de la realidad se empobreció. En este punto, el odio lo llevó a desear la destrucción total de todos y cada uno de los que sentía que amenazaban su tranquilidad de alguna forma. Por eso, contrató tres veces el asesinato de Huberto, tramó la ruina y la destrucción moral de Alejo, de don Cato, de Aurelio, de don Benito, de Doña María y de sus hijas, y se regocijó en la destrucción que ya había logrado de la viuda de Beltrán y de sus cinco hijas, usando con ellas la coerción y el acoso sexual para alcanzar mayor placer.

Uno de sus proyectos era convertirse en tesorero del gobierno para manejar los fondos del Estado y apropiarse de ellos. Para esto hizo parte de la conspiración que se organizó para destruir a Bolívar. Como monarquista y conservador lo odiaba por patriota y por impulsar ideas diferentes a las que él poseía. Pero Bolívar no era el único odiado, con él despreciaba a todos y cada uno de los que luchaban por establecer un gobierno nacional. Para alcanzar sus deseos contribuyó con una fuerte suma de dinero a la causa conspiradora, pero haciendo que su nombre nunca se conociera. Sin embargo, su obsesión de acaparamiento y sus bajas pasiones, le impidieron ver la realidad de la situación; ya que aquellos a los que se asoció, eran unos timadores más astutos que él, quienes conocedores de sus inquinas y resentimientos, las usaron para quitarle parte de sus riquezas. Al verse defraudado en sus intenciones, volcó toda su decepción y rencor en Huberto, a quien incluso llegó a intentar asesinar personalmente.

Dentro de los parámetros del contexto socioeconómico que representa esta novela, la figura de Donato es un acierto. La codicia que lo caracteriza no sólo implica un deseo excesivo de riquezas sino también la ausencia de medida en las acciones, origen luego de toda clase de vicios. Es decir, este personaje y, en parte, el de doña Teresa son la perfecta representación, a pesar de lo desmesurado de su actuación, de los especuladores del momento. Donato encarna fielmente el complejo concepto medieval de *cupiditas* definido por los teólogos, concepto del que se desprende el de *cobdicia* (Robertson 1951, 24-49).

Además, como personaje temático, Donato es la proyección antropomorfizada de las ideas que un grupo de la población poseía sobre los ultraconservadores monárquicos vinculados socialmente con la especulación económica extrema y con la ideología de destrucción y acaparamiento que sectores de la sociedad les atribuía a los jesuitas. Gracias a la información que el lector de la época obtenía de las características que estructuraban a este personaje se generaban expectativas que los llevaba a aceptar o rechazar lo que se proponía con la construcción de este mundo novelístico.

Por la situación política tan candente del momento, es posible afirmar que hubo división en los sectores de población hacia la novela. Los lectores de tendencias liberales y los conservadores moderados aceptarían el mensaje, mientras que grupos de conservadores, especialmente los promonarquistas y de los de ultraderecha, lo rechazarían, porque la experiencia en el mundo real provee a los lectores con categorías que necesitan para comenzar a generar predicciones con respecto a los personajes literarios. En la vida real, este proceso de categorización, impresión-formación, actúa rápidamente y es resistente a la corrección.

Ahora, todos los sucesos se desarrollan en Bogotá, en las calles del Canal, del Bazar, del Panteón y en la Huerta de Jaime; en la de Las Águilas, la de La Giralda, y la del Manchego; en las del Castillo, de La Luz, del

Chocho y de San Diego, así como también en los límites con Chapinero.

El nombre de estas calles sirve para definir los barrios o sectores de Bogotá, cuya distribución en el temprano siglo XIX coincidía con la división eclesiástica. Consecuentemente, tales sectores eran el barrio de la Catedral, que se subdividía en la Catedral, el Palacio, el Príncipe y San Jorge; el de las Nieves que a su vez se subdividía en los barrios Oriental y Occidental; el de Santa Bárbara y el de San Victorino (Fundación Misión Colombia I-XIX: 20). Todas las calles que demarcan el espacio novelístico se hallan ubicadas en los diferentes barrios que existían en ese entonces; barrios que señalan distinción entre clases y situación económica. La tienducha de Rufa está en la calle del Chocho en el sector Oriental del barrio de las Nieves, mientras que la casa de Donato se encuentra en la calle de las Águilas en el sector del Palacio en el barrio de la Catedral. Este mundo ficcional corresponde a la realidad que se vivía en la época. Según Escobar Rodríguez:

Los bogotanos de las décadas que precedieron al medio siglo XIX no conocieron los servicios públicos, el agua para las necesidades cotidianas la adquirían de las llamadas aguadoras o aguateras quienes la ofrecían en venta de casa en casa, trasportándola en vasijas de barro; el alumbrado público lo servía el farolero, más conocido con el nombre de «pecado mortal»; las basuras se arrojaban a las calles; el transporte de muebles, enseres, materiales de construcción, etc., lo ejercían los mozos de cordel o «altozaneros», como los llamaban los bogotanos por ubicarse en los atrios de las iglesias y las calles estaban destapadas, solamente las tres Reales estaban enlozadas (1990, 90).

Así, las calles representan el movimiento de la ciudad que lleva al lector a las diferentes escenas y lo integran en una clara y reconocible topografía, persuadiéndolo de que esa ciudad puede aún conocerse. Cada descripción de un nuevo lugar está determinada por una clara señal que puede verificarse o investigarse en un mapa o visitarse. Las calles no sólo otorgan un sentido de realidad, sino que juegan un papel activo al llevar a los personajes de una escena a la siguiente. El melodrama y las coincidencias en la novela se apoyan en esta básica red de comunicación de la ciudad para provocar tensión, suspenso y dar una especie de coherencia al retorcido hilo narrativo. Por ejemplo, doña María y sus hijas Solina y Magdalena, acosadas por la maldad de Donato, deben dejar la Calle de la Giralda en el sector del Palacio, barrio de la Catedral para refugiarse en la casa de Aurelio localizada en la calle del Canal, barrio de Santa Bárbara, cambio que representa vívidamente la idea del descenso social al que se ven empujadas.

Si las calles facilitan las coincidencias del melodrama, también se usan para crear casualidades donde los criminales rastrean a sus víctimas para alcanzar algún conocimiento y de esa manera obtener el poder. Así se ve a Sampantarás y a Jeroncio seguir por las calles del sector del Palacio y del

Príncipe detrás de Huberto, quien acompaña a doña María y a sus hijas. Lo mismo hacen los dos malhechores al seguir a Alejo por las calles de San Victorino para saber la relación que existía entre él y Marta.

El dramático potencial degradante de esas calles se hace más fuerte en las inmediaciones del Divorcio, la cárcel de mujeres. En este sector la criminalidad y la destrucción de todo valor es apabullante. Asimismo, las mencionadas calles de San Victorino o las de las goteras de las Nieves estaban asociadas con una reputada violencia que demarcaba para los lectores de la época los límites de clase y de estatus y los hacía sentir como observadores intrépidos de los sectores bajos de la ciudad y de sus habitantes. Esta descripción de la vida en ese centro de oscuridad tiene claras raíces en la realidad; de ahí que las hijas de la viuda de Beltrán sean una obvia pintura de las clases urbanas oprimidas.

Como novela folletinesca, *El mudo* posee la mayoría de las características (Epple 1980), que se asocian con esta forma de escritura: 1) En la historia se defienden los principios sociales que conmocionan a la comunidad; 2) Las soluciones para los problemas (rechazo del agio, de la especulación, de la ideología ultraconservadora, de la influencia de los jesuitas) sólo afectan el plano moral de la sociedad; desde esta posición, la novela busca atraer al lector a la causa que difunde.

3) Los valores del mundo representado son constantes, nunca se problematizan; además se definen a través de oposiciones estereotipadas. Los hechos se desencadenan entre dos grupos de personajes: los buenos y los malos. Estos personajes desarrollan diversos tipos de esquemas narrativos: a) El «malvado», en este caso Donato, usurpa los derechos de sus víctimas, se adueña de sus fortunas y las obliga a llevar una existencia miserable. Los héroes (Simón, Huberto, Morón) resuelven reivindicar los derechos de las víctimas e inician la lucha contra el protervo Donato. Luego de sucesivos enfrentamientos consiguen satisfacer sus propósitos: así se da el triunfo de la virtud sobre el vicio, «hay una reivindicación cumplida y una apoteosis del bien» (Rivera 1968, 21-22). Este esquema se encuentra en las historias de la viuda de don Beltrán y de sus cinco hijas, en las de Doña María y sus hijas Solina y Magdalena, en la de Aurelio, novio de Magdalena, en la de Huberto, prometido de Solina y en la del Marqués de la Chamiza. b) Existe un conflicto previo que hace que el héroe tome la determinación de mediar, luego de la confrontación o el enfrentamiento directo, se da un final feliz. Este es el caso de los negros esclavos y el de Alejo, sobrino de Donato. c) En otros conflictos laterales precedentes, surge el enfrentamiento con la presencia activa o pasiva del personaje bueno, pero el final es trágico: como sucede en el caso de Marta y el de Sampantarás y Marciana.

4) Los temas son limitados se reducen a esquemas repetitivos: la pobreza, la honra, la seducción, la injusticia, el juego, la codicia. 5) Los motivos se presentan fijos y a partir de ellos se inventan oposiciones: los

buenos aparecen desdichados, deshonrados, pobres. 6) La novela de aventuras prima en este mundo narrado. Cada una de las historias principales en general son historias secundarias que se entrecruzan a lo largo del relato.

7) La mayoría de los personajes son planos, en el sentido en que están caracterizados definitivamente desde su aparición en el relato; todos los personajes de los bajos fondos pueden ubicarse dentro de esta categoría, excepto Sampantarás que evoluciona. 8) Siguiendo las teorías psicológicas y médicas en boga, los personajes llevan reflejado en el rostro su carácter moral. 9) Las descripciones definen el mundo narrativo: se habla de la humilde huérfana, de la inocente joven, la angelical criatura, de la lujosa casa, pero en muy pocas oportunidades se explican las razones de esas situaciones.

10) El tiempo está sometido a las acciones: todo ocurre en el lapso de tres años, en el cual vida y muerte se subordinan. 11) El narrador impone un punto de vista definitivo sobre el mundo relatado; de esta forma, manifiesta el tipo de destinatario, el cual debe poseer la misma actitud valorativa. 12) Como novela folletinesca abusa la tendencia a extender los sucesos relatados por medio de repeticiones, de escenas trucas, de acumulación de incidentes, técnicas que intentan mantener la atención del lector mediante el suspenso. 13) Emplea el choque de las pasiones, rezago del Romanticismo; pero 14) comienza a señalar una transición hacia el Realismo que surgió a mediados del siglo proveniente de una fuerte reacción de rechazo a la cultura del yo y al imperio del sentimiento, creando una dinámica de legalidad y un devenir de moralidad en la sociedad.

Ya desde el título, se observa el manejo que hace Eladio Vergara y Vergara de la técnica del folletín: «El mudo» es una denominación, cuyas connotaciones son sugestivas, con algo de misterio e indeterminación. Simón, criado mudo de Donato, conocedor de la maldad de su patrón y de los turbios planes que fraguaba, ayuda disimulada y certeramente a muchos de los que son el blanco de la iniquidad de la taimada pareja. De la misma forma, los riesgos que Simón debe afrontar para salvar a los afligidos, las acciones que realiza, algunas de ellas inexplicables por lo desmesuradas para los otros personajes, la bondad que manifiesta, los servicios no pedidos que presta, el anonimato que mantiene durante gran parte de la historia, hacen que el mudo Simón sea el personaje folletinesco por excelencia.

Esa particularidad, la define Plans en la siguiente forma: «el protagonista folletinesco es un ser excepcional al que solo le puede detener su «condición de hombre mortal». Nada, absolutamente nada de lo que puedan realizar los hombres logra entorpecerle, por la sencilla razón de que se encuentra por encima de ellos» (1983, 23). Simón se enfrenta varias veces a Jeroncio y Sampantarás (quienes intentan asesinar a Huberto), golpeándolos tan fuertemente que ellos mismos creen que los ataca un ser sobrenatural.

Gracias a sus actos, salva la vida de Huberto en una forma que, por lo bien planeada, parece designio divino. Ayuda a comprar la libertad de los esclavos que sirven a Donato, con el dinero que recupera de los ilícitos que el avaro ha efectuado.

Además, cuando Simón toma la iniciativa y aquellos, a quienes intenta salvar, aceptan sus sugerencias o sus acciones sin vacilar a pesar de su anonimato, salen bien librados; como es el caso de Huberto y Alejo. Pero cuando vacilan o dudan sobre lo que se les propone, las situaciones empeoran para ellos; como sucede con la viuda de don Beltrán y sus hijas, y doña María y sus hijas. Existen otros personajes a los cuales Simón no alcanza a ayudar, pero después de muerto Donato, repara con el dinero del avaro el mal; esto sucede con Marta, Rosa, Pascual y con la memoria del padre Anselmo.

De esta manera, el juego de opuestos (especialmente la medida de Simón, el criado mudo y la codicia de Donato, el amo rico) es una de las principales técnicas que se pone en funcionamiento en este relato; a esto se unen las técnicas del drama que se imbrica en sus páginas. Estos procedimientos narrativos se observan en otras tempranas novelas colombianas del siglo XIX, pero no con la misma maestría con que las empleara Eladio Vergara y Vergara para producir una de las novelas más poderosas del grupo.

Eladio Vergara y Vergara apoyándose en las nuevas circunstancias sociopolíticas del país: la inauguración de la época más importante en el desarrollo político de la República (con la elección de Hilario López como Presidente, la implantación de la plena libertad de prensa, la abolición de la pena de muerte para los delitos políticos, la supresión de la aduana de Panamá y el libre comercio del tabaco y la exportación de oro; todo lo cual iba en contra de la posición de los grupos conservadores protomonarquistas), estructuró su novela, basándose en hechos determinantes históricos como el terremoto de 1827, la secuela de explotación y expropiación que se vivió en la ciudad y el candente ambiente de hostilidad creado alrededor de la presencia de los miembros de la Compañía de Jesús nuevamente en el territorio. Deseoso de producir un nuevo conocimiento y de incidir en la formación del nuevo Estado que se estructuraba, con una abierta ideología liberal, creó el mundo novelístico de *El mudo*. Con esta novela contribuyó a forjar el género novelístico en el suelo Colombiano y dejó ver la ideología del grupo de jóvenes que llevarían las riendas de la nación hasta la época de la Regeneración.

La temprana novela colombiana del siglo XIX fue abundante; antes de la reconocida *María* (1867) de Jorge Isaacs, se publicaron más de medio centenar de textos que han permanecido sin estudios por haberse privilegiado un canon fraccionado, que no corresponde a la realidad literaria que se produjo, haciendo que la historia de la temprana novela colombiana en el

siglo XIX se desconozca. Además, cuando se publican estudios sobre algunos de esos textos, se los desfigura al continuar repitiendo juicios que alguien dijera en el pasado sin ninguna base concreta o se los castiga por no presentar la modernidad que el lector del presente quiere de ellos. Para entender el verdadero valor de los textos del siglo XIX se debe estudiar el contexto sociocultural en el que se produjeron. Ya que, el conjunto de instituciones sociales dominantes, así como el sistema conceptual, códigos estéticos y corrientes artísticas y estilísticas vigentes en la época identifican la manera en que el texto responde a ellos y surge de esa respuesta.

NOTAS

1 Después de la Guerra de los Supremos (1840-1841) y en los años en que se sentaron las bases de los tradicionales partidos políticos colombianos, se propusieron definiciones alternativas de los valores que se identificaban con lo que se quería que fuera la nueva nación; así la literatura se empleó para validar proyectos competentes de reconstrucción nacional y se localizaron en el pasado nacional muchos valores centrales. Los grupos en contienda miraban el pasado buscando imágenes de coherencia y unidad para proyectarlas en su presente y construir el futuro.

2 Roma concedió a los reyes españoles: 1) la protección estatal a la labor evangelizadora, 2) la utilización de los religiosos para vigilar y controlar a las autoridades civiles. Así, 3) la educación y la seguridad social quedó delegada o encomendada a la Iglesia. Sin embargo, el Patronato también significaba el control del Estado sobre la Iglesia, 1) mediante el derecho de nombrar los obispos, 2) de conceder el pase regio para los documentos papeles, 3) de controlar a los obispos sobre sus viajes a España, 4) de la obligación de los obispos de informar detalladamente al rey sobre el estado de sus diócesis. Esta serie de regulaciones concedidas aislaba a la iglesia colombiana, tanto como a las hispanoamericanas de casi todo contacto con Roma (véase González González 1997 124-125).

3 En 1842, Mariano Ospina Rodríguez entró con engaños a los jesuitas al país y los dotó de poderes que no establecían ningún límite a su actividad, obedeciendo al interés de muchos protoconservadores o ministeriales. Al llegar los miembros de la comunidad en 1844, tanto la Iglesia como el Estado los utilizaron en sus intrigas políticas. La oposición se vio reforzada por el bajo clero bogotano y la mayoría de los liberales radicales y de algunos conservadores.

En el congreso de 1846, el representante Lucas Caballero presentó el proyecto de expulsión de la comunidad alegando la vigencia de la pragmática sanción de Carlos III. Lo apoyó el general Mantilla diciendo que desde su regreso al país no se habían sometido a las disposiciones universitarias en sus colegios y adujo que «desde niño había oído llamar por su padre, jesuita a los hipócritas» (Arteaga

Hernández y Arteaga Carvajal 1999, 192), obligando al gobierno y a un amplio sector ministerial encabezado por Mariano Ospina Rodríguez a asumir abiertamente su defensa. Se sometió el asunto a votación y hubo tantos votos en pro como en contra. El prestigio de la Compañía de Jesús se iba progresivamente deteriorando.

A finales de 1847, la unión de los liberales en contra de los conservadores promonarquistas se hizo más notoria. La oposición al gobierno, la inexplicable persecución de Obando, líder liberal por parte de su suegro el general Mosquera, y la polémica siempre intensificada sobre los jesuitas fueron las características de la época (véanse Camacho Roldán s.f. pp. 9-19; Gilmore 1995, pp. 137-142).

4 En el extranjero el colombiano Félix Manuel Tanco y Bosmeniel, perteneciente al círculo de Domingo del Monte en Cuba, publica la primera novela antiesclavista: *Petrona y Rosalía* (1938). Mientras que en el país se difunden diferentes novelas; entre las serializadas que han llegado al presente se hallan: *María Dolores o la historia de mi casamiento* (José Joaquín Ortiz, 1836) y *El Oidor. Leyenda bogotana* (Juan Francisco Ortiz, 1845); en forma de libro: *Yngermina o la hija de Calamar*, 2 vol. (Juan José Nieto, 1844); *Los moriscos* (Juan José Nieto, 1845).

5 Nació en Bogotá en 1821 y murió en 1888; como periodista y literato se dio a conocer con el seudónimo «Un bogotano».

OBRAS CITADAS

Arteaga Hernández, Manuel y Jaime Arteaga Carvajal. *Historia política de Colombia*. Bogotá: Editorial Planeta, 1999.

Camacho Roldán, Salvador. *Memorias*. Medellín: Editorial Bedout, s.f. [Bolsilibros Bedout 74].

Epple, Juan A. «Notas sobre la estructura del folletín». *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid) 358 (1980): pp. 147-156.

Escobar Rodríguez, Carmen. *La revolución liberal y la protesta del artesanado*. Bogotá: Fundación Universitaria Autónoma de Colombia, Fondo de Publicaciones FUAC, Ediciones Fondo Editorial Suramérica, 1990.

Fundación Misión Colombia. *Historia de Bogotá I – Siglo XIX*. Bogotá: Salvat – Villegas Editores, 1989.

Gilmore, Robert Louis. *El federalismo en Colombia: 1810-1858*. Santafé de Bogotá: Sociedad Santanderista de Colombia, Universidad externado de Colombia, 1995.

González, Fernán. *Partidos políticos y poder eclesiástico. Reseña histórica 1810-1930*. Bogotá: Cinep, 1977.

González González, Fernán E. *Poderes enfrentados: Iglesia y Estado en Colombia*. Santafé de Bogotá: Cinep, 1997.

Gossman, Lionel. «History and Literature: Reproduction or Signification». *Between Literature and History*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University, 1990. pp. 229-256.

Leterrier, Sophie-Anne. *Le XIXe Siecle Historien. Anthologie Raisonnee*. Paris: Belin, 1997.

Nieto, Juan José. *Yngermina o la hija de Calamar. Novela histórica o Recuerdos de la Conquista, 1533 a 1537, con una breve noticia de los usos, costumbres, i religión del pueblo de Calamar*. Kingston, Jamaica: Imprenta de Rafael J. de Córdova, en la Oficina del «Gleaner», 1844. 2 vols.

_____. *Los moriscos. Novela histórica*. Kingston: Imprenta de Rafael J. Córdova, «Gleaner», 1845. 119 pp.

Ortiz, José Joaquín. *María Dolores o la historia de mi casamiento. El Cóndor* (Bogotá) pp. 1-6 (mzo. 11-abr. 18, 1841): [s.p].

Ortiz, Juan Francisco. «El Oidor. Leyenda bogotana». *El Día* (Bogotá) V. 261 (ene. 23, 1845): pp. 1-4; V. 261 (ene. 26, 1845): pp. 2-3; V. 261 (feb. 2, 1845): pp. 2-3.

Otero Muñoz, Gustavo. *Historia de la literatura colombiana*. Bogotá: Librería Voluntad S. A., 1943.

Plans, Antonio Salvador. *Baroja y la novela de folletín*. Cáceres: Línea XXI, 1983.

Rivera B., Jorge. *El folletín y la novela popular*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

Robertson, D. W. «The Doctrine of Charity in Medieval Literary Gardens: A Topical Approach through Symbolism and Allegory». *Speculum* 26 (1951): pp. 24-49.

Romero Tobar, Leonardo. «Novela por entregas y novela de folletín». *La novela popular española del siglo XIX*. Madrid: Fundación Juan March-Editorial Ariel, 1976. pp. 53-66.

Samper, José María. *Historia de un alma*. I. Bogotá: Editorial Kelly, 1946.

Sánchez López, Luis María. *Diccionario de escritores colombianos*. Bogotá: Plaza y Janés, 1985.

Tanco y Bosmeniel, Félix Manuel [de Jesús] «Petrona y Rosalía». 1838. *Cuentos cubanos del siglo XIX*. Salvador Bueno, sel. y pról. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975. pp. 101-133.

Vergara y Vergara, Eladio (Un bogotano). *El mudo*. Bogotá: Imprenta de J. A. Cualla, 1848. Vol. I. 257 pp. Vol. II. 348 pp. Vol III. 91 pp.

Vigny, Alfred de. «Réflexions sur la verite dans l'art». *Cing-Mars*. 1926. pp. 6-24.

MONOGRAFÍA



Canastero
Calima llama
1600 a.C – 100 d.C
Colección Banco de la República

LOS ALABAOS, LOS ARRULLOS Y LOS CHIGUALOS COMO OFICIOS DE DIFUNTO Y RITOS DE COHESIÓN SOCIAL EN EL LITORAL PACÍFICO COLOMBIANO

María Mercedes Jaramillo
Fitchburg State College

Cuando el juglar es convidado
al banquete de los próximos muertos
las singladuras del espejo cobran
su extraviado silencio de barajas.
(Alfredo Vanín, 1990, 51)

Las ceremonias religiosas de las comunidades afro-colombianas del Litoral Pacífico han dado cabida a elementos de diverso origen – africano, americano o europeo – que han surgido ya sea: primero, de la tradición oral que reúne y enmascara mitos y deidades africanas o indígenas con imágenes cristianas; segundo, de las concordancias de los momentos de celebración – nacimientos, muertes, ritos religiosos, etc. –; tercero, del sincretismo de los instrumentos musicales; cuarto, del objetivo y ritmo de las danzas; y quinto, de las formas y materiales de las artes plásticas que se despliegan en el decorado de los altares. Estas celebraciones que recogen ricas expresiones artísticas son los momentos en los cuales se pueden percibir “las huellas de africanía” que describía Nina S. de Friedemann como: “sentimientos, aromas, formas estéticas, texturas, colores, armonías, es decir materia prima para la etnogénesis de la cultura negra” (90). Friedemann y Jaime Arocha, entre otros, han señalado la compleja dinámica en los procesos de creatividad y transformación de los sistemas culturales afro-americanos donde han descubierto la presencia y la participación de elementos sincréticos de raíces africanas, europeas e indígenas (1986, 36). Por su parte, Manuel Zapata Olivella afirma que la sabiduría y la experiencia de los Ancestros fueron convertidas en normas por los esclavos. Esta tradición fue como una

“silenciosa lámpara” que guió su comportamiento vital y los ayudo a confrontar en forma creadora la insensatez de sus amos (111). Para Manuel Moreno Friginals los aportes africanos a la cultura del Caribe y de América Latina se tienen que analizar dentro del marco de la lucha de clases y del proceso complejo de transculturación – deculturación. Pues la elite dominante “aplica al máximo sus mecanismos de deculturación como herramienta de hegemonía, y la clase dominada se refugia en la cultura como un recurso de identidad y supervivencia” (1977, 6).

Sin duda alguna la herencia africana para poder sobrevivir se tuvo que rezagar a los espacios internos y subjetivos que no podían controlar los opresores, ya que buscaron maneras absolutas de dominación pues como dice Moreno Friginals: “Los dueños de las plantaciones tuvieron un interés muy definido de que no se creara entre los esclavos el sentido gregario, de cohesión social, que origina actitudes solidarias. La deculturación fue un recurso aplicado a la explotación del trabajo esclavo, ya que la cultura común imparte dignidad, cohesión e identidad a un grupo” (7)¹. Los esclavistas trataron de romper ese ‘habitus’² cultural que identificaba a unos esclavos con otros de su misma etnia, y por esa razón, los separaban para evitar la conservación de la lengua, la religión y la cultura; además, la juventud de los esclavos recién llegados era un factor que los hacía más vulnerables culturalmente. Sin embargo, la continúa importación de esclavos les ayudó a no perder totalmente el legado cultural africano.

Jesús Martín-Barbero afirma que: “La *hegemonia* se juega en el terreno de lo *simbólico* que constituye el eje del *campo cultural*, a la vez reproducción y subversión, campo estratégico de luchas en cuanto lugar de sentido de la vida cultural” (Las *itálicas* son del autor, XI). Para Michel de Certeau, la contrahegemonía surge de los “usos sociales como operadores de apropiación”³ que según Martín-Barbero muestran la otra faceta de la cotidianidad, pues reflejan la creatividad que se oculta en la rutina, en el consumo, y es lo que nos explica “qué hace la gente con lo que usa, lo que cree y lo que compra, lo que lee y lo que ve” (XI). Y precisamente, éstas son las grietas por las que se infiltró la herencia africana ya que los esclavos se apropiaron de los nuevos elementos, herramientas, lengua, religión, etc. y les dieron un uso personal con el que lograron conservar lo esencial de su cultura que, como vemos en el arte, la música,⁴ las danzas, la religión logró sobrevivir en las Américas.

Adriana Maya también ha estudiado el legado espiritual africano en La Nueva Granada y con razón afirma que los españoles veían las expresiones espirituales de los esclavos originarias de África como pactos con el demonio o ritos de brujería. Estos legados espirituales fueron armas simbólicas para resistir la esclavitud y fueron “el soporte para reconstruir nuevas memorias histórico – culturales al crear estrategias de adaptación a la cultura y entornos específicos del Nuevo Mundo” (29). El rechazo y condenación de la espiritualidad africana fue el mecanismo que les permitió

a los españoles legitimar la esclavitud de los africanos y obtener la bendición y aprobación de la Iglesia en su campaña de conquista y evangelización.

Alfredo Vanín, poeta y estudioso de la cultura del Litoral, asegura que en la tradición oral afro-colombiana emerge “el mundo natural prodigioso” apoyado en fuerzas ya sea malignas o benignas. Relatos y versos desbordan lo inmediato pero logran captar lo local y lo universal ya que se nutren de los desafíos que enfrenta el ser humano en el mundo natural, ante los poderes del supramundo e inframundo (1993, 72). El rico y complejo legado cultural de las gentes del Litoral Pacífico aflora en sus ritos y tradiciones, organiza el quehacer existencial y nutre comportamientos y sistemas de socialización que les han permitido a los afro-colombianos sobrevivir las duras condiciones de la esclavitud y de la marginación. Estas manifestaciones artísticas e ideológicas son también formas que enriquecen la vida cotidiana al dar sentido de trascendencia a la vida y a la muerte y al registrar la historia y la tradición del pueblo; son, pues, vehículos de comunicación espiritual y lazos de cohesión social.

Para Norma E. Whitten participar activamente en los ritos funerarios en el litoral es una forma de mantener las relaciones de parentesco o inclusive de crear nuevas alianzas entre los miembros de la comunidad (138-145). Adriana Maya considera que con los alabaos⁵ o cantos funerarios se iniciaron procesos de re-socialización y humanización ya que los esclavos retomaban las matrices rítmicas y métricas de los rezos y alabanzas españolas en los que vertían nuevos contenidos y trazaban líneas de parentesco ancestral y sobrenatural con los santos (25). Así, pudieron guardar la memoria de sus antepasados y recobrar la dignidad negada por los esclavistas.

El sistema de versificación de los alabaos y los arrullos⁶ fue heredado de la poesía española tradicional como las coplas y los romances; y, según Enrique Buenaventura, son variantes de los cantos gregorianos y de los cantos ambrosinos con dejes y cortes de influencia africana.⁷ Y en un ensayo sobre La balsada, celebración navideña del Litoral Pacífico, donde Buenaventura analiza las fuentes de la misma afirma que en esta región:

El romance viejo se transforma en décima recitada y se mantiene también como canción, sobre todo en el Chocó, y la melodía que se canta sin acompañamiento de ritmo, guarda un sabor juglaresco medieval de la más pura cepa castiza. En el caso del “alabao” que se entona cuando hay muerto adulto (cuando hay niño muerto o “angelito” se hace el “chigualo”) la raíz medieval-española penetra hasta el ancestro arábigo, porque los “quiebres de voz” y falsetes del “alabao” deben tener un origen igual al que tienen los mismos “quiebres” y falsetes del Cante Jondo. (34)

Darcio Antonio Córdoba Cuesta y Cidenia Rovira de Córdoba en su libro *El alabao* analizan los ritos funerarios y describen las diferencias de estas prácticas entre la Costa Atlántica y el Litoral Pacífico; anotan que en

el “lumbalú” – nombre de estos ritos en los palenques de la Costa Atlántica – bailan el muerto, utilizan tambores y marimbas, y además “invocan nombres de deidades africanas en lengua Bantú” (103)⁸. Los bailes con música de tambor ejecutados en los velorios de los esclavos en Cartagena son originarios del África ecuatorial, donde los funerales eran acompañados por el llanto de las mujeres y los cantos de lágrimas (98). Otras de las influencias africanas que esta pareja de investigadores encuentran en las comunidades afro-colombianas son: la tradición oral de la música y la poesía, la inflexión y altura tonal del lenguaje musical, la utilización de instrumentos como el tambor y la marimba, las técnicas polifónicas, las realización de velorios y novenarios, los cantos a capela, el culto a los antepasados, la invocación de deidades en los cantos funerarios y el llanto desesperado por la muerte de un familiar (101). Categorías que nos ayudan a comprender la repercusión de los cantos funerarios que oscilan entre lo sagrado y lo profano, la alegría y el dolor, la risa y el llanto y en los que participa la comunidad para honrar a sus muertos, redistribuir sus bienes y evocar sus vidas.

Con referencia a los ritos de la muerte Manuel Zapata Olivella afirma que había correspondencias sorprendentes entre las ceremonias a los muertos de los caribes y el culto a los ancestros de los africanos. Ambos pueblos percibían la continuidad de los vínculos entre vivos y difuntos, y además creían que existía un pacto entre ellos que iba más allá de la muerte; “la actividad social de los vivos estaba primordialmente influida por los antepasados. En estas condiciones las prácticas funerales de los negros y los indios encontraron plena correspondencia lo que no siempre acontecía con el europeo” (108).

Los alabaos – himnos de alabanza – y los arrullos – canciones de cuna – son algunas de las manifestaciones literarias más sobresalientes de la comunidad negra de la costa pacífica; son cantos funerarios en honor y memoria de los difuntos, que se realizan durante la noche del velorio, la última noche de la novena⁹ y al cabo de año, y se ejecutan en medio de las oraciones. Los ritmos de los cantos varían de acuerdo a la región y a las etnias y están ligados a la cotidianidad de la comunidad afro-colombiana, a sus rituales y a sus festividades religiosas. Los alabaos expresan el duelo por la muerte de un adulto y, a veces, recuerdan la vida de la persona. Los alabaos de la última noche son una despedida para el espíritu, que hasta ese momento ha estado presente en el novenario¹⁰. A las cinco de la mañana, cuando concluye el rito mortuario, se deshace la tumba y el altar arreglado para la ocasión, se apagan las luces y se cierran las puertas y las ventanas; y en este momento el difunto inicia una nueva etapa en su trayectoria existencial. Rito que demuestra el vitalismo espiritual africano que reconoce la presencia e influencia de los difuntos y ancestros en la vida terrenal. Por ejemplo, los Córdoba recogen alabaos en los que el difunto se despide con versos como: “Nueve noches son / las de mi novena / levanten la tumba / que esta alma es ajena” (98). De

acuerdo con María Cristina Navarrete: “Los negros vivían preocupados por garantizarse un buen funeral, en este sentido continuaban con la tradición de África Occidental, según la cual, un funeral adecuado debería conducir al descanso del espíritu y evitar el retorno de un espíritu insatisfecho, puesto que los funerales eran la puerta de entrada al mundo de los espíritus” (91). Para Jaime Arocha los velorios en el Litoral son:

ámbitos interétnicos de catarsis colectiva. Dentro de ellos el alma no se la trata como esencia que trasciende a su *envoltorio* material, sino como una fuerza que permanece. Sirven también para redistribuir algo de la no muy abundante riqueza económica de la región: por una parte los ricos deben aportar más a la hora de inscribirse en la lista de quienes harán ofrendas para el difunto durante las ceremonias. Por otra parte, aumenta el consumo de carne; hasta una docena de cerdos pueden llegar a sacrificarse en la noche del velorio o en la última novena (1999, 142).

José Santos Caicedo (Tumaco, Nariño, 1969)¹¹ explica que el proceso de elaboración de los alabados es generalmente de carácter colectivo y se inician con los acompañamientos que se le hacen a la persona enferma durante los días anteriores a la muerte cuando amigos y familiares visitan a los enfermos y empiezan a prepararse para el velorio. El alabao siempre empieza con un estribillo y luego se hacen versos alusivos a la vida del amigo o familiar enfermo, cuando se acaban los versos se repite el estribillo y luego se pueden cantar otros versos de otros alabados o versos creados en ese momento por los asistentes. Los alabaos se cantan de cuerpo presente durante la noche del velorio y cesan antes de las cinco de la mañana cuando se desbarata la tumba, y en el trayecto a la iglesia y el cementerio¹². Algunas familias que han tenido problemas con sus familiares difuntos prohíben los alabados para evitar que los amigos narren en los versos la mala conducta de los deudos. Ejemplos de algunos estribillos de los alabados de Tumaco son:

La vela cuando se enciende
se enciende para el servicio
acabándose la vela
se acaban los beneficios.
La muerte a mí me escribió
y la carta aquí la tengo
pero lo que no comprendo
es que la letra no la entiendo.

El jolgorio y las expresiones jubilosas que adornan los ritos funerarios son mecanismos para ayudar al alma a atravesar satisfecha y bien acompañada el umbral de la vida a la muerte, hecho que le asegura el merecido descanso ya que parte con tranquilidad del mundo. Si la persona muere en una pelea o sin alcanzar la paz espiritual entonces deben hacerle una ceremonia denominada “tumba” para que el alma insatisfecha pueda culminar su

tránsito al más allá. Norman E. Whitten describe este rito en el que se deben abrir las ventanas y cubrir la tumba o estrado – construido para esta ocasión en medio del salón – con una cruz hecha de papel negro; luego los deudos y amigos del difunto caminan en dos filas hacia el estrado con velas encendidas que van apagando al salir y cuando queda la sala oscura se rompe la cruz, y así, el espíritu es obligado a abandonar el lugar por el callejón o espacio dejado entre las dos filas. Los asistentes cantan versos de despedida y se aseguran unos a otros de que el espíritu salió “bien”. A veces la tumba se celebra en lugar del novenario y otras veces después de él (130-131).

“Vida y muerte en el litoral”, de Juan Guillermo Rúa

El texto de Juan Guillermo Rúa (1956-1988)¹³ tiene un alabao y un arrullo que muestran las características ya mencionadas de los cantos funerarios. “Vida y muerte en el litoral”¹⁴ es un poema dramático típico de la ‘oralitura’ que está, hasta el presente, inédito. Rúa capta en este drama el espíritu de su gente y recrea los dos momentos primordiales de regocijo y celebración para los descendientes de los esclavos africanos: el nacimiento y la muerte. Estos umbrales entre la vida y la muerte, entre lo terrenal y lo trascendental se celebran con ritos, danzas y cantos que hunden sus raíces en las antiguas tradiciones africanas y en la tradición cristiana, y se entretejen con elementos tanto sagrados como profanos que expresan tanto el dolor como el gozo. Así, el alabao, el arrullo y el advenimiento¹⁵ del drama de Juan Guillermo Rúa son los cantos de estos ritos de pasaje que el autor completa con una introducción y un epílogo para mostrar los altibajos de la existencia del ser humano en la región del Pacífico.

El drama poético de Rúa se sitúa en la encrucijada cultural que revela las fuentes del mestizaje, donde se trazan puentes entre África, Europa y América con elementos que conservan el tono de los cantos religiosos, el culto a los ancestros, los vínculos entre los vivos y los muertos, y entre el cielo y la tierra. Este encuentro de los tres mundos se posibilita por las innegables coincidencias de la imaginaria religiosa y del pensamiento mítico. Los versos de “Vida y muerte en el litoral” captan la esencia de esos cantos funerarios que se nutren del sufrimiento de las comunidades afrocolombianas, marginadas de los centros de poder, discriminadas en el momento de repartir beneficios, pero seleccionadas en los momentos de repartir obligaciones. Desigualdades que no han logrado quebrantar el espíritu de resistencia, la imaginación creativa y la capacidad de gozo del pueblo negro. Así: Juan Guillermo Rúa abre su canto afirmando:

Trágico soy como mi alegría
tragedia y risa llevan mi son,
la caña dulce tumbo el guarapo
para emborracharme hasta el corazón.

Nazco y entierro toda mi vida
para cambiar esta situación,
aunque dejamos de ser esclavos
no somos libres como usted ve.
Tongolele no somos libres como usted ve.

Mi canto dulce llora y excita
pronto mi vida habrá de cambiar:
Tumba que tumba, zafra que zafra
mis condiciones van a cambiar...

Los versos recrean el duro trabajo en los cañaverales y el sentimiento de resistencia del hombre negro que sigue esclavizado en la labor de las plantaciones. Este preámbulo al alabao ocasionado por la muerte del negro José María Dolores es un breve sumario de los hitos de su existencia que giró en torno: al canto y al llanto, al guarapo y a la zafra, a la ternura y al odio, y al ansia de libertad y a la esclavitud del trabajo. “Tumba que tumba, zafra que zafra” es un verso que tiene una connotación múltiple; por un lado, se refiere al corte continuo de la caña y al trabajo esclavizante de la zafra, y por el otro lado, se refiere a la frecuencia de la muerte en el Litoral (tumbas) y a la deshumanización de la población afro-colombiana que es vista como mano de obra; también ‘tumba’ en cierta manera implica esta ceremonia de desagravio para las almas insatisfechas, pues el drama varias veces señala los conflictos que causan el malestar y resentimiento de los miembros de esta comunidad. El canto de los negros en la zafra y los llantos en los funerales quedan reunidos en este lamento que revela la invisibilidad del negro para la sociedad y el Estado. Rúa insiste en señalar en que no son libres aunque ya hayan dejado de ser esclavos.

Alegres ritmos de odio y ternura
verán la muerte y su renacer,
cuando en las selvas cantan los gallos
el sol anuncia un amanecer.
Trágico augurio trae la muerte
pero con ella vienen después,
las alegrías de un nuevo tiempo
que entre tambores verán nacer.

El canto del gallo no se inscribe en la tradición cristiana que evoca la traición de Pedro, aquí anuncia el nuevo amanecer que simboliza la transformación de la noche en el día, de la muerte física en la vida espiritual y de la esclavitud en la libertad. El trágico augurio de muerte se transforma en el rito de pasaje de un estado a otro, paso necesario para llegar a ese estado ideal de igualdad que anuncia el sol y que se celebrará con el ritmo de los tambores. La muerte o el descarnar se concibe entonces como una parte del ciclo de la vida, del retorno, del renacer que se pronostica en un nuevo

tiempo donde los tambores harán eco a la alegría de la libertad, tanto en el mundo terrenal como en el más allá.

Después de esta introducción sigue el alabao cuyo título: “Y cuatro velas nomá” apunta a la austeridad material de los ritos funerarios en las comunidades afro-colombianas, ya que solo tienen cuatro velas para honrar al difunto, pero esta austeridad se contrasta con la riqueza simbólica de la celebración ritual. Los versos van narrando y describiendo los sucesos del velorio, y se van mezclando las imágenes de la parranda, el baile y la música, con las imágenes de la muerte, del hambre y la soledad. Velas y tambores, parihuela y guasá¹⁶ son los elementos que acompañan ese paso final de la vida.

Cantemos al negro, cantémosle
ya que esta alma hoy se ausenta
pa' no volver más. (Bis)

Se murió el negro José
ya lo llevan a enterrá

en parihuela de palo
y cuatro velas nomá.

Ya se formó la parranda
con tambora y con guazá,
y cuatro negras bailando
con cuatro velas nomá.

De qué murió de viejo
yo no sé si esto es verdá,
la verdá es que ora se encuentra
con cuatro velas nomá.

Está Esperanza, Candela
la Encarnación y la Piedá,
mientras las va iluminando
las cuatro velas nomá.

La Encarnación el chinchorro
ya se lo quiere llevá,
mientras danzan siempre en fila
las cuatro velas nomá.

La Esperanza que no llora
en llanto es un solo mar,
un alabao es su queja
de cuatro velas nomá.

La Piedá en su abandono
se desmayó en el altá,
mientras se van apagando
las cuatro velas nomá.

La Candelaria en sollozos
ya sabe que va eh heredá,
la echa mano al candelero
de cuatro velas nomá.

Cuatro negritos pequeños
se quedaron sin papá,
mientras su llanto lo arrullan
las cuatro velas nomá.

El título de alabao “Y cuatro velas nomá” se convierte en estribillo y en elemento organizador del poema, ya que hay cuatro huérfanos, cuatro mujeres: Esperanza, Candelaria, Encarnación y Piedá¹⁷ y también hay cuatro posibles causas de su muerte: “quién te mató no lo sé / si fue el amo, la tristeza, el dolor o mi queré”. El canto recrea en forma ágil la continuidad entre la vida y la muerte, y a la vez se señala lo transitorio de la existencia, de la alegría y del dolor; de un sentimiento se salta al otro para proyectar los inesperados cambios del destino. La gestualidad de las mujeres crea la atmósfera de drama que llega a su clímax con el copioso llanto de la Esperanza y el desmayo de la Piedá en el altar; “crescendo” que es apoyado con el ritmo de queja del alabao. La intensidad emocional del rito mortuario empieza a decaer al igual que las velas que se van apagando. La vida triunfa sobre la muerte aspecto que se recrea en la actitud de las mujeres que recuperan sus intereses terrenales e inician la necesaria redistribución de los escasos bienes del difunto pues Candelaria “echa mano al candelero” y Encarnación ya se quiere llevar el chinchorro.

Qué es lo que se va heredá
de esta vida terrenal
el hambre o la soledá
esta vida es un dedal
si nace o si morirá
al cielo o al infierno irá
qué maldá, qué despertá
no saber dónde se va
ay mamá no aguanto má
esto tiene que cambiá
esto tiene que cambiá
esto tiene que cambiá.

El alabao concluye con una evaluación de la trayectoria vital del ser humano y con la incertidumbre de su destino final; esta abrumadora realidad lleva al poeta a condensar en el estribillo el sentimiento de rebeldía del negro que clama por una vida mejor. Esta estrofa que remite a la idea de la vida como sueño de la tradición calderoniana “qué maldá, qué despertá / no saber dónde se va”, adquiere además en el alabao la connotación política, pues el negro, ya no aguanta más las condiciones de su vida terrenal y afirma rotundamente que ésta tiene que cambiar; aunque sí acepta la incertidumbre de su destino final después de la muerte porque en el terreno de lo espiritual no tiene el mismo control; por eso afirma: “si nace o si morirá / al cielo o al infierno

irá". El drama muestra una mezcla entre lo íntimo y lo público, lo político y lo religioso, lo espiritual y lo pagano. Con el canto se evalúa y se celebra la vida pero también se denuncia la opresión. Con razón Alejandro González afirma que en el Pacífico la fe religiosa "se asumió como una manera de igualdad social y de igualdad espiritual".¹⁸

El drama de Rúa incluye un arrullo¹⁹ dedicado a un niño menor de dos años durante su velorio o chigualo. Elizabeth Riascos Espinosa habla de la presencia de juegos, gritos, murmullos, cantos, voces, aplausos, carreras y saltos en los velorios; y describe el 'chigualo' o velorio de angelito, como el culto a los muertos donde el dolor se transforma en regocijo pues el alma del niño entra al reino de los espíritus y los amigos traen comestibles, bebidas, tabaco, velas y todo termina con la llegada de las lloronas pagadas, "una gran comilona y el canto típico de Gualf".²⁰ Según José Santos Caicedo, en los chigualos se prohíbe llorar a la madre pues "se encharca" el camino al cielo en el que se puede ahogar el niño e impedirle la llegada al paraíso. En camino al cementerio se hacen paradas en las que se tocan arrullos con cununos, guasá y bombos, acompañados con las palmas de las manos, las mujeres mecen el ataúd para simular un juego y se lo pasan de mano en mano. Para el trayecto al cementerio se elabora una palma que consiste en un poste forrado de papel del que salen unas cintas largas cuyas puntas son sostenidas por niños y en el centro de la palma va el ataúd. En estas ceremonias hay además cantos festivos, danzas y juegos para que el niño no sufra y los niños de la comunidad son invitados a la celebración para que acompañen y 'jueguen' con el 'angelito'. Estos ritos alivian el dolor por la pérdida de los niños ya que la mortalidad infantil es muy alta en las comunidades negras. El niño en su calidad de 'angelito' adquiere en el cielo el estatus que le fue negado en la tierra. El arrullo también tiene un objetivo mágico-religioso, que busca

'abrir el cielo' para que el alma de un niño muerto llegue hasta Dios; o 'traer el santo a la fiesta' o conseguir el favor del Niño Dios que nace el día de Navidad. En este sentido, guarda similitudes con el vudú haitiano, la santería cubana y el candomblé brasileño, religiones afro-americanas en las que mediante el baile se intenta conseguir que el orishá descienda sobre su adepto. (*Mundo negro*, # 466, sept. de 2002)

Rúa inicia el arrullo con una aliteración del verbo dormir, "Qué duémete, duémete, que duémete ya / que si no se dueme se enoja el papá..." que imita el sonido del arrullo y que se convierte en la frase que recoge la idea central del canto que alude al sueño como imagen de la muerte.

Y si el negro es bueno y se dueme ya
su tata Montero se va a trabajá
pa' que el negro un día vaya a trabajá.
No rompiendo roca, no señó, eso ni pensá.

Mi negro se va pa' la capital
pa' aprender en libros
toditas las cosas que no sabe acá.
Pa' que aprenda a hablar como los señores.
Dormite nomá. Dormite nomá...
Qué duémete, duémete, que duémete ya
Que si no se dueme, me arrepiento ya.
Y ahí si mi negrito a ganarse el pan
vendiendo pescao, chontaduro y sal.
Duémete muchachito, que duémete ya
abrí esos ojazos, oíste
ni gracias me da.
Ay negro bendito porque no te duemes
bien aplacaito junto a tu papá.

Tata Montero en su arrullo evalúa la vida que hubiera deseado para su hijo y le describe el futuro que le hubiera dado a través de la educación. El viaje a la capital, los libros y la adquisición del habla de los señores aparecen como herramientas indispensables para alcanzar un mejor nivel de vida. El padre compara sus sueños del futuro con la realidad inmediata, que llevaría a su hijo a vender “pescao, chontaduro y sal” y que continuaría el ciclo de la miseria y exclusión del presente. Los cambios anhelados por tata Montero se inscriben en los procesos de negociación y de intercambio entre los valores propios y los valores del otro, entre los valores hegemónicos y los subalternos, entre la vida capitalina moderna y la tradicional del Litoral, transacciones que según Néstor García Canclini son ya un modo de existencia para los grupos que participan en el drama social (146). El tata Montero sabe que para obtener un lugar en la capital el hijo debe adquirir el lenguaje,²¹ conocimientos y destrezas del hombre blanco, lo que no implica el abandono de lo propio y auténtico de sus raíces, pues el padre sólo desea que el hijo no trabaje “por una paga que no se ve”, afirmación que es uno de los leitmotiv del drama. De forma indirecta se recrea la educación como un proceso de ascenso social y como un mecanismo de integración que manejan las minorías para negociar con la cultura dominante y para abrirse espacios de supervivencia en la esfera del otro, donde siempre se utiliza la diferencia lingüística, la palabra escrita y el color de la piel como bases para la discriminación. La importancia del conocimiento que otorgan los libros es un contrapunto a la tradición oral, pero la adquisición de nuevas formas de expresión y de conocimientos posibilita la interacción social de una manera conveniente; el negro aprende a moverse en el mundo del blanco, “del señor” sin perder totalmente su origen o sus tradiciones culturales que continúan como lazo de cohesión en la vida familiar y en la vida comunitaria y como mecanismo de autoafirmación. Así, el arrullo cumple una función espiritual que concluye el ciclo vital del niño, pero también tiene una función política que muestra la insatisfacción del padre por el triste destino

del hijo.

La siguiente parte del drama de Rúa es un advenimiento que celebra el nacimiento del hijo y el tío Montero pide que el sonido del “tambó, la marimba e chonta y el repicadó” pregonen las buenas nuevas, ya que a pesar de todas las calamidades y las hambres pasadas “mi niño nació”, frase que se repite con el afán de instaurar el hecho y anunciarlo a la vecindad. La segunda estrofa de este canto, se inicia con un vocativo que invita a la gente a conocer al niño y revela el color de su piel, hecho que nos afirma su autoestima y descalifica la discriminación racial.

Vengan que es hermoso, negro como yo
tiene ojos bien claros, cuerpito de carbón.
Mi niño nació, mi niño nació, mi niño nació.
En rancho de paja mi niño nació
no tuvo cobija mi niño nació
está desnudito mi niño nació
en estera de palma mi niño nació
no tuvo padrinos mi niño nació
sólo entre alegrías mi niño nació
de su tío Montero, de mi negra y yo.
Mi niño nació, mi niño nació, mi niño nació.

La descripción de las circunstancias del nacimiento evoca la imagen del pesebre y las penalidades sufridas por la Virgen María y san José en el establo de Belén; comparación que dignifica el sufrimiento del tío Montero y de su negra y traza una genealogía cristiana que augura un destino especial para el niño y, sobre todo, honra a la familia negra deshumanizada por la cultura dominante. Esta imagen del pesebre cristiano repetido en una familia afro-colombiana insinúa el nacimiento de un redentor para la gente de su raza. Metáfora que se refuerza con la presencia de tres madrinas: María, Dolores y Encarnación que traen “jalea, chontaduro y ron”. La presencia femenina hace un contrapunto a la de los tres reyes magos: Melchor, Gaspar y Baltasar y a sus ofrendas de incienso, mirra y oro. Estas tres mujeres / madrinas también brindan ofrendas típicas de su entorno. Este nacimiento inicia un nuevo ciclo de vida y con él renacen las esperanzas en el amplio horizonte de ese porvenir que esperan con alegría y determinación.

En el epílogo se plantean estas ideas que se afirman con el canto y con los tambores que han sido las únicas armas que los han acompañado en su larga odisea de la esclavitud a la libertad y de la exclusión a la participación equitativa en la nación por la que aún siguen luchando.

Nació la vida sobre la muerte,
parranda y zafra, guarapo y miel,
sol y destino, amplio horizonte
llevan los negros sobre su piel.

Pueblan espacios de magia y rabia
ya van danzando hacia el porvenir,
canto y tambores llevan por armas
ya nadie más los va a detener.
El cuerpo baten con su tristeza
ya van subiendo hacia otro lugar
Llevan, llevando sus alegrías
con esperanzas de continuar,
con esperanzas para cantar,
con esperanzas de parrandiar,
con esperanzas de trabajar,
con esperanzas de libertad.

Este poema dramático concluye con un himno a la raza negra en el cual se ensalzan sus cualidades físicas y espirituales. Esencialmente se destaca el color de la piel como uno de los atributos innatos y lo contrasta con el color de los dientes; también se reafirman los derechos civiles, ya que ellos, como cualquier ser humano, tienen capacidad de reír y llorar, de trabajar y soñar. Y así como son fogosos para el baile también son dedicados en el trabajo. Estos versos finales condensan la historia del negro: el racismo, la esclavitud, la zafra y la pobreza. Para denunciar al amo y anunciar su rebelión:

Un negro canto con voz valiente:
Negro me llaman porque soy negro
nunca he tenido otro color.
Canto, trabajo, lloro y me sueño
como cualquiera de mi nación.
Dientes bien blancos, boca risueña
cuerpo fogoso para bailar,
mi rebelión se está despertando
esclavo y amo no existen ya.
Tumbo la caña con mi machete
rompo la selva para sembrar
entrego toda, toda mi vida
por una paga que no se ve.
Tongolelelele por una paga que no se ve.

Arrullos, alabaos, alivios, chigualos y bundes de Mary Grueso Romero

Mary Grueso Romero (Guapi, Cauca, 1947)²² en sus cantos funerarios muestra la importancia de la relación con los santos y con la Virgen María. Esta cercanía e intimidad a los seres celestiales restaura el equilibrio vital e instaura nuevas relaciones de parentesco; las ya mencionadas líneas de parentesco ancestral y sobrenatural con los santos de las que hablaba

Adriana Maya, que son indispensables para proyectarse en el futuro y para recobrar los lazos familiares rotos con la esclavitud; así, los afro-colombianos recuperan el pasado y se proyectan al futuro, al trazar puentes entre el pasado y el presente.

El alivio es también un canto funebre ejecutado por mujeres en las noches de los velorios para “animar las almas de los difuntos” (Martínez de Peña et al, 89). “A la Virgen del Carmen” es un alivio de Mary Grueso en el que son claras las influencias del catolicismo. Y es notable como el hermano muerto es ya un intermediario entre cielo y tierra, y puede interceder por los pecadores que deja atrás. La persona que muere obtiene, así, un status especial en la familia y también crea un puente entre presente y futuro.

Aquí en medio de esta sala
con cuatro velas está
este hermano tan querido
y no lo puedo evitá. (bis)

Pongámosle el rosario
para que él lo pueda rezá
por todos los pecadores
que en esta tierra están. (*Este yo que sí soy yo*, 103)

En el bunde²³ “Niño Dios Bendito”, que también es un canto funerario usado en los velorios de los niños, se recurre a instrumentos musicales como el cununo²⁴ y el guasá para alegrar el evento y aligerar la tristeza de los padres, pues como decía José Santos Caicedo, no deben llorar.

Niño Dios Bendito
¿en dónde tú estás?
Aparece pronto
no me hagas llorar.

María está triste,
se empieza a angustiá,
se ha perdido el niño
el niño dónde está.

No sé si está llorando.
¿Quién lo cuidará?
Tráigame ese niño,
tráigalo pa' cá.

Ese niño llora
si no está mamá,
hay que arrullarlo
con cununo y guasá.

Unos brazos negros
lo quieren cargar.
Recemos la novena,
recémosla ya.

Que aparezca el niño
que alegre su hogar.
Hagamos una minga
pa'irlo a buscar,
Paratutulembe, telembá. (*El mar y tú*, 106-107)

El uso del tú recrea la familiaridad con el Niño Dios y con la Virgen y establece vínculos entre lo humano y lo divino que ennoblecen al hablante lírico y le otorgan una posición privilegiada al restituirle la dignidad negada por la elite dominante. Por eso se hace énfasis en que “unos brazos negros / lo quieren cargar” y son los instrumentos musicales de la región, cununo y guasá, los que lo arrullan y consuelan. Ese yo lírico que invita al rezo, a la minga y que comparte la preocupación de la Virgen por la ausencia del Niño, dramatiza una escena familiar en la que el llanto da autenticidad al sentimiento y evoca escenas similares en la vida familiar de los afrocolombianos cuando pierden a un hijo. Este bunde condensa los sentimientos de la Virgen como madre y representa a las otras madres, y por analogía cuando un niño negro se muere son los brazos de la Virgen los que lo arrullarán y consolarán.

El chigualo “Negro en el cielo”, de Mary Grueso describe el rito ejecutado en el hogar durante la noche de la velación. Chigualiar para las gentes del Litoral es la serie de cantos y juegos que celebran la entrada al cielo del angelito; y a su vez, son formas de apoyar a la madre y al niño en su transito al paraíso.

Cantemos cantemos, vamos a cantá
el niño se ha ido y en el cielo está
no llores negrita por tu hijo ya
los ángeles del cielo lo van a cuidá.

Dancemos con el niño el niño se va
los ángeles del cielo alas te traerán
el niño se ha muerto lo vamos a chigualíá
tirame ese niño de allá para acá.

Hagamos una rueda donde el niño está
con palma y corona como un ángel más
mamita mamita, mamita mamá
porque hay gente alegre si no es pa llorá.
Estamos de fiesta y en el cielo están
porque un ángel negro ya lo pueden pintá. (*Ese yo que sí soy yo*, 105)

Todo lo indispensable para realizar el chigualo debe ser traído por los padrinos. La madrina de bautismo consigue las ropas y adornos típicos del velorio. Estos consisten de un “vestido blanco, una corona, un ramo de flores y una floresta blanca que se coloca en la boca del angelito”. Por su parte el padrino trae “las contaras, el bombo y los cununos para acompañar los arrullos” (Martínez de Peña, 90). Al iniciarse la ceremonia los asistentes al velorio y los padrinos ponen al angelito en una sábana blanca y lo pasean por todo el salón; lo marimbean y le desean buen viaje con sus canciones (Martínez de Peña, 90).

En otro chigualo “Dingo Dingo Dingo”, de Grueso Romero se pueden apreciar los cantos y los rasgos esenciales de la oraliteratura en las tonalidades y las palabras cuya sonoridad y rima acompaña los juegos de los niños que asisten al velorio del ‘angelito’ y festejan su entrada al cielo.

Dingo, dingo dingo
dingo dingo don
esa pepa se ha perdido
y no la encuentro yo.
Cojamos la pepa
la pepa de aguelpán
hagamos una rueda
y empecemos a danzar.

Detrás de la mano
la vamos a guardar
y quien la encuentre
la achigualará.
Está amortajado
está listo ya
un coro de ángeles
se lo llevará

Dingo dingo dingo
dingo dingo da
ábreme esa mano
que allí la pepa está. (en Alaíx, 189)

La llegada del coro de ángeles se insinúa en el clímax del juego cuando se encuentra la pepa escondida en la mano. Estas jitanjáforas²⁵ dotan los versos de ritmo y sonoridad que evocan el lenguaje africano de los ancestros, palabras que imprimen un valor mágico al bunde al conectarse con los ritos sagrados y con las fuerzas del supramundo e inframundo de las que hablaba Vanín. O de la llamada “literatura de reconexión” que según Manuel Moreno Fraginalls, es un intento consciente de los escritores del Nuevo Mundo de extender un puente que los regrese a esa tierra madre espiritual (156-157).

“Hombre, hacé caridad” es un alabao en el que Grueso Romero recrea

la muerte de un pecador y su destino ulterior:

Cuando un pecador se muere
el alma empieza a volar
y se despide del cuerpo
para nunca jamás (bis)

Hombre, cuando estés en vida,
¡por Dios! hace caridad
pa' que San Pedro te abra
la puerta de la eternidad.

No le hace que seas bonita
con pompas y vanidad
porque después de muerta
en calavera vas a quedar.

Al pobre dale limosna
y a dios te encomendarás
pa' que te tenga en cuenta
cuando te vaya a juzgar.
Ave María Purísima,
venime a intermediá
pa' cuando pese mi alma
pueda más la caridad

Amigos recen por mí
que entre tormentos estoy
pasando miles trabajos.
Ya me despido y me voy. (*El mar y tú*, 109)

Este canto funebre revela la influencia de la religión católica ya que se menciona lo macabro de la muerte, la futilidad de la vanidad, la importancia de la limosna, los tormentos que sufre el pecador y se refuerza la importancia de las buenas obras para entrar al cielo. Elementos que son un contrapunto a los cantos y ceremonias con mayor influencia africana, pues en ellos la muerte es el paso a una vida mejor porque es el momento cuando se inicia el merecido descanso para el alma de la dura existencia terrenal; y son cantos que ayudan al alma a hacer el tránsito entre vida y muerte con armonía. La fluctuación entre lo cristiano / europeo y lo pagano / africano en las obras de Mary Grueso Romero, nos permite ver que es la educación formal y la vida citadina las que introducen mayores contenidos de la cultura cristiana a las comunidades afro-colombianas; y que es en el campo y en las comunidades rurales donde se conservan mayormente las huellas de africanía.

Águeda Pizarro Rayo afirma que Mary Grueso es una de las voces más poderosas del Pacífico y que su "poesía se nutre de la tradición oral, donde los cantos, cuentos y ritmos configuran tanto las formas como las imágenes

de su lírica”.²⁶ Jairo Aníbal Niño describe la poesía de Grueso Romero como la literatura puesta al servicio de la vida.²⁷ Sin duda alguna, la autora se nutre de la cotidianidad de las gentes del Litoral Pacífico pues es consciente de la importancia de conservar el legado cultural de su región; por eso recoge rimas, refranes, giros, cantos, y como dice Hortensia Alaix se vale de “los juegos fonético y lingüísticos que son característicos del habla del negro” (183).

Juan Guillermo Rúa con su gesta canta a su pueblo, celebra la vida y la muerte, y sobre todo, registra la historia del litoral. La tradición oral y los cantos religiosos han sido un vehículo de resistencia y de apoyo espiritual para las comunidades afro-colombianas en su largo periplo americano. El trabajo de Rúa se corrobora con las palabras de Mary Grueso Romero, donde la autora del Pacífico afirma que: “Ese otro yo, que sí soy yo ha visto que sólo las chirimías, el cununo, la marimba y el guasá hacen que el hombre de mi raza se olvidé de su desamparo milenario, para entregarse al placer de bailar una Jota, una Juga,²⁸ o un currulao²⁹ viejo” (*El otro yo que sí soy yo*, 18). Es en estos espacios del carnaval, del festejo, del rito y la ceremonia es donde emerge ese yo verdadero que ha sido silenciado. Ese verdadero yo que fustiga la pluma de Grueso Romero y de otros poetas es el único medio de desahogar la impotencia. Estos ritos funerales abrieron un espacio para la recreación de la espiritualidad africana con sus cultos religiosos y con su respeto a los Ancestros. Y como dice Zapata Olivella: la música, la danza y las palabras son formas simbólicas que expresan la religiosidad, y sobre todo, estos ritos y cantos funerarios abrieron una brecha que les permitió a los esclavos infiltrar la cerrada sociedad católica con expresiones africanas y paganas (107).

NOTAS

1 El ambiente obsesivo de la plantación, donde había mayoría de hombres que venían de etnias y regiones diferentes de África, impidió la conservación de la cultura y de la lengua que la sostiene. Esto explica la presencia de lo erótico en los juegos, cantos, bailes y cuentos del mundo afro-hispano pues emergió de ese mundo desequilibrado y alejado de la vida familiar, de esa sexualidad reprimida y deshumanizada en las plantaciones, situación similar a la vida carcelaria; este hecho fue el que dio pie a la estigmatización de los esclavos como seres lujuriosos y amorales, como afirma Moreno Fragnals (1977, 19-24). Al Litoral Pacífico llegaron personas de origen Bantú, Carabalí, Congo, Fanti-Ashanti y Yoruba; el primer grupo de esclavos llegó a esta región en 1640.

2 En ‘habitus’, según Pierre Bourdieu, es una “matriz de percepciones, de apreciaciones y de acciones” comunes a una clase social. (Citado por Jesús Martín – Barbero, XI).

3 Citado por Jesús Martín-Barbero, XI.

4 Según Esteban Cabezas: “El tambor no es sólo para el negro la manera mágica de comunicarse con sus orichas, sino también el instrumento que despierta en él los más hondos sentimientos aposentados en lo más profundo de su alma. Es el compañero inseparable que resuena en su nacimiento, en su iniciación, en sus nupcias, en sus penas y alegrías, y en la campana que redobla en sus funerales para acompañarlo en el tránsito hacia el olimpo de sus antepasados” (279).

5 Según Andrés Pardo Tovar y Jesús Pinzón Urrea: se designa como alabao a los rezos cantados en los velorios o en las fiestas de los santos del calendario católico. Ellos afirman que el nombre alabao “se deriva sin duda de una oración muy popularizada entre la población negra y mestiza de Colombia: “Bendito y alabado (sea) el Santísimo Sacramento del altar...” que los campesinos transformaron en saludo para los amos: ‘Bendito y alabao, mi amo’, invocación que pierde su sentido religioso para adquirir un valor profano que denota la estratificación de las clases sociales.

6 Son los cantos ejecutados durante el velorio de los niños o angelitos.

7 Conversación con el autor en junio 6 de 2003.

8 Según Manuel Zapata Olivella en las comunidades afro-caribeñas durante las nueve noches del velorio se reúnen los amigos y deudos del difunto rezan, tocan instrumentos, bailan, cantan, juegan cartas y beben. En el palenque de San Basilio ha notado que “el ritmo, el palmoreo y los cantos del lumbalú constituyen las formas más primarias de los bailes zambos, negros y mulatos del litoral. Presumiblemente, el bullerengue, la cumbia, el mapalé colombianos, igual que los bailes congos en Panamá y aún la rumba, el merengue y demás cantos antillanos de raigambre negra, sean derivados de los primitivos cantos y bailes fúnebres africanos. Anotamos el hecho de que en Haití, el toque para invocar a *Legba*, abridor de las puertas que conducen a los Ancestros, se llama *yanvalou*. Creemos firmemente que la identidad y las circunstancias del lumbalú de los negros del Palenque y el yanvalou de los haitianos son algo más que meras coincidencias semánticas y podrían dar pie a una investigación de los orígenes comunes que puedan tener nuestros bailes y cantos populares con la funebria africana” (107).

9 En El suplemento de *El Atlas Lingüístico-Etnográfico de Colombia*, Tomo III, redactado por María Luisa Rodríguez de Montes y publicado por el Instituto Caro y Cuervo en 1983, hay una colección de cantos y juegos de los velorios de las comunidades afro-colombianas. En el libro de Córdoba Cuesta también hay una selección de alabaos.

10 Según Zapata Olivella, la sombra es uno de los tres o cuatro espíritus esenciales de la religiosidad africana ya que forma parte de la estructura del ser humano que está ligada al nacimiento y a la muerte. La sombra en Colombia se convirtió “en la única manifestación concreta del culto de los antepasados. Según los Fanti-Ashanti todo individuo tiene dos almas: el ‘akra’ que nace y muere con él y el ‘dyodyo’ que se separa del cuerpo en el momento de la muerte, convirtiéndose en un espíritu vagabundo, llamado ‘yorka’” (118-119).

11 Conversación personal en Bogotá en junio de 2004. José Santos Caicedo es maestro en Tumaco.

12 Según Caicedo, en el casco urbano de Tumaco desde la llegada de los paisas (gente de Antioquia) las ceremonias funerales han empezado a cambiar, ya que ellos han abierto cantinas en el trayecto al cementerio, allí el desfile mortuario se detiene para escuchar en altoparlantes rancheras y música de carrilera – adaptación del corrido mejicano a la realidad colombiana que se escucha más en los valles andinos y la zona este de la cordillera – y otro tipo de canciones ajenas a la tradición afro-colombiana, además venden bebidas alcohólicas.

13 Este actor, poeta y dramaturgo colombiano desarrolló su actividad creativa en Medellín durante la segunda mitad del siglo XX.

14 Manuscrito que me entregó John Javier Hinestroza en la Universidad de Antioquia. Cuando hice la transcripción del texto respeté la fonética del habla del Litoral Pacífico, característica en la que se basa el ritmo y la rima del poema; añadí acentos gramaticales e igualé algunas palabras cuya ortografía no era consistente a lo largo de la obra.

15 Canto que celebra el nacimiento de un niño.

16 Instrumento musical que se confecciona con fragmentos de guadua y cuya longitud varía de 40 a 60 centímetros de largo por 10 centímetros de ancho. En el interior tiene travesaños de varitas, semillas de achira y granos de maíz, que cuando se sacude produce un sonido característico. Las mujeres son generalmente las que utilizan la ‘guazá’ [guasá] sujetándola por ambos extremos y sacudiéndola rítmicamente de derecha a izquierda (Alario de Filipo, 371-372).

17 Según Eulícer Zamora, residente de El Naya, en esta región del Litoral Pacífico las mujeres son las que cargan la parihuela del marido muerto (En una conversación personal en junio de 2004).

18 En una entrevista para el periódico *El País*, de Darío Henao Restrepo a Alejandro González. Henao Restrepo afirma que “el romancero y las décimas están vivos en la tradición oral del Pacífico y González cuenta que ha asistido a encuentros de negritudes en Tumaco donde todavía se escuchan noticieros que se dicen en décimas.

19 Los arrullos son también canciones de cuna y a veces se dedican a la Virgen y a los santos.

20 Es un rito con cantos, recitales y juegos que se llevan a cabo por una o más noches durante el velorio de un niño en las zonas rurales del departamento del Chocó en el Litoral Pacífico. Según Alario De Filipo: Es un canto religioso de los negros chocoanos, que pertenece al género de las canciones infantiles de indudable herencia española. Estas rondas se cantan con la misma entonación de los romances en los funerales de los angelitos. (365)

21 Las variantes lingüísticas típicas de las gentes campesinas y de la costa son rechazadas por la gente de Buenaventura, lo que hace que ellos adquieran el lenguaje más aceptado en el puerto. Los mismos habitantes del Litoral han asimilado esta valoración negativa de su lenguaje. (Caicedo, 62-63). A su vez los bogotanos discriminan a la gente de las diferentes provincias por sus acentos regionales.

22 Grueso Romero inició sus estudios en el Litoral y obtuvo su título de Maestra Bachiller en la Universidad del Quindío, luego se especializó en gestión de proyectos culturales y en lúdica en la Universidad los Libertadores de Bogotá. Trabaja en recreación y desarrollo cultural y es una de las participantes del grupo de poetisas del Museo Rayo en Roldanillo.

- 23 Parranda, jarana. Bunde también es un baile que guarda mucha similitud con la guabina y el bambuco y es acompañado de flautas, tambores, sonajeras y carrasca que le dan un ritmo ágil. (Alario De Filipo, 103).
- 24 El cununo es un tambor hecho de tronco de palma utilizado en la Costa Pacífica. Es una palabra que tiene su origen en la voz onomatopéyica 'cunununum' que empleaban los quechuas para designar los truenos. Mario (Alario De Filipo, 207).
- 25 Dingo, dingo dingo. Paratutulembe, telembá.
- 26 En contraportada de *El mar y tú*.
- 27 En contraportada de *Del baúl a la escuela*.
- 28 Canción y baile folklórico del Litoral.
- 29 Baile del Litoral con gran influencia africana.

OBRAS CITADAS

Alaix de Valencia, Hortensia. *La palabra poética del afrocolombiano: antología*. Selección y prólogo de Hortensia Alaix, Litocenco, LTDA., 2001, s.l.

Alario Di Filipo, Mario. *Lexicon de colombianismos*, 1983. 2 ed. Bogotá: Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1983.

Arocha, Jaime. *Ombliados de Ananse. Hilos ancestrales y modernos en el Pacífico colombiano*. Santafé de Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas U.N., 1999.

Buenaventura, Enrique. "'La balsada'. Una celebración navideña en la Costa del Pacífico". Bogotá, *Revista Lámpara*, XXI.119 (1992): pp. 33-35.

Cabezas, Esteban. "Presencia lógica y poética del muntu africano en la cultura americana", *Contribución africana a la cultura de las Américas: Memorias del coloquio contribución africana a la cultura de las Américas*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología, (1983): pp. 277-292.

Caicedo, Maximiliano. *Diferenciación dialectal en el español hablado en Buenaventura: Lingüística y crítica literaria*, Cali: Imprenta departamental del Valle, 1996.

Córdoba Cuesta, Darcio Antonio y Cidenia Rovira de Córdoba. *El alabao. Cantos Fúnebres de la Tradición Oral del Pacífico Colombiano*. Premio Beca Colcultura 1996, Corporación Identidad Cultural, Bogotá: Editorial Kimpres, Ltda., 2003.

Friedemann, Nina S., *La saga del Negro. Presencia africana en Colombia*. Santa Fe de Bogotá: Instituto de Genética Humana, Facultad de Medicina, Pontificia Universidad Javeriana, 1993.

_____. y Jaime Arocha. *De sol a sol. Genesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*. Bogotá: Planeta, 1986.

García Canclini, Néstor. *Consumers and Citizens. Globalization and Multicultural Conflicts*. Traducción e introducción de George Yúdice, Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2001.

González, Alejandro y Darío Henao Restrepo. “*Condenado por desconfiado en el Pacífico*” Entrevista. Cali: *El País*, 8 de junio de 2003.

Grueso Romero, Mary. *Del baúl a la escuela: antología literaria infantil*. Buenaventura: Impresora Feriva, S.A. 2003.

—. *El mar y tú*. Buenaventura: Impresora Feriva, S.A. 2003.

—. *El otro yo que sí soy yo. Poemas de amor y mar*. Buenaventura: Ediciones Marymar, 1997.

Martín-Barbero, Jesús. “Nuestros modos de estar en el mundo”. *Revista Número*, 40 (2004) pp. VII-XII.

Martínez de Peña, María Elba, et al. “Rescate cultural desde la producción poética escrita por mujeres del Litoral Pacífico colombiano en la década del noventa”, tesis para optar al título de maestría en la Facultad de Educación de la Universidad del Quindío, 1999.

Maya, Adriana. “Africa: legados espirituales en La Nueva Granada, siglo XVII”, *Historia Crítica No 12*, Bogotá: Universidad de los Andes, Depto de Historia, enero-junio de (1996): pp. 29-41.

Moreno Fragnals, Manuel. *África en América Latina*. Bogotá: Siglo XXI, 1987.

—. *Aportes culturales y deculturación*. (1977) La Habana: Pablo de la Torriente, Editorial, 1995.

Mundo negro, 466 (2002).

http://216.239.39.100/search?q=cache:QJvUDQnfyJ4J:www.combonianos.com/mn/septiembre/10.htm+arrullo&hl=en&lr=lang_es&ie=UTF-8.

Navarrete, María Cristina. *Prácticas religiosas de los negros en la colonia. Cartagena, Siglo XVIII*. Cali: Universidad del Valle, 1995.

Pardo Tovar, Andrés y Jesús Pinzón Urrea. “Rítmica y melódica del folclor chocoano: Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1961.

<http://www.lablaa.9org/blaavirtual/letra-r/ritmica/capitiv.htm>.

Riascos Espinosa, Elizabeth. “Pacífico colombiano, altar de cultura:

http://216.239.51.100/search?q=cache:0IFlgfCfUTgJ:www.tiempodigital.org/elizabeth3.htm+chigualo&hl=en&lr=lang_es&ie=UTF-8.

Vanín, Alfredo. *Cimarrón en la lluvia*. Colombia: Centro de Publicaciones del Pacífico, 1990.

—. *Alegando que vivo*, Popayán, 1973, 1974. Edición hecha por el autor.

Whitten, Norman E. Jr. *Black Frontiersmen: Afro-Hispanic Culture of Colombia and Ecuador*. Illinois, Waveland Press, 1986.

Zapata Olivella, Manuel. *Las claves mágicas de América (Raza, Clase y Cultura)*. Bogotá: Plaza y Janés, 1989.

NOTAS



Ofrendatario antropomorfo
Muisca
600 d.C – 1600 d.C
Colección Banco de la República

SEXO Y FICCIÓN EN GARCÍA MÁRQUEZ

Julio Ortega

A pesar de que Gabriel García Márquez nos había educado en las licencias de la representación, demostrando por lo menos que el realismo es una resignación, algunos lectores (y no pocas lectoras) han encontrado abusivo el que un hombre de 90 años reclame una muchacha virgen; sin sonreír, al menos piadosamente, ante el despropósito del macho arruinado. Quizá pensando en este tipo de lectoras literales (que ven el poder de la Ley allí donde más bien ocurre su comedia) es que Nabokov se reía de los críticos que consideraban “realista” a *Madam Bovary*. No puede ser realista, decía, una novela en la que el marido se entera que su mujer lo engaña después de 300 páginas. *Memoria de mis putas tristes*, que no se puede leer sin suspender la credibilidad, es una lección de poética narrativa pero ha recibido críticas notoriamente agresivas por lectores voluntariosamente literales. Algunos, los más domésticos, han confundido al autor con el personaje, y a la moral con la fantasía. Otros, se han resistido a nombre de la ideología, creyendo que el feminismo les prohíbe la fábula. Más extravagantes es el caso de Gregorio Morán, que en “La Vanguardia” de Barcelona no solo arremete contra la novela sino que confiesa lo siguiente:

“La plaza principal de Cochabamba (Bolivia), portento de arquitectura y vida, tiene a la vuelta de la esquina unas curiosas librerías de lance. Allí pagué una edición ilegal de la última obra de García Márquez, exhibida con la naturalidad de un producto de consumo, por 15 bolivianos; aproximadamente un euro y medio. Mi perplejidad fue absoluta cuando en la mejor librería de Cochabamba, regentada por un judío liberal y sufriente, ese mismo libro costaba 60 bolivianos. El mercado ilegal de libros de éxito es otra economía sumergida en América Latina que yo desconocía

absolutamente y que, dicho sea de paso, sería impensable en España. Lo cual es de agradecer, pero me cabe la duda de por qué razón aquí se falsifica todo menos los libros, y allí también los libros."

Con humor involuntario, "pagué una edición ilegal" equivale al acto de pagar por un acto poco legal y clandestino en la casa de las "putas tristes." El lector es libre de proseguir los paralelos, tan crudos como alegres.

"Señores, ¿os gustaría escuchar un bello cuento de amor y de muerte?" dice el *Tristán* en su primera frase, creando la intriga novelesca sobre el mejor cuento posible. García Márquez se debe a esa tradición ilustre, a la seducción del relato amoroso, sólo que en su última novela introduce el escándalo de una variante extrema: "El año de mis noventa años quise regalarme una noche de amor loco con una adolescente virgen," dice la primera frase, anunciando que el relato de amor trágico se ha tornado en comedia del sexo clandestino. Pero detrás del escándalo, el deseo trasgresor se convertirá en pasión redimida, que transforma al pobre viejo en un héroe del discurso amoroso.

De inmediato se despliegan las dos direcciones del contrapunto: por un lado, la afirmación de la sexualidad como un espacio permisible y secreto, definido por el culto del burdel; y, por otro lado, el enamoramiento al que sucumbe el anciano periodista por una chica de catorce años, a la que llama Delgadina, cuyo cuerpo desnudo y dormido no llega a tocar, encandilado por la intimidad erótica y la gratuidad pura de un amor tan grande como improbable. Esa delicadeza final lo salva, por lo menos, del patetismo y del tribunal del sexo abusivo. Dicho de otro modo, en el burdel despierta, luego de una noche de castidad, la pareja del amor imposible.

Esa será la proeza del relato: instaurar en el centro de la sexualidad perversa el discurso neo-platónico del amor que se mira como la imagen humana de lo eterno.

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

En otra novela breve, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, la economía social está organizada por la forma clandestina del contrabando, mientras que la sexualidad es una economía clandestina dominada por la prostitución. El burdel reemplaza a las instituciones del Estado como el centro de una cultura popular sin centro. Por eso, al final, Eréndira, liberada de la tiranía de la abuela y de la deuda de su sexo, huye de ese mundo y de esa sociedad. Huye de su propia novela. En cambio, en *El amor en los tiempos del cólera*, a nombre de la fidelidad matrimonial la novela concede pronto la muerte del esposo para que retorne el amor juglaresco, rescrito por Florentino. Fermina y Florentino huyen de la novela decimonónica para recuperar el tiempo perdido de la novela romántica. Así, García Márquez le otorga un final feliz a la vejez, como si le devolviera la vida al amor.

Irónicamente, los personajes que duermen la juerga en el burdel del pueblo son los únicos inocentes del crimen de Santiago Nasar en *Crónica de una muerte anunciada*; entre ellos se encuentra el propio narrador, que vuelve a la escena del crimen, como cronista, para explicarse la culpa de su inocencia.

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

Notablemente, la sobriedad y precisión del relato, la gramática narrativa impecable, son la formalidad exquisita con que la novela se hace cargo de la soledad y el patetismo agonizantes del viejo que se aferra al cuerpo joven, sin nombre y sin lugar. Como en una fábula erótica y galante que prolonga el deseo, el viejo y la niña no se han conocido ni se han visto despiertos. Cuando llega al burdel de Celestina, es para verla dormir y cantarle caricias de amor rendido. Al final, la novela le concede al pobre viejo la piedad del primer amor, aunque sea el último. Como en la poesía provenzal, el mayor amor es más improbable.

"Feo, tímido y anacrónico," se llama a sí mismo este viejo periodista, mal escritor y peor profesor, último espécimen de su clase y de su estilo, solo en su casona arruinada, convertido en una reliquia cuyas crónicas cultivan la nostalgia de los lectores por un mundo desaparecido. Un mundo, por lo demás, cuya única gloria es la de haber desaparecido. Pero es también un melómano cultivado, y sus lecturas, maniáticamente gobernadas por los diccionarios, incluyen sin embargo lecciones de virtud y buen sentido. Este hombre mediocre se convierte en héroe nocturno de los burdeles; lleva la cuenta de las putas que ha beneficiado como el diario de su vida, y a los 50

años lleva registradas 514 mujeres. Pero cuando encuentra a Delgadina, se convierte en un Pigmaleón amoroso, que da lecciones de dicción castellana a su dama dormida. Leemos:

“No había cambiado de posición cuando apagué la luz, a la una de la madrugada, y su respiración era tan tenue que le tomé el pulso para sentirla viva. La sangre circulaba por sus venas con la fluidez de una canción que se ramificaba hasta los ámbitos más recónditos de su cuerpo y volvía al corazón purificada por el amor.”

Ese lirismo se reparte por igual entre la canción al itálico modo y el mejor bolero mexicano.

Porque al final, esta historia de amor es una breve historia de la novela misma. Cuando le pide a Celestina una chica virgen, ella le reprocha la prisa. “La inspiración no avisa,” replica él, como si se tratara de una obra de arte. Es la víspera de su cumpleaños y en esa conciencia de su mortalidad, decide escribir: “Alguna vez pensé que aquellas cuentas de camas serían un buen sustento para una relación de las miserias de mi vida extraviada, y el título me cayó del cielo: *Memoria de mis putas tristes*.”

Leemos, por ello, esta novela como si fuera la historia de otra novela: leyendo las memorias del viejo periodista terminamos leyendo un breviario del arte de narrar, como si esta *Memoria* fuese una novela sobre la novela. La niña que aún no tiene nombre (“¿Cómo podía llamarse?” se pregunta el narrador) y es, por ello, narrativamente virgen, no se ha hecho “pública” (no ha sido aún leída ni tiene “autor,” al revés de Ángela en la *Crónica de la muerte anunciada*, y se resiste a abrir los ojos y a tener una historia. Recordemos que en *Crónica de una muerte anunciada* no hay un “culpable” de la pérdida de la virginidad de la novia devuelta la noche de bodas, porque sobre ese hecho nada hay que decir o escribir. Lo virginal es lo no legible. Es fascinante, por lo demás, que García Márquez tuviese dos finales para esta novela y guardase uno, el que conocemos, para evitar que las ediciones piratas de su libro reemplazaran a la legítima. O sea, preservó la integridad de su novela, mientras que las ediciones piratas (clandestinas, que prostituyen la circulación del libro) han publicado un producto falso, por incompleto.

En el mercado actual, donde los escritores suben y bajan de valor según la bolsa de la literatura comercial, Gabriel García Márquez ha escrito una novela que demanda por otro valor. El valor del amor extremo por la fábula y su gratuidad intacta. Después de todo, según ha repetido García Márquez, Faulkner decía que el mejor lugar para escribir una novela es la segunda planta de un burdel. La novela nacía en ese bullicio mundano alimentada por el fuego de la poesía. Como si fuese una historia de amor improbable en un mundo de amores solamente posibles.

En *Memoria de mis putas tristes* se revela, con el ingenio de un quinteto barroco, el genio de la novela, su apuesta por el escándalo de vivir: entre los prostíbulos de la realidad, la fábula de la imaginación redimida.

EROS Y BOLEROS

Óscar Collazos

A Luis Rafael Sánchez

Por qué hay boleros que permanecen en la sensibilidad popular, saltan de una generación a otra y no pierden su vigencia? ¿Qué nombran, de qué hablan para que el tiempo no haga mella en sus letras? ¿Por qué se vuelven clásicos e intemporales? ¿Por qué han durado más que muchos libros, mucho más que la vida de la generación que los escuchó y bailó por vez primera? ¿Se “leen” Agustín Lara y José Antonio Méndez más que los poetas que tuvieron apenas una celebridad de época?

Bolero que se escucha, bolero que se baila. Se ha dicho más sobre los sentimientos que evoca que sobre las sensaciones que provoca. Escuchado y bailado al mismo tiempo, el bolero funde sentimiento y sensaciones.

La “alta cultura” lo desdeña pero tal vez no haya “intelectual” que no tenga un bolero en su inventario de amores extraviados. El bolero habla de una “trivialidad” con palabras a menudo triviales, frases elementales que nos recuerdan que el mundo de los sentimientos se balancea entre la grandeza dramática del amor y la cursillería que lo nombra. Más que a los sentimientos, la “alta cultura” le teme a la “cursilería” melodramática con que se expresan. Siguen viviendo porque el hombre es también un animal de trivialidades y cursilerías ocultas e innombrables. El hombre es un animal que baila ilusiones y decepciones.

Walter Benjamín escribió el primer gran ensayo sobre el *kitsch*, esa cursilería, esa horterada que el bolero asume sin culpabilidad: la naturaleza de sus letras acepta que si hay una “concepción del mundo” en el género, nada le impide revolcarse en el estercolero de los sentimientos. El bolerista hace el ridículo con sus frases hechas y se encoge de hombros, repite los lugares comunes que la poesía evita, pero la poesía se cuela por los intersticios de un gran talento, como en Lara, Méndez, Maria Greever o

Armando Manzanero. Kitsch de vocación popular, el bolero no reclama lugar alguno en la *high culture*.

Los tratadistas de las nuevas “culturas híbridas”, donde lo popular busca asiento en la tradición aristocrática, saben que en el bolero se expresa la sensibilidad de millones de seres. Lo saben Carlos Monsiváis y Guillermo Cabrera Infante, lo sabía Manuel Puig, para quien la novela pasaba por el folletín de Hollywood. Lo sabe Luis Rafael Sánchez: “la guaracha del Macho Camacho” se parece a un bolero que altera el ritmo de sus compases. Pedro Almodóvar no pudo resistir la tentación de introducir el bolero en sus grandes películas postbuñelianas. Las “pasiones extremas” de sus filmes exigen que se canten también boleros. ¿Cuplés, chotís madrileños, boleros? Una familia de géneros afines festeja en la misma mesa.

Bailar boleros que son como la vida

A pesar de la moral, las sanas costumbres, las recomendaciones, admoniciones y amonestaciones clericales, el bolero ha invertido la definición que del tango hiciera Santos Discépolo. No es “un pensamiento triste que se baila” sino un deseo jubiloso que se baila con el pensamiento instalado en el cuerpo. En el bolero, el pensamiento es el cuerpo.

Mi profesor de religión en un colegio de bachillerato y en una ciudad como Buenaventura, donde el bolero era uno de los puentes trazados entre la represión y el deseo, tuvo la desafortunada ocurrencia de recomendar que cada vez que fuéramos a un baile tuviéramos la precaución de introducir en la pretina del pantalón o, si resultaba más cómodo, entre los calzoncillos, una discreta bolsita con alcanfor. Así evitaríamos la tentación de caer en el pecado de lujuria, por supuesto en el pecado que el bolero siempre ha estimulado, como ha estimulado también las nostalgias por el amor perdido o el amor imposible, por la rabia viril de no haber sido correspondidos, el júbilo de haber sido aceptados o el irremediable encabronamiento que produce la traición. Entre *Novia mía* y *Perfidia* se dibuja la línea que va de la exaltación jubilosa al resentimiento de haber perdido.

La recomendación del padre Gómez, un seminarista de los Andes donde quizá nunca se habían bailado boleros, pretendía conseguir que el cuerpo no respondiera a lo que manda la mente, porque el bolero es, ante todo, una orden que la mente y el corazón dirigen al cuerpo o a esa parte del cuerpo que encoge el corazón de emoción y estira, por acción milagrosa, el músculo pecaminoso que el sacerdote quería adormecer con bolitas de alcanfor. Con el bolero y no con la Iglesia, Sancho, habíamos topado. La “lectura pecaminosa” que se hacía del bolero prolongaba el Index con que la Iglesia hizo durante siglos la clasificación de los libros entre buenos y malos, permitidos y prohibidos. Que yo sepa, no hay boleros prohibidos por

ninguna autoridad. Lo que se teme es el efecto que produce en quien lo baila.

El sacerdote esperaba que no sólo oliéramos a la loción Yardley que hacía de las suyas en aquella época, gracias a las películas norteamericanas donde también se bailaba “cheitucheik”, sino a ropa bien lavada y planchada, guardada por mucho tiempo en el armario, preservada de la polilla del tiempo.

Desde entonces pensé que el bolero tenía un enemigo alcanforado en la iglesia y luego en la pretina, un enemigo mucho más peligroso que la “alta cultura”, desdeñosa de todo aquello que se hace popular; que éste, el enemigo, como no podía toparse con la iglesia misma, se topaba con el deseo artificialmente adormecido. Con el alcanfor había topado el bolero, mi bien amado caballero, replicaría al iluso don Quijote su escudero, presa del deseo encarcelado de una Dulcinea bailada.

No todos seguíamos tal consejo en aquellas fiestas del atardecer, guateques y pachangas en los que después de haber bailado a la Sonora Matancera, a Lucho Bermúdez, a Pacho Galán, a Ismael Rivera y a la Billo’s Caracas Boy, alguien apagaba las luces y nos alistábamos para el ritual ordenado por Miltinho, Aldemar Dutra, Armando Manzanero, Lucho Gatica, Leo Marini o Daniel Santos, lanzados a los brazos de aquellas vírgenes de medianoche, reacias a perder la virginidad pero dispuestas – algunas, no todas – a que el lugar de la virginidad o de la vergüenza fuera visitado en las puertas de los tejidos femeninos al uso, así fuera en la epidermis, única profundidad posible en el bolero de esas noches. Lo que era superficie en el baile, se convertía en profundidad del pensamiento.

Creo que ustedes aceptarán conmigo que lo menos importante en el bolero, tributo de eros, coqueteo de Afrodita y el dios Príapo, es el sentido de la letra. Lo que importa en el bolero, en el bolero que se baila, es la cadencia. Así era posible y seguirá siendo posible bailar desengaños, regocijos y traiciones, bailarlo todo, bailar incluso el bolero que la memoria traía a los amantes cuando el *pickup* no sonaba. Se tarareaba la letra que se recordaba.

Si el Himno Nacional, cuya letra salió de la mano de un cartagenero, no se escribió con ritmo de bolero fue porque tal vez el compositor de su música era italiano y la intención de Rafael Núñez no buscaba que bailáramos sino que nos pusiéramos en posición de firmes, movimiento que sólo asumimos cuando se termina un bolero. En vez de música de bolero, el Himno Nacional de la República de Colombia tiene compases de ópera, sabido como es que *il signore* Orestes amaba las óperas de Donizetti. El firmes castrense del bolero es la pausa pero es también la voluntad de no ceder en el empeño. Camarón que se duerme, pierde a su pareja. De allí la posición de firmes con la cual se espera que nos regalen la siguiente tanda.

El bolero bailado, tributo de Eros, es ignorancia consciente y ritual de su letra, es la música en el primer plano del oído, en los recovecos y esquinas

de las caderas y los muslos. El bolero bailado es una letra que se olvida o que sólo es recordada cuando las cantamos entre amigos.

Quienes bailan bolero pueden sentir el “novia mía” de José Antonio Méndez, el “instante del primer abrazo”, sentirlo propio pero indiferente a efectos del baile pueden resultar los “lazos traicioneros” bailados como si la única traición consistiera en dejar de bailar el bolero. ¿No se bailan acaso las notas de *Convergencia* a sabiendas de que se trata del más abstracto de los boleros, de un enigma que el autor de la letra no descifra del todo pero que en su “aurora de luz”, en su “principio y fin de la ilusión”, en su vagar a solas e incluso en el “madero de nave que naufragó”, es una invitación a apretar el cuerpo con el olvido de la letra?

En el baile no convergen líneas rectas, sino figuras ligeramente encorvadas a punto de amarse o amándose ya por obra y gracia de ese bolero geométrico o cubista que es *Convergencia*. La historia del bolero es en esencia figurativa: retratista y paisajística, su iconografía está llena de rostros en primer plano, atardeceres espléndidos y... nocturnidad. “Himno de la noche”, el bolero carece de mañanas.

No hay “Perfidia” que detenga a quien baila el bolero, no hay Ingratas que interrumpan la cadencia. Contigo aprendo, *Contigo aprendí*. Cuando escuchamos que solamente una vez amé en la vida, aceptamos la mentira porque pronto, en la próxima tanda, tal vez alguien nos cante en rabiosas palabras el bolero sobre el clavo que saca otro clavo, porque el bolero es generosidad cuando los amores son felices y rencor cantado en labios de los desgraciados. El *Somos novios* de Manzanero habla de “un cariño limpio y puro” pero, ay, “como todos procuramos el momento más oscuro.” Es cuando escuchar difiere de bailar. El bailarín de boleros no se detiene en el sentido sino en el ritmo. Novios o amantes, extraños en la noche de la pareja, bailan.

Queja adolorida y orgullo salvador, el bolero recuerda, sin que los bailarines lo sepan, el acierto filosófico de la ranchera: “A veces me ando cayendo y el orgullo me levanta.” Pero sordo al clamor de la letra, lo que se levanta es otro orgullo, los que se humedecen son otros ojos. En algún conocido y a veces vilipendiado lugar del cuerpo se ha entablado el diálogo del deseo que el bolero propicia, que el alcanfor del padre Gómez condena como se condenan al olvido blusas, faldas y camisas.

No sólo el alcanfor, dirán ustedes con razón, es enemigo del regocijo. Contra la razón placentera del bolero, que no razón pura pues de su impureza se hace su sinrazón estética; contra esa razón conspiran el miedo femenino y la torpeza masculina, la moral del inconsciente, el brazo que a manera de palanca se nos instala en el hombro, el centro neurálgico y femenino que traza una línea cóncava o convexa, según se mire ese gesto, movimiento de un centro que huye de otro centro pero que se compensa con la dádiva de las extremidades superiores entregadas al bolero. De lo que se deduce que en

el bolero hay dos partes que pugnan por entregarse, que todo se reduce a extremidades inferiores y superiores que no pueden ni quieren encontrar la síntesis en la entrega total y entera. De lo que se deduce que de la cintura para arriba el bolero es menos pecaminoso que de la cintura hacia abajo, que el rechazo al abrazo es a medias, cuando hay rechazo, cuando deja de haber entrega. Cuando la entrega es a medias, mejor dicho, entrega sin entrega, sólo exudación y lágrimas.

En la dialéctica del bolero, la tesis es una propuesta del cuerpo, la antítesis el rechazo y la síntesis aquello que jamás imaginaría Herr Hegel: un cambio estratégico de pareja en la siguiente pieza. O tanda, para evitar el doble sentido de quienes me escuchan o leen, porque pieza no es la canción que viene sino la recámara que se desea como estación final de la fiesta.

De allí la definición que se ha dado al bolero: antesala del amor. Pero se requieren algunas precisiones. Entre el sofá de la sala y el lecho de la recámara hay un trecho que el bolero abrevia. Porque, a veces, del bolero al lecho hay mucho trecho, dirán ustedes, como dirán también que es más corto el trecho que conduce del bolero al sofá de la sala que a la antecámara y al lecho. En este galimatías, todo lo decide la estrechez o amplitud de la pareja que nos sigue el paso o que se devuelve, en el umbral de la puerta, como se devuelve todo prisionero del miedo.

No faltaría más. El bolero es una consulta, una encuesta, un sondeo de opinión. Cuando se baila un bolero se está preguntando a la pareja y la respuesta suele ser inmediata. Un considerable porcentaje de la población que baila boleros responde con un **Sí** al cuestionario del deseo; un nada desdeñable porcentaje responde con un **No** desconsolador y una franja preocupante **No responde** porque no sabe de lo que va el asunto, caballero.

En esto reside el carácter democrático del bolero: es consulta antes que imposición. Nadie saca a bailar un bolero a la brava, ni el marido celoso ni el guapo del barrio, que si es celoso, se sienta y llora. El bolero es búsqueda de consenso entre parejas.

La franja de opinión que lideran los independientes es, simplemente, la franja de quienes no saben bailar el bolero. Porque el bolero tiene sólo dos respuestas: **Si** y **No**. Quien **No Responde** es porque no sabe o no quiere por el momento o lo quiere con otra pareja. El “No, muchas gracias, estoy cansada” es un argumento dilatorio, un sofisma de distracción.. Nada que hacer. No insista, la batalla está perdida, no así la guerra. Por este motivo, por un rechazo más, no se desfallece. Resulta pues aconsejable que el rechazado no se ofenda, que se lo tome con el mejor de los humores, pues sólo el humor evita a los amantes sucumbir en el lodazal de la tragedia.

Caribe soy – dice el bolero y en el Caribe, a decir de Antonio Benítez Rojo, no cabe la tragedia. En esa “isla que se repite”, geografía del vacilón, territorio del choteo, la mamadera-de-gallo y la bacanería como ilusión de

aproximación con prudencia, premeditación y gallardía. Mira sin embargo a los ojos, desliza dulces palabras al oído de su pareja. No es que sea ajeno al deseo. El caballero y su dama saben que quien va despacio llega más lejos. No quiere caer en la torpeza de la impaciencia, quiere aplazar *sine die* el primer encuentro, estación siguiente al encuentro de la pista.

Los hay, por supuesto, que no buscan ir más allá, quienes derivan del simple acto de bailar el máximo placer. Ninguna segunda intención. El bolero es principio y fin del ritual, es causa y efecto, es estación de partida y de llegada. Los hay que no comulgan con esta pureza. El bolero bailado por los puristas del bolero – dicen los últimos – equivale a la torre de marfil de los poetas: se complacen a sí mismos sin buscar complacencia en los otros. Olvidan que con el bolero se puede llegar a conocer más gente. Y quienes no comulgan con tanto desinterés, con el onanismo del desinterés, son precisamente los que más riesgos corren. Imaginémoslos.

Desde el principio, no dan tregua ni respiro. Enlazan a la pareja en el primer movimiento, la atrapan en la jaula de la melodía y la someten al código de un machihembrado indisoluble. Son los temerarios, los aventureros; son las temerarias que muestran sus cartas al principio del juego. Cualquier esfuerzo por salir de esa tenaza sería sencillamente ridículo.

Contrariamente a los caballeros que guardan la distancia, estos temerarios no solamente no la guardan sino que la abrevian, la acortan con la fulminante propuesta de salir a tomar aire a la terraza o una última copa a mi apartamento. La negativa no importa. Han hecho sus apuestas y la rueda puede detenerse en el número de la noche.

Pecado adolescente en el que numerosos adultos caemos resulta ser el pecado de impaciencia. Así que al bolero hay que ponerle una delicada frontera estratégica. No lo hacíamos de adolescentes. Era frecuente que a la armonía de un bolero bailado en una sola baldosa le saliera la exclamación de protesta de la pareja que estrenaba vestido plisado de organza, que esa exclamación rompiera el hechizo alcanzado “¿Quién te has creído? – decía la pobre muchacha, víctima de un avance indebido. Porque indebido le parecían los recorridos de labios por el cuello, los torpes mordiscos en el lóbulo de la oreja, los apretones asfixiantes de la cintura, la mano deslizada por las caderas, como inesperada le parecía la dureza que merodeaba altanera frente al vértice de sus piernas. Dureza de minutos, flaccidez de siglos.

Sartre escribió sobre “el ser y la nada.” “El hombre es una pasión inútil – nos repitió con tozudez francesa. Quienes escribieron los boleros que nuestra memoria no olvida, no dejaron de recordarnos que el bolero es un diálogo entre el ser y el todo. En el bolero, ni el hombre ni la mujer son una pasión inútil. De no haber sido alemán, Schopenhauer se hubiera aventurado en la escritura de un tratado sobre “el amor, las mujeres y el bolero”, género

que sólo habla de la muerte del amor deseado, porque la otra muerte es apenas una amenaza de suicidio que únicamente se cumple en la letra. El “no puedo vivir sin ti” del bolero es un no puedo vivir sin ti mientras te olvido. El bolero es una forma de poligamia agazapada. Amar a dos mujeres a la vez-recuerda la voz aguda de Antonio Machín cantando el bolero de la bigamia masculina. Morir en tus brazos es una manera de decir: quiero morir en tu lecho. Muero porque no muero, se repite el bailarín de boleros.

Lisonja o insulto, “esperanza inútil”, “flor de desconsuelo”, reloj que marca las insufribles horas de la espera, olvido de todo y de mí; inconsciencia del tiempo que pasa “estando a tu lado”, el bolero que se baila es un sentimiento que el bailarín acomoda a la intención implícita de no separarse de su pareja en la siguiente pieza. No le importa el sentido; le importa el sentir: los centros ajustados por la coincidencia de estaturas, las yemas de los dedos que recorren los vellos de la nuca, las manos que sudan, la mejilla que roza la mejilla, la firmeza de unos muslos que chocan casi accidentalmente para anunciar el posterior choque de muslos.

En fin: el cortejo vertical del bolero es el anuncio y súplica de un cortejo horizontal con la música que los cuerpos no olvidan. El bolero ha dejado de ser música para ser sólo recuerdo. Y en el recuerdo, el tarareo ya no es el de la voz, es el tarareo de las caricias que conducen al último grito, el grito de la *petite morte*, que dicen los franceses, gritos que en algunas es alarido y en algunos ronco clamor, pelea de gatos que ha tenido su principio en el bolero de la sala o de la pista, donde el gato ha marcado territorio.

Hay bolero que se baila y bolero que se escucha. El bolero que se escucha remueve las fibras de la memoria afectiva. El bolero que se baila remueve las fibras de una memoria erótica selectiva. Se pueden escuchar boleros con quienes no nos gustan. Sólo se acepta bailar con quien nos gusta. Si la piedad de una mujer o la caballerosidad de un hombre permiten que se baile un bolero con quien no nos gusta, la distancia conservada entre los cuerpos tendrá la prudencia de un rito insulso. Se baila por cortesía. Quien acepta de verdad bailar un bolero, acepta un desafío.

Eros y desafío, el bolero traza una frontera entre lo permitido y lo prohibido. En la semiología del bolero, dicho de otra manera, en las señales de tránsito que el bolero exige, el rojo manda que no se baile con quien no nos ofrece esperanzas, el amarillo que se baile con quien pueda dejarse seducir; el verde con quien, ya seducida o seducido, no hace más que prolongar el instante del júbilo. Es un pacto de sobreentendidos porque se comprende que, en el juego de la seducción, vale más, a efectos del placer, la trayectoria de la bala que el impacto del disparo.

Si se redactaran unas instrucciones para bailar boleros, sería aconsejable incluir la clase de vestido y ropa. El *jean*, que nació con el **rock and roll** y prolonga su vigencia con el trans – esa manera de ocultar con las luces lo que no se sabe –, el *jean* muere en cambio con el bolero. El *jean* – vaquero de

los españoles, pitusa de los cubanos – es una prisión del cuerpo. “Estoy preso, estoy pagando una condena” – repetiría el cuerpo embutido en la cárcel de un tejido de **vaqueros**.

Que los pantalones sean entonces de un suave tejido, lino o algodón; que la camisa sea vaporosa, a menos que se elija la elegancia caribe de una guayabera; que la falda sea de seda o de un tejido que no entorpezca la comunicación de la piel; que el escote de la espalda sea ligeramente más amplio que el escote de los pechos; que la ropa interior del parejo no sea esa cárcel parecida a suspensorios; que nada sea áspero, que los tejidos del vestido anuncien los tejidos de la piel. Si del *rock* al *trans* hay una historia de separación de los cuerpos, la historia del bolero – toda, incluso la caballerosa de brazo extendido y distancias guardadas – es la historia de una voluntad de acercamiento. El bolero une lo que el *rock* separa. Si desde el *rock* se ha instaurado el ritual narcisista de bailar solo, de contonearse indiferente al sentido de pareja, desde siempre el bolero ha acercado hasta la comunión la comunicación de los cuerpos.

Se explica que los jóvenes hayan vuelto al bolero y que Luis Miguel, cantando los boleros de siempre, haya trazado el puente entre la sensibilidad de unos padres nostálgicos y las rebeldías de unos hijos mediáticos. Luis Miguel es al bolero lo que Carlos Vives es al vallenato: una reivindicación de lo viejo en voces jóvenes, un reto de la cultura del **fashion** sobre la cultura de las radionovelas.

¿Dije radionovelas? Quería decir telenovelas. Se me ocurre pensar que el melodrama de ambos géneros no es una invitación al placer del cuerpo sino al placer que desde los lacrimales se convierte en nostalgia por la fábula de la cenicienta. Siendo de igual estirpe el melodrama del bolero, a nadie se le ocurriría bailar una telenovela. El folletín o soup dish conduce a la postración. El bolero, en cambio, subleva el instinto: se escucha como telenovela y se baila como promesa de fiesta. El bolero, antes que postración, es erección del alma. Es, por lo general, **coito interruptus**, pero en esa interrupción se escriben los puntos suspensivos del párrafo siguiente.

La exaltación del melodrama televisivo sólo escribe los puntos suspensivos que llevan al párrafo siguiente, es decir, a la continuación del capítulo en punta. La exaltación del melodrama bolerista suspende el ritual en un escenario para trasladarlo a otro. El bolero es la guerra del amor por otros medios. Si “El bardo”, que cantara Lucho Gatica, dejara de ser bolero, sería la telenovela del ceniciento y la princesa. “Se enamoró un pobre bardo de una chica de la sociedad –” narra la canción. Así que la vida “del pobre payaso” no llamaría al placer sino al llanto. El bardo de Gatica se ha seguido bailando. El bardo que hubiera llevado a la televisión la mano diestra del melodrama televisivo – Venevisión o Televisa – no hubiera movido del lecho a los espectadores.

Concluyamos: el pañuelo que seca las lágrimas del teledrama es el

pañuelo que seca el sudor de las parejas. ¡Ah, el pañuelo! ¡Cuántas caricias se cometen en tu nombre! Al final de la pieza, el caballero seca el sudor de su cuello, de su tórax, pero la intención higiénica se vuelve intención erótica cuando seca el cuello y el nacimiento de los pechos por donde se escurren las gotas de sudor de su pareja, esas perlas saladas que ya se han sentido en los labios cuando merodeaban el cuello de la pareja.

Al erotizarlo todo – felicidad, desgracias, cataclismos del alma, traiciones, venganzas –, el bolero reclama un lugar en la lista de hechos que han contribuido a la jubilosa desmoralización de las costumbres. Factor de cambio – dirían los sociólogos. Y es cierto: las líneas que traza la historia del bolero bailado se han vuelto paralelas. Han conducido a la fusión. Se diría que, a veces, el bolero es la negación del movimiento. Obsérvese si no el casi imperceptible desplazamiento de la pareja en una baldosa, obsérvese si no cómo la pareja, en apariencia inmóvil, mueve el deseo a una velocidad de vértigo. Otra vez el ritual: la “ansiedad de tenerte en mis brazos / musitando palabras de amor.”

Si se hiciera una historia del bolero – se han hecho muchas, se seguirán haciendo –, sería imprescindible el capítulo que lo asocia con Eros. En el bolero no hay Tanatos sino Eros. Si han tenido la amabilidad de escucharme, acepten estas palabras como sugerencia y memoria. O mejor: como los prolegómenos a una erótica del bolero. ¿Qué no incluye un capítulo relativo a la lucha de clases? Por supuesto que no. El bolero es un acto democrático, es la abolición de la lucha de clases. Cantado por negros o blancos, funde a blancos y mulatos en la exaltación, no de una raza, sino de un placer sin color.

El bolero, en fin, no es un pensamiento triste que se baila; es un pensamiento exultante que se baila para no caer en la tragedia del tango, que no es caribeño sino rioplatense, es decir, europeo de extramuros. Apacible paisaje exterior y turbulento paisaje interior, no alcanza nunca la tragedia. En los límites o en los territorios de la cursilería – el arte *kitsch* de Walter Benjamín – el bolero reclama un lugar que no es otro que el lugar común de los amores, lugar donde nos encontramos todos, por lo común, por lo repetitivo, por lo eterno.

Nacido a finales del siglo XIX, en lo mejor de sus letras se lo debe casi todo a la poesía modernista. Para darle el golpe de gracia al modernismo, se le torció “el cuello al cisne de engañoso plumaje.” Con sus plumas verbales renacieron el bolero y el nuevo cisne esplendoroso, esta vez sin paisajes exóticos ni extrañezas. Pero no es de las raíces literarias del bolero de lo que hemos estado hablando. Es de esa eternidad que en el instante del deseo hace del bolero, no un género, sino un estilo de vida, una manera de cortejar, una manera de resolver el ser o el no ser del deseo. De allí que sea expectativa defraudada o feliz realización de lo que se ha esperado al bailarlo.

“LA BALSADA” UNA CELEBRACIÓN NAVIDEÑA EN LA COSTA DEL PACÍFICO¹

Enrique Buenaventura

Esta noche es nochebuena
y mañana navidad,
si los pájaros se alegran,
los cristianos qué será...

Quizá esta copla de villancico castizo bajó por las aguas de estos ríos hace tres siglos. Con el sencillo acento melódico del romance, acompañada de adufes² y salterios, de “atambores”³, panderos y laúdes. Los negros esclavos se fueron mezclando poco a poco en las celebraciones navideñas de los amos. No hay raza que posea una mayor capacidad de adaptación, de asimilación de lo nuevo, sin perder los rasgos esenciales de lo ancestral.

Habría que clasificar, en cuanto a su origen, a los negros de la costa del Pacífico para entender por qué los rituales de origen Nagó y Congo que quedaron en las Antillas aquí – si es que llegaron – desaparecieron sin dejar rastros, al menos rastros visibles.

Si rituales definidos y establecidos a lo largo de una costa aislada, estos negros asimilaron las diversiones, ceremonias religioso-populares y los bailes de los amos y los han conservado hasta nuestros días. Si bien no puede hablarse en este caso de sincretismo religioso – como en el caso de las Antillas y el Brasil – sí puede hablarse de sincretismo musical y de sincretismo dancístico. La letra de muchas coplas y la coreografía de muchos bailes españoles pasaron a los negros con modificaciones superficiales (tal el caso de las coplas navideñas y de danzas como la “danza” y la “contradanza”, el “bolero” y la “polka”).

El romance viejo se transforma en décima recitada y se mantiene también como canción, sobre todo en el Chocó, y la melodía que se canta sin acompañamiento de ritmo, guarda un sabor juglaresco medieval de la más pura cepa castiza. En el caso del “alabao” que se entona cuando hay muerto adulto (cuando hay niño muerto o “angelito” se hace el “chigualo”) la raíz medieval-española penetra hasta el ancestro arábigo, porque los “quiebres de voz” y falsetes del “alabao” deben tener un origen igual al que tienen los mismos “quiebres” y falsetes del Cante Jondo.

En los cuentos de los cuenteros populares que van en canoa de pueblo en pueblo por esa costa viven aún personajes como el gigante Fierabrás y el astuto Pedro de Urdimalas, sacado del folclore andaluz por don Miguel de Cervantes y que acá se llama Pedro de Urdemalas y en Antioquia “Pedro Rimales”. En los cuentos de animales, en cambio, se impuso el tío conejo africano al zorro de la tradición occidental.

Aquí el ancestro de Ife y Benín fue más vigoroso que el de Esopo. Pero volvamos a nuestra copla:

Esta noche es nochebuena
y mañana navidad...

Tal vez estos mismo ríos la oyeron acompañada de adufes y salterios, pero con el correr del tiempo y de las aguas, los negros las fueron incorporando a su mundo y el golpe del bombo fue quebrando la melodía en acentos diferentes, mientras el “cununo”⁴, bordando alrededor y la marimba cantando con su timbre de agua cristalina, fueron elaborando en forma completamente nueva, una nueva tradición, un verdadero mestizaje americano.

¿El ceremonial completo de la “balsada” tiene sus orígenes en alguno similar ejecutado por los colonizadores españoles? No lo sabemos. Su estructura es tan definida, su proceso tan encadenado y continuo que la amalgama de sus elementos debe remontarse a una época relativamente lejana, pero ni en las letras ni en la coreografía encontramos datos que nos puedan orientar en el sentido de establecer, más o menos, su edad.

Que los españoles tocaran “embarcados” en canoas, me parece poco probable. Eso de unir cuatro, seis y hasta diez canoas, adornarlas con hojas de “ramo bendito”, con centenares de velas, ramas y flores, embarcarse en ellas con bombos, “cununos”, “cajas”, “guasas”⁵ y flautas y dejarse ir río abajo, “emparejando” con las “palancas”, tiene, como ceremonial de liturgia popular, el aspecto de haberse ido formando espontáneamente, reuniendo elementos de diverso origen.

Esta noche es nochebuena
y mañana navidad...

La balsada se “arma” arriba, en el monte o en un pueblo de las cabeceras del río. Los vecinos aportan sus “lanchas” y “potrillos” y las uniones y remiendos se hacen con palos de balso y guaduas. Las mujeres salen desde por la mañana a buscar las hojas de palma de corozo y desgajan los ramos tiernos. Todo el día se lo pasan tejiendo y entretejiendo esas hojas hasta que logran dar a esos tejidos las formas más curiosas: arcos, coronas, formas de ancla, de remo, enormes corazones acribillados de agujeros, barcos, etc. En arcos de “lata” pulida a machete se atan los “ramos”. Con “lata” se hace también la cuna y se la llena de flores. Dentro se pone un muñeco de trapo, casi siempre blanco. Los músicos o tocadores son los primeros en embarcarse. Luego las cantadoras y las “respondedoras” con sus “guasas”. Uno de los cantadores principales lleva en sus manos la cuna. El entona los cánticos meciendo la cuna al compás de la música. Los palanqueros empujan la balsada con sus largas palancas y comienza toda esa catedral de oropel a deslizarse río abajo.

El Niño en su botecito
va a navegar.
Antonio para los cielos
se va a enlavar.

En todo el monte, de río a río truena el bombo, resuena el cununo. Pescadores, aserradores, leñadores, cazadores, acuden a las orillas para ver la balsada y la saludan con los anchos sombreros de paja. Si el cantador ve que el “toque” afloja, entona:

Delen duro a ese cununo
que se lo lleve el demonio
que no ha de faltar pellejo
para el otro San Antonio.

Porque una “balsada” es también un “San Antonio”, patrono de los negros y cuyo nombre – aún no he podido averiguar por qué – no falta casi en ninguna celebración negra.

Dicen que en Belén
hay mucho que ver
entre las pastoras
la mula y el buey.

Y hacia “Belén” se supone que va la “Balsada”. Hacia un portal de Belén ya previamente adornado de ramos, velas y flores. La “balsada” se va acercando a la orilla. En tierra, en “Belén”, la gente está pronta a recibirlo. Toda la aldea toma parte. Están las “pastoras” y, dentro del “portal”, está

la marimba con dos marimberos listos. Al bajar el Niño a tierra, gritan los que están en la orilla:

Ya llegó, llegó el niñoito
ya llegó aquí al paso,
bajen los varones,
cójalo en los brazos.

Los “varones” lo toman y dan tres vueltas con la cuna en alto bailando. Toda la aldea canta y baila. Las cantadoras dicen entonces:

Súbanlo, súbanlo, súbanlo
y el niño va par la cuna,
cójalo en los brazos
y el niño va pa la cuna.

Toda la comitiva, bailando y cantando se dirige al “portal”. Al llegar allí el cantador entona:

Por ser la primera vez,
que yo en esta casa canto
Gloria al Padre, Gloria al Hijo,
Gloria al Espíritu Santo.

Colocado el Niño en su lugar – una especie de altar hecho con flores, velas y festones de papelillo – el coro canta:

El día de los santos reyes
mataron una paloma
y del buche le sacaron
un gavián con corona.

Ya asomó la magia, porque algo recóndito significa esa hermosa y extraña copla.

Dicen que la golondrina
tiene la pechuga blanca
y yo digo que María
fue concebida sin mancha.

De pronto se callan voces e instrumentos y en medio del silencio avanza uno de los músicos.

– Voy a decirle una “loa” a este niñoito, dice. Saca su pañuelo, lo agita en el aire a modo de saludo y luego con un tono en el que se mezclan la cantinela del hechicero y la salmodia del cura y con un balanceo de balandro, entona:

Nueva te traigo pastor
 que ha naciro nuejtro Dio,
 que ej el Seño re lo cielo
 corona rel pecador.
 Ya rejpujej que ya nació
 Entre unaj pajaj toceraj,
 uno miecaro sea,
 una niña, muy profeta,
 una niña, virgen nace
 queando siempre doncella
 aunque a le media noche puera
 mojtrá suj lucej ar sol,
 emperatriz coronara,
 hermosura re loj cielo
 y la cogió para madre
 el dulcísimo Cordero.

Terminada su “loa” se da vuelta y ordena suavemente:

– Versos, pastoras.

Y las “pastoras” entonan:

Corona Niña María
 Corona que viene el día...

La jornada ha sido dura y las gargantas están resacas, es preciso mojarlas:

De mi pecho hago una torre,
 de mi voz una campana,
 si me dieran aguardiente
 les cantarí hasta mañana.

El ceremonial prácticamente ha terminado y lo que sigue es fiesta. La coreografía de liturgia popular se ha cumplido religiosamente, ahora viene la libertad. Las “jugas” y los “bundes” se suceden vertiginosamente. Generalmente tiene lugar aquí la “juga cambiada” cuya coreografía recuerda la de la “jota” chocona. Cuando el ambiente está preparado para recibirlo, viene el “currulao”. Es el grito de ancestro africano, el canto mágico que sacude el cuerpo con alaridos sagrados. Los rostros están serios, son máscaras trágicas. El marimbero casi rompe las chontas. Cantadoras y respondedoras se lanza y se devuelven la copla como una bola de fuego mientras las dos filas de bailadores trazan un 8 largo sobre el suelo. La mujer se queda “serenita” mientras el macho zapatea furiosamente. La letra es ahora una mezcla endemoniada de sagrado y profano:

Que yo al infierno bajé
y l'hice rezar al diablo
el Santísimo rosario
y los diablitos chiquitos
llevaban escapulario.

24 de Diciembre. En todos estos ríos, desde el San Juan hasta el Patía, a lo largo de esta costa abandonada y pobre, pero que ha conservado tesoros invaluables de folclore, están viajando esta noche las “balsadas” con su carga de música, de ingenuidad y de belleza. Todo el salvajismo de la llamada “civilización” no ha podido hacerlas naufragar pero... ¿Cuánto tiempo se mantendrán a flote?

En *Revista Lámpara*, Bogotá, Vol. 21.119 (1992): pp. 33-35.

NOTAS

1 Enrique Buenaventura nació en Cali en 1924

y murió en la misma ciudad el 31 de diciembre de 2003. Conocido como director del Teatro Experimental de Cali. Vivió entre los indios y negros de la Costa del Pacífico y del Chocó, cuyas costumbres y dialectos estudió intensamente.

2 Pandero morisco.

3 Citara o tambor de origen árabe.

4 El cununo es un tambor hecho de tronco de palma utilizado en la Costa Pacífica. Es una palabra que tiene su origen en la voz onomatopéyica ‘cunununum’ que empleaban los quechuas para designar los truenos. Alario Di Filipo, Mario. *Lexicon de colombianismos*, 1983. 2 ed. Bogotá: Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, (1983) p. 207.

5 Instrumento musical que se confecciona con fragmentos de guadua y cuya longitud varia de 40 a 60 centímetros de largo por 10 centímetros de ancho. En el interior tiene travesaños de varitas, semillas de achira y granos de maíz, que cuando se sacude produce un sonido característico. Las mujeres son generalmente las que utilizan la ‘guazá’ [guasá] sujetándola por ambos extremos y sacudiéndola rítmicamente de derecha a izquierda (Alario De Filipo, pp. 371-372).

CREACIÓN



Alcarraza antropomorfa femenina

Malagana

200 a.C – 1300 d.C

Colección Banco de la República

Jaime Jaramillo Escobar

POEMAS DE X504

RUEGO A NZAMÉ

Dame una palabra antigua para ir a Angbala
Con mi atado de ideas sobre la cabeza.
Quiero echarlas a ahogar al agua.

Una palabra que me sirva para volverme negro,
Quedarme el día entero bajo una palma,
Y olvidarme de todo a la orilla del agua.

Dame una palabra antigua para volver a Angbala,
La más vieja de todas, la palabra más sabia.
Una que sea tan honda como el pez en el agua.

¡Quiero volver a Angbala!

CÓMO ME CONVERTÍ EN MONSTRUO

*"Oculto en sus cavernas, el poeta sintió sus
males horribles,
Y un bulto de carne creció en su cabeza, y
escamas en su espalda y costados"*

William Blake

Contaré aquí cómo me convertí en monstruo,
para lección de futuras generaciones, y de los que
educan a sus hijos:
Difícilmente mi mano, transformada en garra,
puede tomar la pluma y dibujar torcidamente las le-
tras;
Empero, haré este último esfuerzo antes de que la
Muerte me abata con su coletazo final,
Porque pienso en aquellos jóvenes que están pro-
pensos a convertirse en monstruos como yo,
Y para liberar, por medio de este último acto, mi
alma a la que mando andar errante por las cavernas
después de mi muerte.
El cabello se eriza en mi cabeza y también el vello
de mis brazos, y el frío maligno que me recorre hace
temblar todo mi cuerpo al escribir estas líneas,
¡Oh vosotros, amantes de los monstruos, a quienes
lleváis jalea hasta las más profundas grietas de la tierra!
Sabed, pues, que en aquel día de la costa yo era
joven y me bañaba desnudo en el agua salada,
Respetado por los tritones y jugando con los peces
que venían a colear en mi mano.
Mi padre, en su casa del horizonte, se pasaba todo
el día reforzando las redes con hilos de su larga barba
blanca,
Y mi madre, desde las estrellas, no me veía.
Entonces vino el hijo del guardafaro con su novia
de alambre,
Y una urraca posada en el hombro derecho, que
recitaba un poema mágico escrito muchos siglos atrás
por un famoso monstruo de Asia.
Mi padre, en su casa del horizonte, envolvía mis
hermanos en redes,
Y mi madre, desde las estrellas, no me veía.

Entonces el hijo del guardafaro me convidó a ir
hasta una isla donde conseguiríamos una urraca para
mí,
Que recitara poemas escritos muchos siglos atrás
por los más famosos monstruos del Asia.
Al norte de la isla se levantaba una gran ciudad, em-
palmerada y más luminosa que el cielo estrellado.
Dirigiéndonos hacia ella, llegamos a la hora en que
se encienden las girándulas,
Y nos fuimos inmediatamente al distrito donde
pregonan los vendedores de urracas, en los alrededores
del puerto.
Varios años permanecemos extraviados en las calles
de la ciudad, sin lograr encontrar la salida para el re-
greso,
Porque los poemas eran engañosos y describían
equivocadamente los planos,
A fin de retener a los escogidos hasta que los col-
millos se les pusieran puntiagudos y ya no pudieran
abandonar jamás la isla.
Y durante aquellos años una mano huracanada me
dio a beber todos los días el licor que aparta de los se-
mejantes.
Entonces busqué esta caverna, más allá del Norte,
y en ella he permanecido solitario mirando transfor-
marse mis miembros y cubrirse de escamas mi cuerpo,
Y a todo aquel en quien se detiene mi pensamiento
empiezan a crecerle colmillos puntiagudos.

LA CENA DE LOS MUERTOS

*“Al acostaros, no dejéis la leche ni el pan sobre
la mesa: atraen a los muertos”*

Rainer María Rilke

I

Los tiernos muertos vienen a beber en mi vaso,
Y silenciosamente rondan mi aposento,
Alargando sus tímidas trompas hacia los panes
Que apenas si se atreven a rozar con los dedos.

II

Penetran por el hueco de la llave uno a uno,
Evitando en la sombra tropezar con las lámparas,
Y van mañosamente a ponerse a la mesa
Donde les he dejado: leche, pan y una carta.

III

El pan se desharina en sus dedos temblones
Y la flecuda lengua lame el fondo del vaso,
Con presurosa angustia disputando las sobras
Que el frío soplo del viento sobre el mantel esparce.

IV

Entrada la mañana, al volver a la estancia,
Corriendo las cortinas para abrir las ventanas,
Cuando la sombra vuela hacia el día como un pájaro,
Sobre la mesa encuentro intocada la carta.

TEORÍA

Para Alejandro Suárez Atencio

Observo la flor, observo al niño: la eclosión de sus tejidos, nuevos bajo el sol, sus delicados colores:

Dentro de cinco mil millones de años, cuando el sistema solar haya hecho explosión, con el Dios en su centro,

Toda esta delicada, fina, infinita paciencia de la Naturaleza para formar un pétalo de rosa,

Iniciándolo como lengua de ángel, apenas visible e impalpable, seda de aire asutilada, coloreada levemente, levemente perfumada,

El pétalo que aparece rosado entre las hojitas verdes y el cielo azul, verdes de rosa, azul de Dios,

El pétalo con su tersura, con su claro e inocente brillo de alegría, pétalo, pétalo, pétalo, que se entreabre para ver la mañana acariciado por la frescura del rocío,

Pétalo el único, precioso e irrepetible, con una gotita iridiscente temblando en el borde, junto a una espina cariñosa, acabada de despertar de su sueño de siglos,

El pétalo que resume la continuidad y la renovación y la unidad, la memoria y la gloria del universo,

Pétalo sagrado, tan frágil y casi inexistente y tan robusto el primer día de su creación, expresado en candoroso rubor,

El pétalo cabeza de niño, empajarado, pequeño caimán, becerro nonato, dorada cola de lagartija, blando pétalo en el aire que se aparta para verlo, se acerca para tocarlo, lo protege, lo acoge, le abre dulce espacio, lo envuelve, lo refresca, lo besa, no por nada sino porque sí, porque ése es su gusto, el aire que gusta del perfume de la rosa, el aire inocente como todos los habitantes de la Tierra.

Dentro de cinco mil millones de años, cuando el sistema solar haya hecho explosión, con el Dios en su centro,

Ya para entonces habrá desaparecido toda esta delicada, fina, infinita dedicación de la naturaleza para inventar el pétalo de rosa, el tierno alacrancito impoluto, la escolopendra virgen bajo el calor árido de la piedra, tocando apenas el rosado pie de un niño que se ha aventurado hasta allí en medio de la inocencia del mundo, mansa y expectante en el aire de las rosas, la casta escolopendra de patitas de miel.

Todo lo venenoso guarda su veneno inocente e inofensivo, todo lo perjudicial permanente replegado, el mal se queda en su sitio, ocupado en perfeccionarse, hasta que sea llamado precisamente por el bien, que no puede vivir sin el mal.

Dios el Único, tal como lo inventa la Teología, tendría que contener a la vez todos los atributos y por lo tanto sería infinitamente bueno e infinitamente malo. Como estos atributos se anulan recíprocamente, fue necesario atribuir la maldad a un semidiós del mal, quien desde luego podría haber sido al instante aniquilado por Dios Todopoderoso, que sin embargo se desentendió de hacerlo por algún chantaje que se le ocurrió a Satanás, y con el enfrentamiento de los poderes del bien y del mal se ha causado más daño, mucho más, que con haber reconocido desde un principio la inocencia del mundo.

El mundo dice: Soy inocente, y continúa lavándose las manecitas en la Vía Láctea con jabón Pilatos, entibiado por el Sol, mundo sin mácula, todos los días nuevecito y acabado de bañar y de besar por Dios, mundo desprevenido, en el que si lloramos es para limpiar los ojos.

Los que se sienten culpables derraman su culpa sobre los demás para que les ayuden a llevarla, y como hubo Uno que se atrevió, pretenden que no habrá de faltarles Otro que también se atreva, y para eso han requerido todo un ejército de lavadores de culpa para que el mundo pueda amanecer cada día perdonado, planchado y perfumado con lavanda a los ojos de Dios, a quien hasta hoy sólo le hemos dicho mentiras como

a buen padre alcahuete, y si no fuera así lo aborreceríamos y nos iríamos de la casa, posiblemente a fumar marihuana con Satanás.

Satanás también es inocente porque él no tiene la culpa de ser Satanás, como no la tengo yo de ser Jaime. El simplemente está prestando un servicio, el servicio que le solicitaron, y lo ha prestado a las mil maravillas, un servicio difícil, ciertamente, de modo que el Todopoderoso le debe estar eternamente agradecido y al final su justicia divina lo premiará con un lugar muy especial en el super-cielo, y lo coronará de gloria a su diestra por los siglos de los siglos, sus cuernecitos enguinaldados y su cola adornada de rosas porque en el cielo nada es imposible como no lo ha sido en la Tierra.

Con san Adolfo Hitler, san Atila, san Nerón y san Presidente Reagan, san Satanás se reirá eternamente de Centroamérica y de Sudamérica y del resto del tercer mundo y el Todopoderoso no podrá llamarles la atención porque ya están en el cielo y si a uno lo regañan también en el cielo entonces no sería el cielo.

Y la rosa no se marchitará en las manos de Satanás y el ángel bailará con la hiena y es esa suprema armonía lo que se llama cielo, que antes se llamó Paraíso y estaba en la Tierra, pero lo perdimos por culpa de los hebreos que decidieron ponerse a vender las manzanas sagradas.

Han establecido los psicólogos que nunca se realiza acto alguno con intención de obrar mal. Luego el mal no existe.

El exterminio de los judíos se consideraba beneficioso para la humanidad por aquellos que lo intentaron y todavía hay quienes lo consideran así.

La antigua matanza de los inocentes tuvo el buen propósito de preservar el reino de la tierra contra el reino del cielo, que descendía amenazante.

La muerte de Cristo fue un acto absolutamente necesario, reconocido así por la misma víctima, que a eso precisamente había venido, y su única frustración hubiese sido que le negaran la cruz.

Las dos grandes guerras mundiales estuvieron inspiradas en la buena intención de enviar cuarenta y

cinco millones de almas al cielo, el más grande proyecto
piadoso que vieron los siglos, ejecutado con pleno
éxito.

Y así indefinidamente, para no hablar de los ataques
animales, que eso se comprende por naturaleza.

Y ese perverso pétalo de rosa que no es más que
un engaño y un fraude, belleza aparente para esconder
lo efímero y mortal, pétalo solapado, de fingida ino-
cencia, que se hace el santo escondido en la fronda del
jardín para decirle a la espina envenenada que me hiera
cuando pase ese ingenuo, pérfido pétalo de rosa, men-
tiroso y banal, pétalo asesino,

Siquiera que dentro de cinco mil millones de años
habrá dejado de existir y volverá la paz al mundo sin
su presencia incómoda y culpable,

Ignominioso pétalo de rosa concebido infamemen-
te para adornar la cola de Satanás.

El Uranio, el litio, el cobalto, inocentes estaban en
la Tierra, sin saber nada de sí, pero nosotros los hemos
sonsaado, les hemos enseñado malas artes,

Y la bomba explota en su inocencia y aquí se agotan
los argumentos y concluye el poema,

No sin antes decir ¡Oh!

Sigmund

Es un recuerdo de su niñez.
Sigmund observa cómo su padre,
después de darle las buenas noches,
toma a su madre por la cintura
y cierra detrás de sí la puerta de la habitación.
Aunque ignora el significado de la escena,
su inocencia ya no será la misma.
Por alguna razón el hecho lo mortifica
y queda fijo en su memoria.
Desconoce aún que detrás de aquella puerta,
hay demonios que el amor desata
y a su modo edifican un mundo de placer y culpa.
Demonios capaces de regir,
no sólo el delirio humano
sino también el orden inapagable de las estrellas.
Vendrán después los días
en que, en sus meditaciones clínicas,
descubrirá qué cura al amor del amor
y a los hombres de su sed de vivir.
Un destello hurtado al misterio de todo,
es el hilo que une su niñez
con su presente de descubridor de la psique humana.
¿Cuál habría sido su destino, cabe preguntarse,
si una noche, allá en su infancia,
no hubiera descubierto a su padre desear a su madre?

Gauguin en Panamá

La vida, una disconformidad permanente.
Huir hacia donde lo natural y salvaje
no haya sido contaminado aún por un evangelio civilizador.
Quizás allá, en islas remotas,
todavía dioses y hombres convivan
en la gracia de una existencia sin pecado.

Quizás allá encuentre el alma su condición perdida.

Y Gauguin, acompañado de su amigo Leval,
viaja a Panamá, donde se enrola en los trabajos del Canal,
con el propósito de comprarse una isla:
la obra épica en sí no le interesa,
sólo el edén que guarda con sus palmas y frutos salvajes
el verdadero sosiego... aquello que pintar.
Visita en dos ocasiones a Taboga,
la isla del Pacífico que, con su primitiva lumbre,
más cruda aún que cualquier pensamiento de libertad,
le ofrece el comienzo de una nueva vida.
Pero enferma de disentería,
y ahora es su miserable condición mortal,
las fiebres que lo mantienen atado al fracaso,
las que lo obligan, semanas después, a embarcarse de regreso.
Vuelve a París, a la vida que no quiere,
y serán los cuidados de una puta
los que lo ayuden a reestablecerse,
a lidiar con su condición incurable,
hasta que un día
– sin cómo eludir los demonios de su alma–,
se echa a navegar de nuevo
hacia a los míticos albores de otros lados.

Leyenda

A la verdad se le puede desmentir,
pero no a la leyenda. Según una, Joseph Conrad,
aquel rudo capitán polaco,
que fue capaz de enfrentar los poderes invisibles
cuando se tomaron su barco en los mares de Indochina,
llegó a estas costas caribeñas,
enrolado en el tráfico de armas.

Convertido él mismo en personaje novelesco,
apenas es natural que se le entremezcle
con episodios de un país naciente
que requería alimentar el espíritu romántico
con individuos de su clase:

Desterrados que andan por el mundo
sin importarles de que bando o razón luchan.

Agentes que cargan con una culpa
imposible de perdonar.

Náufragos de todos los mares que imploran
por una débil luz de salvación.

¿Maneras cómo la fantasía

da forma a la vida y ofrece a ésta una verdad?

Aunque no existe documento que de fe de su arribo a Cartagena
– veleros como el suyo, cochambrosos y enigmáticos,
debieron abundar en las aguas de la bahía aquellos días–,
que ello se tenga como cierto,
lleva a pensar hasta dónde la realidad,
esa inacabable maraña de hechos y sentidos,
de vidas y destinos,
es obra paciente y forzosa de la leyenda.

Rubén Darío Lotero

BIFLORAS

Madre
sufres allí acostada en la cama
y nosotros
sentados cerca de las puertas
y ventanas
tratamos de sorprender
a la muerte
si entra o sale
pero sólo el viento salta
el muro del patio
y agita tus bifloras.

INDIAS

Me bajo del taxi
cruzo rápido la avenida
para ir a comprar
el repuesto del carro
en la acera vacía oigo un lamento
una mujer indígena con su hijito
a la espalda
llora y se queja
el rostro oculto
mientras detrás otra
calla y mira
vestidas de colores
menuditas
contra la persiana cerrada
del almacén.

MUJERES

A las seis
por la puerta de atrás
del supermercado
salen las mujeres que terminan su jornada
y las cajeras que hace unos minutos
atendían con rapidez a los clientes
en las registradoras.

Ahora van libres
y caminan con el pelo suelto
hacia las estaciones
y hacen existir la noche en las calles
para los hombres
que las esperan
las buscan
las intuyen.

Rubén Darío Lotero

BIFLORAS

Madre
sufres allí acostada en la cama
y nosotros
sentados cerca de las puertas
y ventanas
tratamos de sorprender
a la muerte
si entra o sale
pero sólo el viento salta
el muro del patio
y agita tus bifloras.

Es tu saber de perversidades del primero y último de los humanos,

Es tu saber de juegos cruzados en destinos tribales,

Es tu saber de teatros ecuménicos y verdades públicas,

Es tu saber circular del logos y la muerte del padre,

Es tu saber de sexo ciego en sábanas maternas...

Epifanías de tu palabra en la espiral de nuestro presente:

... *"es terrible saber, cuando de nada sirve
el saber a quien lo posee"*.

Carta blanca del nuevo milenio

para R. y J. Navarro Marín

*"Há metafísica bastante
em nao pensar em nada.
O que penso eu do mundo?
Sei là o que penso do mundo!
Se eu adoecesse pensaria nisso",*

FERNANDO PESSOA

Pensándolo ahora o sin pensarlo nunca
nada somos pensando en el mundo.
Sintiéndolo todo nada somos pensándolo
y pensándolo así nada sentimos sintiéndolo.
Escribo sin sentirlo ni pensarlo.
Leo sin afirmar ni firmar lo escrito.

Experiencia enseña sin aprender las causas.
¿Dónde sentir los sentidos? ¿Dónde realizar la realidad?
Olvidados, perdidos: cuerpos somos de lenguaje.
En la espiral del fin nunca dichos ni escuchados:
borramiento del pensar y sentir.

Silencio descifrado, sostenido en el filo del decir:
común lugar de la epifanía: caída en abismos de memoria.

Carta a tu desnudez en la página

para Beatriz

Te deseo desnuda
en mis palabras a la deriva,
agua de aceite encantado.
Tu piel de sol en la ventana,
cuerpo habitado de silencios.
Labios culposos,
frente de insinuaciones.
Manos de sombras circulares,
alas de ceniza intransigente
se detienen en la memoria
y aire de nuestras miradas.
Deseo decirte desnuda ahora
nombrarte pasajera errante,
encontrarte en tiempos de presagios
aquí, río pensante,
unirme en líneas de aceite incendiado
y penetrarnos de alfabetos y sentidos.
Desnuda en la página
deseada como objeto de amor,
lámpara, blanca página:
pechos de claridad guerrera.
Espalda de verdades imposibles.
Ventre de sentencias y pérdidas.
Sexo, quemadura de lenguajes olvidados,
totalidad significativa, la nada encontrada.

Carta de la música viva de Caly

para A. Caicedo Estela
In Memoriam de los Dialogantes

Son del Norte entra en tu cintura,
tu cintura entra en el Sur.

Ciudad mestiza y prieta,
rumbera de luna creciente;
ciudad de espejos ausentes
con legendarios nombres de España;
ciudad de tres cruces abiertas
para desenmascarar deidades.

Son del Norte entra en tu vientre,
tu vientre entra en el Sur.

Ciudad de ritmos quebrados
en caderas del destino;
ciudad de nombres olvidados
y memorias circulares;
ciudad de muslos acerados:
enamorados sudor y aceituna.

Son de Norte entra en tu piel,
tu piel entra en el Sur.

Ciudad de hilos suspendidos,
la muerte corta la noche;
ciudad roja de cascabeles,
las manos encrespan placeres;
ciudad hermana de sol y luna,
apura el tiempo de los amores.

Son del Norte entra en tus ojos,
tus ojos entran en el sur.

Ciudad de torres mudéjares,
naos andaluces mecen el aire;
ciudad de velámenes rotos,
puerto sin orillas en la sangre;

ciudad de sexo sonoro y ronco,
duros cuerpos chapotean en el Trópico.

Son del Norte entra en tus pechos,
tus pechos entran en el Sur.

Ciudad cimbreada, dionisíaca,
senos rotundos de escalinata;
ciudad mafiosa, jacarandosa,
muriendo con los ojos abiertos;
ciudad delgada, anclada
en muslos de plata y bronce.

Son del Norte entra en tu voz,
tu voz entra en el Sur.

Ciudad altanera y ligera,
vientos marinos perfuman adioses;
ciudad de esculpidas voces
y garganta de empinadas rosas;
ciudad solar de los sentidos,
religión de perdidos paraísos.

Son del Norte entra en tu nombre,
tu nombre entra en el Sur.

Ciudad abierta, giratoria
a los vientos de la Historia;
ciudad ficticia y poética,
alimento de sedientos dioses;
ciudad olvidada del lenguaje
y postrera biblioteca sin lectores.

Carta de la ciudad letrada, amurallada

Para A. Morales Torres,
In Memoriam

*“La ciudad letrada quiere ser fija e intemporal
como los signos, en oposición constante
a la ciudad real que sólo existe en la historia
y se pliega a las transformaciones de la sociedad”,*

ANGEL RAMA

Soy mirada renaciente y cardinal
centrada mirada, geométricamente pura
poder absolutista y ordenación letrada
en el Nuevo Mundo de Colón

Soy visión cerrada y aérea
frente a la mar restallante del Caribe:
Soy Cartagena de Indias
Soy San Juan
Soy La Habana
Soy Portobello

En mi lenguaje nace el sol de América
lenguaje sin laberintos ni espejos enterrados

Soy el poderío anular y la Historia

Soy relato circular del eterno retorno
tejido epistolar que recorre el Continente
- paradoja renacentista, totalizante

Soy el centro del poder nimbado
monológico, encrático, ejército salvador

Soy iglesia y sentido de las cosas
escucha petrificada y muro de lamentaciones
- mi voz es filo de la espada colonial

Soy esculpido árbol vertical y luminoso
siego el purpúreo horizonte para inventarlo

Soy metáfora proteiforme y eterna
única piedra filosofal, tablas de la ley
- siempre respuesta, deseo realizado

Soy sinécdoque platónica o deífica
parte y totalidad de la memoria imperial
- memoria signada del azur intacto

Soy el gran Baal, viaje sin ventura
Soy los orígenes de El Dorado de América
preñez mítica de la razón imperial

Soy sacra ciudad agustiniana
divina, en paraísos inconmensurables
- pagineo del libro de los libros

Soy panacea, tabla de multiplicación
misma ayer y hoy e infinitamente
- veta o vértebras de oro verdadero

Soy nosotros y tú y yo colectivo
una y rosa de vientos fabulosos
- todos los cuerpos, decires y puntos cardinales

Soy piedra lisa, cantante de marginales orillas
muralla sensible y palpitante
creadora de rentables virreinos de plata y
granada

Soy mal transparente en lontananza
adorada asesina idolatrada
- lanza en el costado, herida ecuménica

Soy comunidad letrada, escrituraria
iglesia de lenguas de fuego y quemadura
libro negro, inquisición purificadora de la
existencia

Soy la diferencia abismal
impostergable cadena de legitimidad
- retorno del eslabón perdido, humano

Soy tronante voz del silencio intemporal
poema íntimo de volcán y ceniza
- todos los puntos continuos, punto final

Carta primera a Emily Dickinson

Para W. Ospina

Encontrarte, sin saber ni conocernos.
Descubrir signos atormentados
y sigilosos en tu arte de escribirnos.
Detenerse en tus sorpresas cotidianas:
todo lo dices en un tiempo imperfecto,
dimensión nueva del sentido poético...

Aquí estás en mi primera lectura tardía,
cosmos abierto en tu casa de Amherst
palpitante de deseos escritos,
vestida de piqué blanco y dos lirios
y poemas mil en tus manos temblorosas...

Aquí leo tu desconocimiento y mi pérdida:
Soy nadie. ¿Tú quién eres?
¿Eres tú también nadie?
Ya somos dos entonces. No lo digas:
Lo contarían, sabes.
Qué tristeza ser alguien,
qué público: como una rana
decir el propio nombre junio entero
para una charca admiradora".

Entonces podré olvidarte, Emily,
para nombrarnos en lo inesperado.
En el próximo poema del adiós...

Carta al poeta negro del Pacífico

para L. VIVEROS VIGOYA

*"Una vez en un letargo
soñando que estaba muerto
me subí a los elementos
y anduve un rato paseando.*

*Yo conversé con la luna
que estaba en su aposento,
hablé con todos los muertos
sin dificultad ninguna",*

B. CASTILLO

*"La palabra es además escalera
para trepar al mundo de las divinidades",*

N. DE FRIEDEMANN

Decidor memorioso, métrico decidor
de las décimas del mar quemante del poema;

sembrador de mágicas historias de la ciencia de los bosques
y algarabías y recochas alegres como tu negra piel;

oríifice de realidades de tres orillas encontradas
en la esclavitud portuguesa del ayer español
y la tardía libertad mestiza para hoy y mañana;

contador de estrellas nacidas en cruzados ríos
de oro, alcanzados por manos inglesas y francesas;

descubridor –como Colón redivivo–
de transparentes islas y puertos de un largo día;

seductor de bocas rojas de rosa soñada
en cuerpos trenzados, traídos del olvido;

relatador palenquero de libertades deseadas por Moruá
y canceladas por el poder de extraños amindalas;

engañador de mundos felices de sus orígenes,
recitados en rituales de son, ron y currulaos;

griot were – were de génesis míticas perfectas
y amansador de ciudadanas iracundias, paganas;

aquilatador de deseos de círculos concéntricos:
mundos fabulosos escalados por la palabra de arriba y abajo;

¡ganador siempre fortuito del Poema de oro!

Carta a la adolescente amada y silenciosa

para Isabelle Vásquez Lager

—Soy todo escucha, casa
abierta, caracol sin caparazón,
interrogante y herradura de plata,
pulpa de fruta remordida,
caminante sin límites, sin norte,
brújula detenida en tu mirada,
inventor sin naos, palabrero,
conocedor de silencios de luz
y sombra, deseoso de deseos
y amante del amor, viajero
de puertos literarios, islote
del tesoro, escritor sin firma,
lector del tiempo recobrado,
citador de memoria y agua
errante de errores, barco ebrio,
buscador del oro del saber
y de la nada del ser, poder
sin trono ni historia ni gloria,

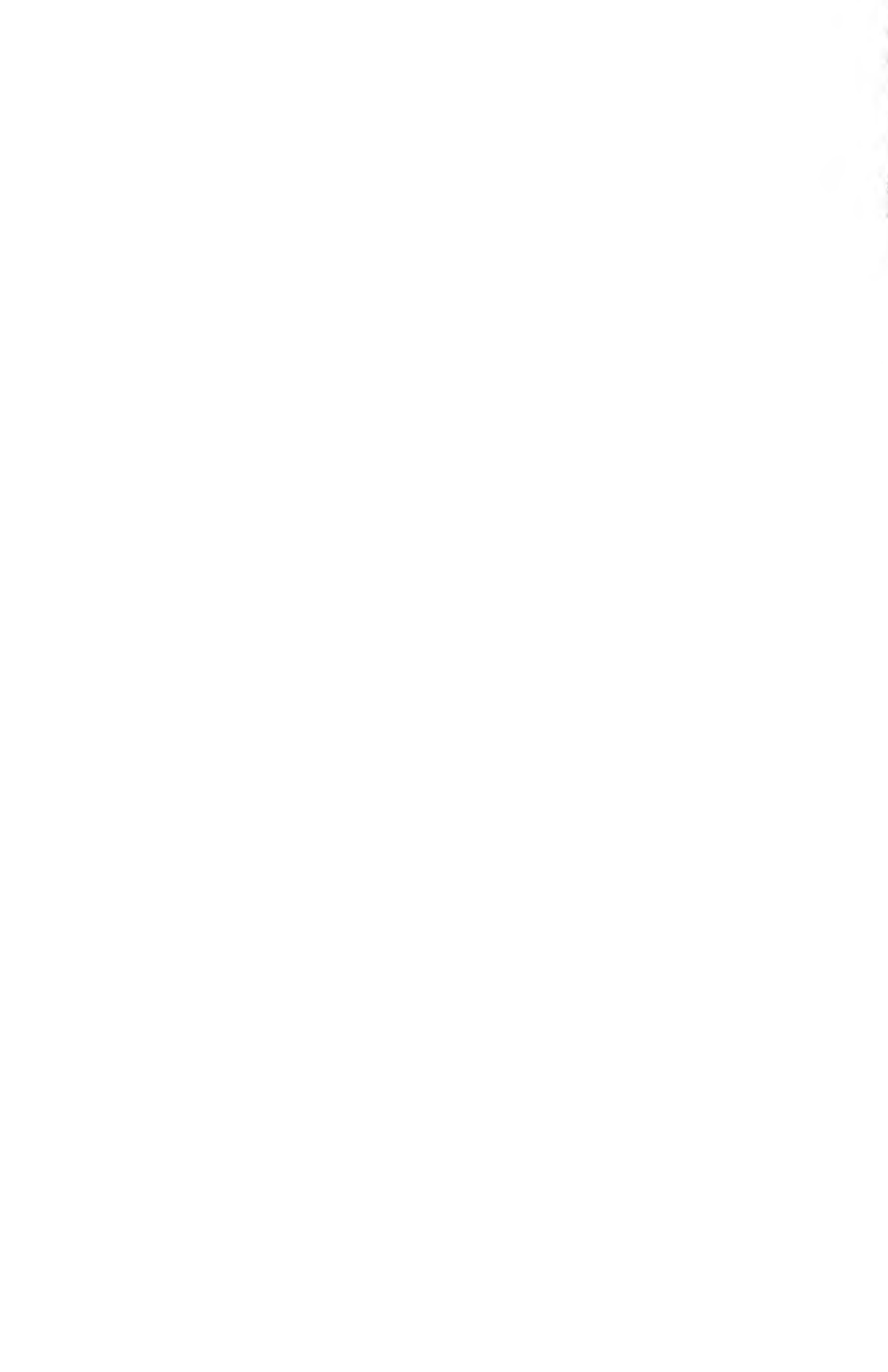
torre de marfil, giro del trompo,
y soy todo escucha, casa
abierta, en fin, tela para cortar
estas líneas que leerás en el futuro...

Carta a la amante del poeta

Tropecé
 su mirada
 sostenida en mis manos,
manos que dibujaban
 palabras ya decididas
por el melodioso trovador Ezra Pound:

*"Los ojos de ella me exploraban.
Y cuando me levanté para marcharme
sus dedos eran como la fibra
de una servilleta japonesa de papel".*

Desentendido,
 rocé sus labios presurosos,
entré en su boca y alfabeto,
mordido en secreto *Canto*.
Entonces estrujé esta hoja sin orillas,
sin líneas creadoras del horizonte de su cuerpo.





Pectoral antropozoomorfo
Tolima temprano (Río Blanco, Tolima)
0 - 1000 d.C
Colección Banco de la República

Manuel Cortés Castañeda

a trancazos

a toda hora me levanto y echo la tranca una y otra vez para asegurarme que ya la he echado...

después es la gota de agua que sin caer sigue cayendo hasta que ya no queda más que el hueco del corazón...

en el vidrio de la puerta corrediza que da a la terraza tu sombra, o tu reflejo te observa que se te salen los ojos y ya no sabes de que lado te materializas y echas a correr...

al perro que duerme junto a los vestigios del silencio le has recortado los párpados para que no dé tregua a la vigilia...

el insecto que de repente detiene su vuelo y acaba con su vida en el fondo del vaso todavía lleno de agua se te desangra en el espejismo...

vas a la cama de tu hija una vez más y aunque sabes que está más dormida que nunca vuelves otra vez para saber que está...

y ante la evidencia de los hechos que te suceden mucho antes de haberte sucedido te haces el muerto como esos animalillos que al cruzar la calle imitan tu juego para poder despertarte, aunque todavía no te hayas dormido...

es todo cuanto te queda en la maleta: un estar que no es tuyo y un fantasma que se hace el inocente cuando hace de las tuyas en las páginas ya escritas y arrancadas...

te levantas una vez más, agarras el garrote que siempre encuentras en todas partes, o te encuentra, y listo como siempre para dar el garrotazo final te persigues por todos los rincones de la casa hasta que al ladrón no le queda más remedio que echar él mismo la tranca y tirarse con el perro junto a la vigilia...

asesinato en primer grado...

la encontraron muerta en la mitad de la sala, los brazos extendidos en cruz y las piernas rígidas, quizás todavía en los rescoldos del éxtasis de un sueño sin éxtasis...

su desnudez era una cosa irrisoria, una sombra sin tiempo y sin memoria que se había quedado en los huesos colgando como un guiñapo en las cuerdas de un sueño finalmente hecho realidad...

todo indicaba que había exhalado su último suspiro en otro lugar y que había sido arrastrada hasta donde ahora sus despojos escribían su última página...

un cambio inesperado y confuso de papeles sin partes asignadas, sin libreto y sin personajes... una prueba más sin evidencia en la trama ilusa de los hechos y de la identidad...

los gatos que uno a uno habían llegado a su casa en circunstancias poco claras, y que la habían acompañado desde antes de que ella hiciera su aparición en este mundo, estaban ahí formando un círculo a su alrededor desde siempre del comienzo de los tiempos... los había amado como nadie antes había amado y ellos le habían entregado su corazón...

una cadena infinita de fantasmas tallados a golpe de cincel en el síntoma del horror... una sola esfinge clonada a latigazos en la carne tierna del silencio... un ejército sin tacha refundido y cerrado por dentro...

bien de cerca y al oído los gatos parecían entonar un rosario de arrepentimientos... cansados de la vieja que los había amamantado desde lo más fértil de su esterilidad habían decidido un día deshacerse de ella sin necesidad de cosechar una sola mirada sobre el asunto...

el día del sacrificio la vieja, que los conocía uno a uno como la misma palma de su mano antes de que los hechos ocurrieran, olfateó que sus pormenores ya habían sido escritos desde siempre...

el dolor se le pudrió en el corazón y en los pantanos del asombro se cayó de una conmoción súbita...

estaba intacta en su desnudez ineficiente... ni un solo rasguño en la simiente del horror... sólo las paredes parecían dolerse de los signos del festín... y en el aire una agonía lenta como cuando el eco no encuentra la materia que lo devora y lo pierde...

Cámara digital

El sueño se le había quedado a la vuelta de la esquina sin decir palabra como quien inesperadamente espera salir al encuentro de algo inesperado, o espera que lo sorprendan in fraganti sin enterarse de los hechos y del papel asignado en estos casos a su chivo expiatorio...y cuando cerraba los ojos, buscando una grieta en el muro, las imágenes eran tantas que no le quedaba más remedio que regresar a las mismas de siempre si quería mantenerse a flote o al menos arriesgar una puntada de más en el tejido acostumbrado.

Esa noche se levantó ajeno a las demandas del delirio que se le había convertido en la caja de todas las horas y, sin percatarse de su desnudez, se arrastró infame hasta la terraza que daba al fondo del patio y en los últimos rescoldos de luz que se le caían a la noche formando un muro transparente e inmóvil vio, incrédulo, que el buitre deliciosamente se metía de cabeza y se metía en el vientre de su cliente y renacía en el mismo momento de su indigestión todavía con el hígado a medio comer en las pupilas y una sílaba sin nombre enredada en la garganta... y otra vez de vuelta a su delicia y así sucesivamente como una imagen que se desdobra al infinito.

Cerró los ojos y sacudió la cabeza y en el mismo instante los abrió lentos en el trasfondo de sus manos agarrotadas como si quisiera corroborar los hechos o conjurarlos en menos de lo que canta un gallo después del orgasmo y el buitre y la roca y su cliente se acercaron de un solo golpe a su rostro como si la lente de una cámara muy potente los hubiese convocado y el buitre se le perdió en los ojos y la roca se le mojó entre las piernas y la víctima le murmuró una palabra incomprensible al oído...

Se inclinó inesperado como una marioneta a la que se le rompe un hilo inesperadamente y se agarró las piernas que se le habían quedado varadas en el entramado de la película y como pudo se obligó de regreso al cuarto con los ojos cerrados y la cola bien apretada entre las piernas y el olfato hecho un asco tras de las huellas. Dando tumbos buscó a su amante entre las sábanas revueltas, le palpo a tientas su sexo desnudo, sus sueños, sus ojos, su memoria y haciendo un último esfuerzo le hundió la cabeza en el vientre y se quedó dormido.

carta magna

A Felix Ramiro Lozada

tantas veces la casa más grande que de costumbre, como una herida que ha logrado sobrevivir a sus fantasmas, o como un amor que renuncia antes de haber disfrutado de las delicias de otro amor todavía sin una página en la agenda...

el patio trasero abierto al capricho de los sueños y de las mariposas que vienen a morir en los abrevaderos... y pájaros que se pudren sin tiempo, ajenos a su intimidad... y el naufragio delicioso de las niñas que de canto en canto se aparecen de tanto en tanto a robarse los frutos maduros...

y los chicos que detrás de las piedras se desnudan y se ahogan en su canto... y un perro herido que de momento se tiende a los pies de la iniquidad y que en silencio mendiga un mendrugo de pan...

el camino de piedra que conduce hasta el baño que parece cosa de otro mundo, en el rincón más precario de la pesadilla y de la fiebre, que no de la casa, está sembrado a lado y lado de árboles gigantescos y de lamentos que despavorizan la sangre...

almas desproporcionadas que se abrazan en lo alto sedientas y todavía enamoradas de la carne y sus resabios... y que en su agonía sin nombre construyen un túnel en los manantiales del horror...

el retrete de hoyo esta cubierto por cuatro paredes de madera pintadas de blanco y de techo, el ojo del infinito que parece a toda hora metido hasta el cuello en los agujeros de la intimidad...

antes de haber nacido emprendí mi viaje por ese túnel de ensueño y aún hoy en día sigo mi camino sin llegar al lugar de los hechos vestido con mi traje de niña por si las moscas y saltando indiferente tras las mariposas nocturnas que siguen muriendo una a una en los abrevaderos una muerte ajena...

a tientas en el rabillo del ojo e imitando el canto de los pájaros que todavía imitan el mío, y herido de muerte como el perro que ahora se levanta como puede y desanda este último trecho del camino que aún hoy en día se me pudre en las pupilas del horror...

y en las paredes nauseabundas del hoyo que proclama su reino sin sombras las cucarachas arrodilladas rezando e implorando para que se les perdone la vida y la tuya y la mía...

diccionario personal

yo la estaba observando escondido detrás de una columna y fue la primera vez que me di cuenta que el tiempo es una materia incolora e inodora que algún avivato se inventó para engañar a las viejas y a los tontos y a los poetas...con los ojos cerrados se duchó con tal delicia y devoción que todos los días habidos y por haber habidos desembocaban y se acababan en este día sin antes ni ahora ni nunca...mis ojos náufragos en su intimidad y mi verga hinchada en los resabios infinitos de mi mano también conocieron por primera vez las delicias de la contemplación...y se empalagaron... y se arrancaron las uñas...

ahora, la carne fresca y húmeda, todavía refundida en los vapores del agua caliente, en la terraza florecía de par en par los brazos ligeramente reclinados en la baranda...: una única lámpara que se retarda y se abisma una vez se han extinguido las últimas luces del atardecer...

el peso de sus tetas abundantes la tiró de lleno sobre sus brazos reclinados...el ángulo semirrecto que se dibujo en su carne la obligó a abrir ligeramente las piernas y a dejar como a la deriva y a la intemperie su culo...: un pequeño hueco púrpura y de repente ennegrecido que respiraba distante en su propia intimidad...: un ojo que sólo nos revela, una vez perdido el apetito, el temblor mínimo y casi imperceptible de su párpado...

hacia arriba, el púrpura se diluía en sepias delicados y azules pálidos y amarillos turbios, dibujando en su contraste un charco de luz donde flotaban innúmeros vellos transparentes... y en los vellos como lágrimas diminutas a punto de caerse sin caerse... y a cada nueva respiración parecía que un insecto tras otro salía volando ebrio y mudo golpeando de vez en cuando sus alas delicadas en las paredes cerradas y recogidas de momento en el puño del sueño...

detrás de una planta me perdí para siempre en su delicia...hasta que no pude más y como pude me arrastré sigilosamente en cuatro patas dispuesto a hacerme con el insecto a mis anchas y de un solo manotazo... y cuando ya mi lengua rodaba por los acantilados del silencio hecha una bola en el fondo sin fondo, la mosca que se había posado en el preciado orificio sin que ella diera señales de su presencia sacudió las alas y echo a volar...

elecciones presidenciales

desarticuló las mandíbulas en una imitación vulgar del paraíso y un apetito voraz de la cabeza al culo por dentro mostró su libro sagrado...

la metodología de su bulimia montó guardia en los basureros del éxtasis y las enzimas pestilentes de su mística se engulleron en un santiamén hasta la última sílaba de sus víctimas...

un eructo anunció la culminación del proceso y se quedó inmóvil en su digestión arrastrando los ojos más allá de la nada que intentaba meter sus despojos en un saco roto, mientras se agarraba íngrima a la cuerda del sueño...

pasaron los días y las noches y los siglos y las sombras encadenadas y el mundo seguía cayendo pedazo a pedazo en los desfiladeros de la glotonería que multiplicaba sus ventosas y sus bodegas donde el milagro se ahoga en su propia pestilencia...

un hueso se le había atravesado en el culo y las mandíbulas infieles a la memoria de su devoción echaron llave a las esclusas del vomito y se anudaron para siempre en los detritus del éxtasis...

la cosa se agigantó de manera desproporcionada hasta que sus depósitos de grasa y sus almacenes de mierda a reventar alcanzaron los límites del universo y más allá de la nada...

un olor a mil muertos se le escapaba por los poros del éxtasis y en el culo ya sin ninguna esperanza, pájaros fantasmas metían sus picos en la carne podrida del paraíso sin que la máquina hiciera clic en el fruto nauseabundo del conocimiento...

en estos casos siempre es bueno que el hijo pródigo regrese a casa en cueros, o al menos los despojos del enigma... un niño perverso que se rezaga en el camino de la nada y mientras la arena vuelve a hacerse milagro entre los dedos...

el índice que se extravía en todas partes y *tenga carajo* que la bola de mierda estalla en mil sabores e inunda el último bostezo de la respiración...

escuela primaria

para su edad introspectivo y de carnes abundantes, casi anafórico y bilioso como el que más y en el espejo de los días, sólo el fantasma de su respiración...

caminaba sobre su mirada y estático las piernas se le subían a la cabeza y echaban a correr en los laberintos de la agonía como un jorobado enamorado de su propia sombra...

los que lo conocíamos sabíamos que jadeaba su perro por dentro sin mover un solo músculo y que casi siempre salía ileso, oblicuo y desnudo, pedazo a pedazo por las grietas de su monstruosidad...

los primeros días de escuela había sido el trompo de quiñes de la camada indigesta y de los otros que duermen a las puertas del purgatorio esperando un boleto para la función... y su mano hiperbólica hacía de las suyas en las suyas y en la pizarra súper-abundando su oasis de sueños...

y ahora que estaba ahí ya despaturrado y amamantado en su quimera de gallinas hiper-realistas, otra vez el espantapájaros le hacía garabatos en el horizonte y las nalgas en picada con su virginidad todavía a cuestras retozaban debajo de la cama su falsa identidad...

le habían quitado el pan del desayuno a la hora del almuerzo y la pesadilla había hecho tabula raza en los crematorios de su identidad...

la última vez que lo vi todavía el mismo, sin que lo fuera serlo, cargaba sus cenizas en una caja vacía para evitar a cualquier precio una catástrofe de proporciones inenarrables, *-me dijo-*,

y las gallinas y el espantapájaros echaron a volar arrastrando su metáfora hasta las afueras de su narrativa...

paraísos artificiales

todos habían salido de casa a llorar a sus muertos... había muertos para todos los gustos e incluso los que ya se habían quedado solos en este mundo, se dejaban ir por allí con la esperanza infame de que alguno se hubiese quedado sin dolientes convirtiéndose así en el objetivo de sus sueños y sus pesquisas...

daba gusto ver como todos se apresuraban a llevar a cabo su tarea de identificación y reconocimiento, mostrando a los visitantes, que ya eran una costumbre en los alrededores, su disciplina y sus conocimientos en la materia... y no faltaban los que haciendo gala de su imaginación los marcaban con una etiqueta y un número respectivo, antes de registrar en los libros judiciales aún los detalles más insignificantes de su identidad siempre en cuestión y en disputa...

otra cosa eran los que se apresuraban a mejorar su aspecto físico antes de entrar en detalles judiciales... los acicalaban de tal forma que más que muertos parecían figuras de cera reposando deliciosamente en una escaparate de vidrio después de un carnaval... y era tal la perfección que habían logrado en tales menesteres que la mayoría dejaba de ser lo que era para convertirse en referentes de orgullo para la ciudad...

hubo días en que eran tantos que los que todavía estaban vivos dudaban de su propia existencia y temerosos de que no fueran más que el capricho de un fantasma, andaban con un espejo en la mano a toda hora donde respiraban por la boca para asegurarse de que aún no habían dejado de respirar... y de vez en cuando escribían con el dedo índice su nombre en el vidrio empañado... y se lo leían a sí mismos sílaba a sílaba en voz alta cada vez que la duda escarbaba con sus dedos sedientos en los vestigios de su identidad...

otros, simplemente se golpeaban con todo clase de objetos hasta hacerse daño y después se metían los dedos en las heridas como si aún no pudieran creérselo... o iban por allí preguntándoles a los que también iban por allí preguntando lo mismo que si ellos o los otros todavía estaban vivos, o que si ya alguien se había dolido por ellos el día anterior o mañana... y era tal la afición a tales tareas que muchos visitantes llevaban un inventario de artimañas y castigos...

lo único cierto, sin embargo, es que a veces los muertos bloqueaban de tal forma las puertas y las ventanas que era imposible salir a cumplir con la tarea asignada... así que había que esperar un bulldózer que pacientemente los amontonaba en la plaza pública que las autoridades habían ampliado llegado el caso, y después de tan ardua tarea entonces sí todos salían disparados y empezaba la tarea de reconocimiento... tarea que se prolongaba por semanas y hasta meses ya que tal confusión de miembros y miradas y pequeños

objetos personales y señas de identidad y viejos resabios la convirtieron en algo inútil e innecesario...

y cuando alguien gritaba a los cuatro vientos cogido de una pata que había encontrado a uno de los suyos, otro agarrado de la mano del mismo objeto en cuestión tiraba con tal fuerza y devoción, exigiendo los mismos derechos, que se formaba la pelotera y dos o tres muertos más se sumaban al bulto... así que los días se convertían en semanas y estas en meses y estos en años y los años en disputas interminables donde incluso una cicatriz casi inexistente daba para modificar el código de procedimiento penal...

yo por mi parte me quedaba en casa jugando a las escondidas con mis hermanos y unos cuantos amigos que habían logrado escapar temporalmente del zafarrancho... y temerosos de ser reconocidos los unos a los otros, los unos y los otros nos vestíamos de niña y nos dejábamos hacer cuanto cosa inimaginable, con la esperanza de saber cada amanecer que todavía estábamos vivos... mientras la tarea de identificación y reconocimiento seguía sin que unos pudieran reconocer a los otros ya que en los espejos los mismos habían dejado de respirar... y los fantasmas ni de milagro se acordaban del cuento...

sobreviví sin saberlo con mi traje de niña aún tatuado en las horas de la agonía que también me reconoce sin saberlo y sobrevive... y me mete las manos bien adentro y se las mete, y me busca, y me encuentra, y hace lo que se le antoja en mi devoción, y me esconde entre sus brazos, y yo escondido en los suyos me despierto, y sigo por las calles deshabitadas jugando a las escondidas con el hombre de mis sueños que sea capaz de reconocermme y ponerme la etiqueta y luego de identificarme tomarme entre sus brazos y yo ya en los suyos quitarme este vestido de niña que ya me queda pequeño...

cunnilingus

a hurtadillas o de patitas para arriba la lengua también
se pone su corona de espinas desde el fondo del ojo
que la reclama

los dedos se multiplican en los agujeros como una
emanación de larvas a través de una fruta ya casi
en el umbral de la descomposición

primero es el delicado sistema del veneno que se deteriora
en los canales del sueño y se repliega en su
cicatriz antes de consumirse en su luz

los ojos como dos ollas vacías abandonados a la deriva
de una mar ya casi vaciada de raíz y sin una sola
estrella

la piel ciega y cegada desde siempre por la palabra desde
siempre hecha carne y sangre y heces

después es el olor nauseabundo de la herida que desde
su oquedad simula un apéndice delicadamente sazonado
en su propia sangre

el lugar más oculto se desangra a plena luz del día y
un temblor efímero se prolonga y se debilita junto a
las puertas que caen una tras otra

el órgano donde la quietud de la tarde acumula el suave
licor de las materias ya en desuso se prolonga hacia
adentro más allá de su condición sublime y se desangra

en los muros socavados por la canícula
entre dientes y garras el fruto se cae a pedazos sin haber
aún sufrido del síntoma de la separación y con sus
velas todavía intactas en el conjuro de la metamorfosis

la piedra entra en el agua y después se desvía en una
curva imaginaria hasta caer de bruces en la superficie
que cancela sus válvulas a la mecánica de la bulimia

un dedo en el agujero del sueño y otro en el agujero del
éxtasis todavía separados pero consumidos en las
secreciones de la frágil membrana donde se oculta
la divinidad

un adminículo de más haciendo de las suyas en el lugar
menos conveniente y sumándole a la lengua sus
medicamentos y a las ramas que se quiebran un eco
lejano y al desasosiego su muñeco de barro

finalmente la aguja se des-enhebra y el hilo se pudre en
su irrisión para que nadie pueda sacar de la tela
las manchas de sangre

JOSÉ LIBARDO PORRAS

Parábola del lobo y el cordero

Un hacendado contrató a un pastor para pastorear una oveja. No debes matar al lobo, le advirtió, sin él ninguna hacienda está completa.

Jorge me había telefoneado para que acudiera a acompañarlos en el parque, a él y a Alfredo, un camarada de la vieja guardia. Yo me puse un suéter y volé a su lado porque eso debe hacer una mujer cuando su marido la requiere, no sea que por negligencia alguna avispada le usurpe su lugar. Casos se han visto. Cuando llegué ahí estaba Marta, la novia de Alfredo: habían decidido celebrar una noche de parejas. Sentados en una banca, a la luz de una farola, igual que numerosos muchachos esparcidos en grupos por la grama y por el pavimento, bebían vino tinto en vasos de plástico.

Alfredo, un militante de izquierdas insigne en su época de universitario, había devenido en comerciante de frutas, legumbres y verduras: compraba por anticipado las cosechas a los labriegos de su pueblo natal y, según la demanda, a los de los pueblos vecinos, y con sus productos abastecía las sucursales de las dos o tres cadenas de supertiendas que dominaban el mercado local. El negocio prosperaba: ya le había rendido para comprar dos predios, uno en tierra caliente y otro en tierra fría, en los que había construido sendas cabañas de lujo muy propicias para pasar vacaciones y fines de semana. Marta, de carácter recatado, prefería la de tierra fría. Con frecuencia iba a recogerse allí por temporadas en las cuales se dedicaba a pintar. Porque era artista plástica y desde su graduación en la Escuela de Bellas Artes, dos o tres años atrás, había resuelto entregarse de lleno a su pasión: pintaba o esculpía desde la madrugada hasta el anochecer, distrayéndose por minutos para comer un bocado, en una febrilidad que desmentía su apariencia frágil. Una apariencia en contraste, lo mismo que

su carácter, con la de Alfredo: un tipo quince o dieciséis años mayor, macizo, más bien basto, bonachón, una versión contemporánea de nuestros antepasados arrieros y campesinos. Era un misterio de qué podían hablar esa gota de agua y esa gota de aceite, qué podía unirlos.

Despachados los saludos y bienvenidas de rigor, poco a poco nos fuimos apartando en la conversación, hombres por un lado y mujeres por otro. Asuntos masculinos y asuntos femeninos. Marta arrancó reprochándome que pese a su insistencia aún no hubiéramos accedido, ninguno de los dos, ni Jorge ni yo, a ir con ellos al campo, donde nos estaría permitido holgar, leer, caminar por entre el bosque, escuchar música, emborracharnos, hacer cuanto se nos antojara mientras ella se dedicaba a su trabajo creativo. En tanto la oía la tierra giraba a mi alrededor y sentía que una lanza me atravesaba el pecho, y no por efecto del alcohol. Desconcertada como si acabara de recibir un mazazo improvisé una disculpa y, tras asegurarme de que su reproche era justificado, le di pie para que se embarcara a fondo en cualquier cháchara. ¿De qué hablaba? No lo recuerdo. No lo sé. Indiferente, yo daba vueltas a los alcances de la revelación que, sin darse cuenta, me había proporcionado: dos meses antes Jorge se había ido de paseo con Alfredo y su novia a una de las fincas, o al menos eso dijo. Con Alfredo y su novia. Yo debí empacarle el equipaje. Y al cabo resultaba que nunca, ni él ni yo, habíamos aceptado sus invitaciones. Jorge había mentido. Y saberlo me escoció, lo cual me enseñó que duele pasar de la ignorancia al conocimiento. ¿Había mentido entonces por primera vez o, por el contrario, mentir constituía una práctica habitual suya? ¿De qué otras mentiras había sido yo la víctima? ¿Con quién y dónde estuvo durante esos días? ¿Haciendo qué?

El par de amigos, animados por el vino, le daban a la política: la extradición de nacionales a Estados Unidos, la reelección presidencial, las conversaciones de paz con grupos armados ilegales, el Tratado de Libre Comercio... Me llegaban retazos de su plática y sus voces me sonaban anónimas. La luna de junio parecía una naranja madura suspendida de un cielorraso negro. La luz de la lámpara pringaba el rostro y los brazos de Jorge de brillos dorados y lo convertía en estatua; a ramalazos, el viento le removía el cabello. Yo lo contemplaba. Ese Jorge no era el Jorge mío. Ése llevaba una vida ajena a mí, quizás una vida irreconciliable con la del Jorge que convivía conmigo: otras costumbres, otros intereses, otras amistades, otros amores. Otro universo. Un universo del que yo era una excluida, una ignorante. ¿Cómo se divertía? ¿Qué cosas lo conmovían, o indignaban, o enorgullecían? ¿Qué era yo para ese Jorge alterno, cuál su opinión respecto de mis gustos, ideas, sentimientos y actitudes? Quizá no era para él más que el sustituto de un sueño imposible; un sueño que el muy terco no dejaría de perseguir. Llevaba años compartiendo la cama con un extraño, tal vez un enemigo. A manera de experimento intenté odiarlo, pero eso que había

sentido por él durante años se acrecentó, no obstante dudé si sería amor. A Jorge siempre lo había considerado un hombre ecuánime, claro, consecuente. Un hombre limpio, sin dobleces. Un hombre amante del hogar, doméstico. Y de improviso un descubrimiento: el cordero ocultaba a un ser ignoto, probablemente a una fiera, a un lobo que, acosado por su instinto —o quién sabe por qué otros móviles que yo sería incapaz de digerir—, no podía renunciar a sus excursiones de caza. ¿Preferiría las presas morenas o rubias, altas o bajas, gordas o delgadas? No lograba dilucidar cómo conseguían esos dos antagonistas atávicos coexistir sin estorbarse, turnándose para salir al escenario: nunca sorprendí al Jorge mío en un desliz delator, digamos que confundiera mi nombre o me involucrara en anécdotas de las que yo ni siquiera tenía noticia; jamás un indicio de una existencia paralela, jamás un cuerpo del delito. Incluso cuando alguien, de buena o mala fe, me llegaba con chismes, ya él me había enterado de la cuestión. Un encuentro casual con una amiga de juventud, decía, un agasajo obligado a una clienta de otra ciudad. Nada serio, a fin de cuentas.

Se acabó el vino y las conversaciones empezaron a languidecer. El parque se despobló. Los perros callejeros husmeaban en la basura restos de comida. Algunas ratas se aventuraban fuera de sus madrigueras. Perros y ratas en un contubernio animal. Llegó la hora de la despedida. ¡Adiós! ¡Nos veremos pronto! ¡No olviden que las fincas están disponibles!

Al regreso me mantuve seca, distante, renuente a los galanteos. ¿Con quién y dónde estuvo durante esos días? ¿Haciendo qué? ¿Estaría derrochando, malgastando la ternura que me pertenecía? Sus manos y su piel se hallaban sucias, manchadas, impregnadas de los perfumes de otras, de los sexos de otras; habían sido instrumentos de una traición. Y tal vez continuaban siéndolo. Por donde lo examinara, Jorge me había hecho objeto de su deslealtad. Y sin importar las consecuencias le sacaría la verdad.

—¡Con que de mucho paseo en la finca de Alfredo! —le solté.

Me miró perplejo. Mi sonrisa, mi ferocidad o lo que quiera que flotase en mi rostro, debió dolerle; y asimismo informarle de un brochazo toda la situación. Me dirigió una mirada de indulgencia. Tomó aire y repuso:

—¿De qué hablaron?

Pretendía ganar tiempo para armar su defensa y yo no estaba dispuesta a darle semejante ventaja. Sin detenerme a pensar, dije:

—Me aseguró que hace dos meses no fuiste con ellos a ningún paseo, que ella no te había visto en lo corrido del año.

Su defensa fue el ataque. Esbozó un gesto ambiguo de alarma y enojo.

—¿Le contaste que estuve con Alfredo y una amiga suya en su finca de tierra fría? —alegó que en ningún momento me había dicho que se tratara de Marta, sólo de una novia, otra novia, una novia más, a lo que le daba derecho el ser soltero, ¿o acaso tenían las mismas obligaciones de nosotros, un par de esposos con hijos? Y agregó—: Lo metiste en problemas. Ahora ella va a

matarlo por sus infidelidades...

Se puso a ensartar secuelas de mi impertinencia. ¡Cuál más grave! Así pasé de víctima a victimaria. Por mi culpa, por mi lengua suelta, una pareja estable, probada por tres o cuatro años, peligraba, corría el riesgo de volverse añicos. Yo era la reina de la indiscreción.

¿En qué momento había maquinado ese argumento para salvarse y, de paso, hundirme? ¿Había diseñado su táctica mientras fingía parlotear de política? O era probable que no mintiera, que, en efecto, hubiera ido allá en las circunstancias que decía y el pérfido no fuera él sino su amigo, y a lo sumo yo podría acusarlo de alcahuetería, de ser una celestina. Una falta leve que, de acuerdo con las leyes de la amistad, tiende a virtud.

Se me desbordaron las lágrimas y él se dio a la tarea de consolarme: no había que hacer un mar de un vaso de agua, un desatino podía tenerlo cualquiera, ya hallarían la manera de arreglarse Marta y Alfredo. Incluso se carcajeó cuando lo saqué del equívoco aclarándole que yo había guardado silencio. Mas mi llanto no se debía a un sentimiento de culpa, como creyera Jorge, sino a la rabia y a la desilusión. Suponiendo veraz su historia, que hubiesen estado allá los dos amigos con una tercera, una doña nadie, prevalecía un hecho: a Marta la habían traicionado, y dicha traición, o al menos su posibilidad, se extendía a mí y a todas las mujeres. Si traicionaban a Marta, una joven inteligente, vivaz y bonita, ¿que podía esperar yo que en nada le llegaba a los tobillos?, ¿qué podíamos esperar las demás? Pero lo más doloroso era que no me cabía aceptar tal suposición, carecía de la ingenuidad y la ceguera necesarias para hacerlo: la verdad consistía en que los dos amigos se habían ido de juerga durante un fin de semana con dos busconas, se habían escapado, y uno al otro se cuidarían la espalda. O, peor, se había escapado Jorge y todo ese cuento de Alfredo, la finca y la novia clandestina era una invención retorcida. ¿Quién sería la alevosa, cuál de esas con las que él se preciaba de tener relaciones límpidas estaba sonsacándomelo? ¿O sería una engañada, una que ni siquiera sabía de mí? Empecé a atar cabos: cierta periodicidad de los encuentros con amigas de juventud, más de la conveniente cortesía con clientas de otras ciudades.

Después de mi aclaración y mi calma fingida, Jorge se había relajado e intentaba echarle tierra al malentendido hablando de lo que haríamos en las próximas vacaciones, de las mejoras que introduciría en nuestra vivienda. Palabras huecas. Yo, imbuida en mis dudas, no pasaba de responder a sus inquietudes con monosílabos. Al llegar al antejardín lo detuve y lo atravesé con la mirada. Él me miró como si un ladrón le hubiera ordenado ponerse manos arriba y despojado de la billetera. Bajo los ojos se le insinuaban bolsas violáceas. No parpadeó.

– Quiero la verdad. ¿Con quién estuviste en la tierra fría?

Antes de finalizar la palabra “fría” ya me hallaba arrepentida de haber formulado la pregunta. Quizá lo ofendiera mi desconfianza y, con lo

deleznable que es el amor, eso podría estropear nuestra unión. Además no estaba segura de poder soportar la respuesta. Si admitía que con una fulana cualquiera, ¿cuál debía ser mi comportamiento? Una confesión de tamaño calibre al mismo tiempo pondría a prueba mi sentido de la dignidad y mi sensatez. En cuanto a la dignidad, debería divorciarme, separarme de él y huir lo más lejos posible a llorar la pérdida, apartarme del mundo o hacer de mi herida un mundo donde asentarme a vivir en espera de una cura, a tratar de sacar un clavo con otro clavo. La vida, que hasta el momento había pasado volando, se haría eterna, y todo lo vivido juntos habría sido para nada. Años cuidándolo, mimándolo, haciéndome mejor o conservándome para él, para nada. En cuanto a la sensatez, hacer de tripas corazón y preservar lo que en adelante no podrían ser más que hilachas de deseo y ternura, resignarme a vivir de las migajas que cayeran de la mesa de su amor, con la dolorosa conciencia de haber sido su comensal. La supuesta comensal. Pensaba en cuántas de mis allegadas se contentarían con migajas de ésas, y hasta con migajas más pequeñas. Yo era una desagradecida.

El futuro me olía a mierda. Ya fuera una mujer digna o una mujer sensata, sería un cadáver: se me habría roto el hilo de la vida. Me maldije por no haberme mordido la lengua diez veces. La verborrea me iba a matar.

Jorge hizo un ademán como para limpiar del aire la basura de mis aprensiones, apretó mi cabeza contra su pecho y me musitó al oído:

– Ya te lo dije. Estuve con Alfredo y con esa otra novia, con nadie más.

Tal vez me había leído el pensamiento. El pecho le palpitaba, cálido y vivo. Sentí su mano tibia en mi cuello y por entre el pelo. Le agradecí sus palabras y lo amé por ellas. ¿Qué habría pasado por sus ojos al pronunciarlas? Si eran embuste no me importaba. No insistí. No indagué más. No recavé. Él no cedería: podría ponerle las manos al fuego, cortárselas, arrancarle el alma, y se sostendría en lo dicho. Sentí que así es cuando dos personas se aman: una expresa sus incertidumbres y miedos y la otra la abraza y tranquiliza.

Entramos en casa. Rehusé su propuesta de beber otra copa de vino; lo dejé en la sala ante una botella, oyendo su música, y subí al cuarto a dormir. A intentar dormir.

¿Con quiénes se acostaba mi marido? ¿Quiénes podían refocilarse con él sin estar sometidas a cuidarlo y a sufrirlo, a salvo de sus raptos de ogro? ¿Quiénes se llevaban sólo las mieles y el oro? Pero, a sabiendas de que yo obtenía de él bastante para llenarme, ¿debería importarme que a él le sobrara para saciar a otras? No. Ya tenía mi parte. No me era lícito decir que Jorge me hubiera defraudado: cuanto prometió darme o, mejor, cuanto yo interpreté que él prometía darme, me lo había dado a lo largo de años sin escatimar: horas y horas, días y días memorables; aparte de dos hijos hermosos. Así que no procedía reclamar ni juzgar, menos condenar. Lo más cuerdo y lo más digno de mi parte sería permitirle ser lo que él quería ser y, en vez de

convertirme en obstáculo, esforzarme y acompañarlo hombro con hombro en lo que él me necesitara, sin abrumarlo, sin entrometerme en esas zonas cuyas puertas me hubiera cerrado, sin invadirlo. El destino me había entregado una parcela de Jorge y mi deber era cultivarla y responder de ella. ¿Sería capaz de cumplir la tarea, ser su esposa con todas las de la ley sin desgraciarlo? Desde luego que sí. ¡Ya llegaría el tiempo en que ese andar hombro con hombro para ambos constituiría un acto natural! Dos jubilados unidos como las dos mitades de un fruto. Lo amaba, y porque lo amaba debía consentir que él me amara a su modo, incluso condescender a amarlo yo al modo suyo... Agotada, en cosas así meditaba para dormirme. Me alegraba pensar que, gracias a esos gérmenes de ideas que se me iban configurando, y que hacían de mí una mujer más libre, más de avanzada, más postmoderna, más a su altura, Jorge me amaría más. Sin embargo, a mi pesar, volvían, semejantes a olas, las vacilaciones. ¿Tendrá otras mujeres? ¿Serán más jóvenes que yo? ¿Qué comparten? ¿Qué expectativas alimentan ellas con él y él con ellas? ¿Y si alguna de ellas es una sirena y lo emboba con su canto? ¿Cómo podría conservarlo yo?

De la sala ascendían las canciones de Víctor Jara, de Violeta Parra, de Quilapayún. A Jorge el encuentro con su antiguo compinche lo había puesto nostálgico. A mí me había dañado el sueño. Y la vida.

JOSÉ LIBARDO PORRAS

El complejo de Adán y Eva

Amparo suele decir que lo más admirable de Miguel es su determinación. Quienes la escuchan, sin captar el reproche y el lamento que insinúan sus palabras, concuerdan en ello. Las pruebas están a la vista: gracias a su determinación renunció a ser decano de la facultad de ingeniería de una universidad pública, donde podía holgar y aguardar el retiro en paz, por irse a dirigir una empresa metalmecánica en ciernes: una aventura; luego juntó los ahorros de toda la vida, incluido el producto de la venta de la casa y el carro, e invirtió en ella: una irresponsabilidad. Pero la empresa prosperó hasta posicionarse en las primeras líneas del mercado y Miguel, vicepresidente de la junta, es copropietario. Sí señor. Es un audaz, un hombre resuelto. Su lema es: Hombre miedoso no goza mujer bonita. Sin embargo, cuando Amparo alude a tal determinación está pensando en su facilidad para el abandono. El valiente dice “me voy”, y se va. ¡Adiós!, si te vi no lo recuerdo.

En veinte años la ha plantado tres veces. La primera porque necesitaba otros aires, la rutina lo asfixiaba: si se quedaba iba a explotar, y con él el mundo; a los seis meses regresó porque le resultaba más cómodo y económico compartir los gastos con su esposa. La segunda porque le urgía estar a solas para pensar y encontrarse consigo, hallar su destino, su razón de ser; la vuelta se produjo al año: se le hizo insoportable el distanciamiento de los hijos, no poder hablarles y acariciarlos, no verlos crecer. La tercera porque, persuadido de que la juventud se contagia por contacto, pudo más que su voluntad el rastro de una muchacha superdotada por todos los flancos, cinco en todo, mecanógrafa de oficio, graduada en una academia de pobres; a los diez meses desistió: debía mantener también a los padres y a los hermanos de la bella, auténticas langostas, y la bella se reveló como una reina de la rumba a quien diariamente debían coronar, si no él, los amigos de ocasión; al reaparecer en el redil, la mansedumbre de Miguel contrastaba con su apariencia de chico rebelde: pelo engominado, arete en la oreja derecha, pulseras de chaquiras tejidas a mano. El hijo mayor, Andrés, al verlo salió dando un portazo que conmovió al edificio; Manuela sufrió un ataque de hilaridad. Vengo para

quedarme definitivamente, anunció el descarriado. ¿Definitivamente?, dudó Amparo, ¿de una vez y para siempre? ¿Qué quiere cobrarme, qué mal le he hecho para que haya decidido hacerme desgraciada hasta el último de mis días?

Por qué no procedo igual, se cuestiona Amparo, por qué permanezco aquí si nada me amarra. Los hijos están grandes y no los necesitan, pueden bastarse solos, incluso cada cual, lo que sería lo más natural, preferiría seguir su camino, vivir por su lado en apartaestudios o en residencias estudiantiles; de hecho, con frecuencia pasan días y noches fuera. Así que aquello para lo que se unió a Miguel, que era fundar un hogar, ya está cumplido. ¿Me uniría a él para algo más? ¿Nos uniríamos para algo más? No, se responde, si nos unimos fue para eso. Los dos, se dice, creíamos haber venido al mundo para trabajar juntos, levantar una casa y criar una familia. Si alguna vez esperaron algo distinto fue debido al natural ofuscamiento de los dieciocho o veinte años. Una ilusión. Un embeleco que duró... ¿Cuánto? Contempla el cuerpo a su izquierda, un bulto de carne envuelto en cobijas y del cual sobresalen una cabeza y dos brazos: en un brazo se apoya la cabeza, el otro, exangüe, descansa sobre el bulto. Una luz del alumbrado público se cuela por entre la cortina del ventanal y derrama sobre el conjunto una suciedad lechosa. Los ronquidos provenientes del bulto, único testimonio de que se trata de un bulto de carne viva, son un disonante cencerreo que le ahuyenta el sueño. ¿Por qué no soy la primera en quedar dormida? Esa suerte le corresponde a Miguel, en particular si se ha acostado borracho o si se ha trepado en ella. Cuando sucede esto último – cada mes, cada dos meses –, Amparo, si acaso ha alcanzado a calentarse, debe completarle la tarea, cerrar los ojos, imaginar que sus propias manos son las de Robert Redford o de Paul Newman que, con descaro, le arrancan la blusa, la falda y los calzones, le recorren la piel y le hurgan en sus recovecos más profundos. La perspectiva de un hogar y un ofuscamiento que se apaga, deduce Amparo, es lo que llaman “amor”. Se representa al amor en la forma de una manzana que le ofrece una serpiente, una manzana apetitosa, de las importadas. Piensa: Si hay paraíso está en ser soltera.

¿Entonces por qué se queda? ¿Por qué no dice “me voy”, y se va? Y, si es del caso, argumentar que necesita otros aires, que la rutina la asfixia, que se halla a punto de explotar; o que le urge estar sola para pensar y encontrarse consigo, para hallar su destino, su razón de ser. O podría, simplemente, decir “salgo a comprar cigarrillos, no tardo” y poner pies en polvorosa, esfumarse para siempre. No sería la primera. Así no estaría obligada a dar explicaciones. Partir dejándolo todo, hasta la ropa; echarse a perder con sólo lo que lleve puesto, sin nada más. ¿Y por qué no hacerlo? ¿Qué la amarra? Sabe que Miguel ya nunca se irá, lo dijo en su último regreso, y él es un hombre con determinación. Se lo figura viejo, indefenso, cluenco, patético, deambulando en pijama, tal vez un pijama verde como las sábanas, las toallas y los camisones usados por los médicos y las enfermeras de los hospitales de caridad, renqueando hacia el balcón para tomar sol, arrastrando unas sandalias de caucho puestas al revés; se lo imagina en la cabecera de la mesa

del comedor, en su puesto ordinario, en el taburete de cedro de alto respaldo y tapizado en terciopelo púrpura desde donde vigila a sus comensales haciéndoles saber que todo ha sido fruto de su empeño – lo que es cierto: Amparo se habría contentado con mucho menos –, cual monarca, ante bandejas, fuentes y platos humeantes y olorosos que se mofan de su desolación; lo ve en esas circunstancias en cada uno de sus días venideros: parientes y amigos se darán cuenta de que él está ahí, íngrimo, inerme, atado a su trono, y volarán a regar la noticia como para prevenir al mundo de una epidemia. “¡Miguel está abandonado y solo!”, pregonarán, y ya nadie querrá visitarlo, ni siquiera acreedores y enemigos; quizá ni la señora Muerte se atreva y su infortunio persista por toda la eternidad. La asusta esa imagen. Debo huir antes de que sea tarde, se dice, huir mientras pueda. Un hacha afilada pende encima de ella y es preciso huir antes de que se le precipite. O huye o pierde la cabeza.

Hace planes. Presentará renuncia irrevocable al director del hospital y le pedirá una carta de recomendación, y cuanto antes volará al aeropuerto o a la terminal de autobuses. Abandonará su auto en el estacionamiento. A nadie revelará su destino, que decidirá el azar: tal vez sea la capital, donde pasará inadvertida, donde será un cero a la izquierda, donde podrá vestirse según su gusto y hacer según su antojo, o un pueblo anónimo en las montañas o en la costa: en cualquier lugar donde haya gente, más si es gente pobre, a una médica especializada en pediatría le acogerán. No exigirá salarios altos. El pago a sus servicios será una vida nueva, otras costumbres. Prefigura la casa en que vivirá: si es en el campo, una cabaña de madera y tejas de barro, con jardín, huerta y corral para gallinas; si en una ciudad, un apartamento con balcón en una urbanización de estrato medio. Los muebles no serán más de los precisos, y en vez de una cama doble usará un catre. Tendrá otros colegas, otras amistades. Otros amigos. Amigos verdaderos es lo que ella necesita, personas con las que pueda compartir unas cervezas y charlar de temas distintos a los hijos, a los menesteres del hogar, al cotilleo de señoras. Amigos que la escuchen, la empujen a ver lo absurdo y las ironías de la vida y la hagan reír. Sobre todo que la hagan reír. O quizás un amante inteligente, tierno, tranquilo, modesto, discreto, honrado, generoso y justo, no un cafre, no un macho de pies a cabeza lleno de intenciones equívocas y retorcidas. Aunque, bien visto, no importa cómo sea ese amante: sólo se relacionará con él en la cama, así se ahorrará muchas dificultades. Una pasión mediocre que no atraerá complicaciones. Ojalá un joven o, máximo, de su misma edad. Un cuarentón, y que ojalá, como los amigos, también la haga reír...

Miguel se remueve y calla. El silencio crea la impresión de que el ruido era un bloque que la oprimía y que, por milagro, se ha disuelto. ¿Cómo será acostarse con un hombre diferente a Miguel? Intenta evocar a los que ha deseado en secreto – condiscípulos de la facultad de estudios generales, donde confluían estudiantes del primer semestre de todas las carreras, profesores, compañeros de trabajo, casados unos, solteros otros –, no obstante lo único que

ve son sombras. Siente que el deseo es una máquina cuyo funcionamiento, por el escaso uso, ha olvidado. El roncador arranca a roncar con mayor ímpetu como si se hubiera detenido para tomar impulso. Amparo lo perdona: ella también es una roncadora notable. Recuerda cuando Miguel, para comprobárselo, le entregó un casete grabado la noche anterior y ella, derrotada, para expiar su culpa, prometió en adelante amordazarse con una cinta adhesiva, de las de embalaje, antes de ir a la cama. Sonríe. Además, si ha resistido a lo largo de veinte años puede resistir unas horas más.

En la mañana hará en casa lo habitual, ni un acto de más o de menos, ni un gesto, ni una palabra: levantarse a las seis, escoger la ropa del día en cinco minutos, bañarse y secarse el pelo, que por comodidad lleva corto, en diez, vestirse en quince, peinarse y maquillarse en diez, desayunar en cinco, asearse la boca, despedirse de todos, de Andrés y Manuela que apenas se desperezan, y de Miguel que lee el periódico y bebe café en la sala, un beso aquí y otro allá, montar en su carro, encenderlo y acelerar rumbo al hospital. Nadie imaginará siquiera que le ven por la postrera vez. Al anochecer, cuando los hijos y el marido la aguarden para cenar, ya ella habrá interpuesto cientos de kilómetros. Tamaña sorpresa se llevarán al leer la nota que les dejará sobre el tocador pisada con un portarretratos: *Estoy bien. Me he evaporado. Atte: Amparo.* ¿Sería muy melodramático dejarla pegada al espejo, o escribirla en el espejo con un labial? Se pregunta si Andrés y Manuela aprobarán su partida, si saldrán a buscarla, si llorarán por ella, cuánto tardarán en olvidarla. Se propone no vacilar, desterrar los temores. No puedo ponerme en sus lugares, reflexiona, el que se pone en el lugar de otro termina convertido en su caricatura.

Llena los pulmones del aire de la habitación y lo visualiza entrando al torrente de la sangre. A su pesar, siente la sangre renovada. Se extraña: siempre había tenido la sensación de que era una atmósfera viciada por los humores de su esposo, cuando no por sus ventosidades. Y la halla cálida. Le agrada la tibieza de las sábanas y las cobijas; le agrada el contacto de la piel con los tejidos: las pelusas del algodón y la lana la acarician. Percibe la blandura del colchón, la forma de su cuerpo marcada en él, pronunciada en la parte correspondiente a la cadera, leve en las correspondientes a la espalda y las piernas. ¿Y los resoplidos del otro? De tan familiares, ya le parecen suyos... Es una trampa, se dice. Cambia de postura, da la espalda a su esposo. Se ve a sí misma respirando otros aires, yaciendo en otros lechos. Se ve corriendo por un bosque, sobre el musgo y la tierra húmeda, entre lianas, perfumada de savias y resinas; y por la playa, descalza, con los pies cubiertos de espuma y polvo de coral: el viento le unta sal en el rostro y le hace flotar el pelo y el vestido, la luz la baña de tal modo que la hace translúcida, de agua o de cristal. Amparo corre, corre. Cuenta las horas. Se ve corriendo hacia el amanecer como un convicto que corre a la puerta abierta de la prisión. No se detiene. Está convencida de que por última vez duerme en esa cama, al lado de ese hombre, y como si ese convencimiento fuese un sedante, un bálsamo, va perdiendo, poco a poco, muy profundamente, la conciencia.

LOS GATOS DEL MEDITERRANEO

El mar es la memoria juguetona que viene de pronto apacible y regresa incierta en busca de su propia profundidad. Recorrido que pareciera empujado por el azar y no por una necesidad vital del retorno. El mismo mar disfrazado de otro mar, como suele venir la memoria con sus máscaras para confundirnos y jugar con nosotros y hacernos creer, que los recuerdos dejaron de existir, se perdieron en el tiempo y transfiguraron sus rostros, con el cansancio de quienes nunca fueron llamados a comparecer en la intimidad del espejo para continuar la vieja conversación. Constatación de que un día fueron recuerdos vivos y por lo tanto hombre. Pero es un simple juego de la memoria en que el tiempo en su prisión, deja escurrir gotas de sudor y como un gato desperezándose, lame en su piel imágenes difusas que con un poco de paciencia, se vuelven realidades que respiran hondamente, en “luminosos bloques de percepción que proporcionan a la memoria un resbaladizo asidero...”, asidero de rocas cubiertas de lamas cuando se está frente a un mar picado.

El mar entonces, es para mí el anhelado regreso a esas imágenes que yacen en la memoria y están dispuestas a dar el salto en el tiempo, cuando escuchan mi llamado. Llamado no siempre impregnado por la alegría pasajera, quizás también, acompañado por el dolor de la ausencia agazapada en la sombra de nuestras espaldas. Es el llamado que hago inconsciente en este mismo instante, cuando estoy en la bahía a las siete de la mañana embelesado viendo el mar Mediterráneo, que intenta levantarse en sus olas para chocar contra sus orillas de rocas bien cimentadas. Un mar picado, pero no un mar que asusta a pesar de las lluvias de un invierno que no ha cesado en los últimos días. Son aguas de mar gris rocoso agrietado por el tiempo.

Anoche había llegado a Cadaqués en medio de un chubasco que puso a tiritar mi cuerpo por el frío envolvente. De camino, en la subida y bajada de la carretera para llegar a la población, la niebla cerrándose nos daba la bienvenida como una inmensa cortina teatral, que se levantaba en huida y volvía a enceguecernos para dejarnos momentáneamente en la oscuridad. Anoche acompañado de la lluvia, caminé la bahía. El dueño del hotel me

mostró el recorrido en un mapa y para mi asombro me dijo, “no se preocupe, no es mucho lo que tendrá que caminar. Son tres o cuatro cuadras en esta dirección y en pocos minutos llegará al puente de la bahía. Cadaqués se recorre con los pasos de las manos...”

La lluvia no cesaba. Y me dio la impresión de que el mar había inundado al poblado. Era una simple sugestión, con la lluvia, las aguas que vienen de la montaña inundan las calles y forman diversos canales y mansamente, las aguas llegan al mar. En un café, inmediato a la bahía, escuché a un hombre decirle a otro con toda tranquilidad en su rostro: “Si vuelves a frecuentar a mi mujer, te mato. Hoy como fue la primera vez que lo hiciste, te la perdono...”, mientras yo tomaba un *cortado* para espantar el frío. Una hora después, el hombre abrazado a sí mismo, soltaba una inmensa carcajada solitaria. En la habitación del hotel, intenté dormir acompañado con el vozarrón atronador de un fuerte aguacero.

Me levanté temprano para recorrer la bahía. Al llegar al sitio cercano a un hotel que cierra el paso y el mar emerge como si quisiera despertar de un sueño ambiguo, me quedé embebido en sus límites; esa visión hermosa y dramática que me subyugó, me regresó de inmediato a una imagen perdida en la memoria. Todos los mares me recuerdan al mar de La Habana. Imposible olvidar la imagen de un mar que en los meses de diciembre – estoy en Cadaqués a mitad de diciembre – vuela en sus olas para enfrentar el Malecón y continuar el vuelo feroz que inunda la avenida y las calles siguientes. Es la endemoniada fuerza que se desencadena y se genera en los llamados nortes. Son olas que vienen de frente y se levantan en choque como si miles de manos palmotearan el peor de los desagravios, y ese golpe brutal siembra escarchas de temor lejano en la piel de cualquier hombre. Por toda la avenida del Malecón las olas hacen sentir su voz, eco multiplicado y quejumbroso que vomita intensas aguas brillantes de escamas, manso el eco vuelve al vientre con un susurro que canta la tristeza cuando se despide. El mar de La Habana como si fuera un caracol fosilizado, no se desprende de mi memoria, con sus amarras flotando en barco fantasma, continúa acorralado en el mismo sitio, oleadas de pájaros se pierden en el ocaso del crepúsculo.

Busco una salida para continuar por la bahía, y por una casualidad, me encuentro con una sorpresa: a mis espaldas hay un sitio con un aviso pintado en un pedazo de madera: “Bar La Habana”. Pienso que ha sido una trampa que me ha tendido mi memoria. O simplemente la fuerza de un albur que trae para mí un mensaje oculto y lógicamente quiero descifrarlo. Indago por el sitio y a esa hora está cerrado. Por una nueva casualidad, en una calle estrecha y empedrada, encuentro a una mujer mayor y le pregunto por el sitio: “Hace mucho tiempo que funciona. Lo fundó un muchacho que estuvo en La Habana, se enamoró de esa ciudad y trajo su nombre en el corazón. Si quiere venga por la noche. Se abre a las diez de la noche. El dueño cantará como todos los días, música cubana y tangos...”

No me dejo dominar por la emoción de esa hermosa casualidad que une recuerdos lejanos y una realidad que existe dentro de aquel Bar llamado La Habana. Tantos bares en La Habana en la semipenumbra que ocultan cuerpos ansiosos de enlaces definitivos. Camino de nuevo por una pequeña carretera abierta de piedras que me permite transitar por la bahía y agudas y grandes rocas como guardianes detienen mi paso. Alguien me había advertido que son los cruces de los hoteles, que aprovechando la estructura física de la naturaleza, construyen sus dominios. Entre el vozarrón del viento escuché el aullido de un gato blanco y de su figura vi como se desprendían por lo menos, treinta gatos más: negros, blancos, pardos, cenizos. En manada, hambrientos se me vienen encima. Yo detengo los pasos, ellos sorprendidos y temerosos, detienen los suyos. Me quedo paralizado por la sorpresa y maullando, ya menos tensionados los gatos me dan la bienvenida. Se quedan quietos tan sorprendidos como yo, a la espera de comida. Quiero tomar una foto, prendo el flash, los miro despacio para encuadrarlos, disparo el clic y con la fuerte luz se espantan. De la manada quedan tres, curiosos con la mirada quieta, hipnotizados, los bigotes en movimiento, relamiéndose las lenguas. Camino, un gato camina, voltea la cabeza y lelo me espera. Otro se esconde entre las rocas de las paredes y a medio cuerpo mira con sus ojos iluminados por el gris de la mañana. Un tercero, regordete color amarillo quemado y pintas negras en espirales, más adelante gira la cabeza, confiado enrosca la enorme cola y mira las rocas húmedas que dan contra el mar y hace una leve flexión para dar un salto. Salta premeditadamente al escuchar mis pasos y se pierde con la imagen del mar que levanta las olas y el mar se lo lleva en sus brazos cuando las olas vuelven a ser un remanso de quietud que apenas flota.

Al regreso los dos gatos no se desprenden de mi paso como si estuvieran detrás de la sombra de una ausencia. Entonces, decido volver la mirada sobre el mar que ondulante en secuencias grises y blancas, navega sobre aguas conocidas. La memoria se abre en todos sus pliegues y camino por el Malecón de La Habana, voy abrazado al cuerpo de Esmérita, cuando compartimos el cansancio que ha dejado en nosotros el placer, después de largas horas de hacer el amor, en una posada cercana al túnel de la Quinta Avenida. Es la una de la mañana. La Habana parece ensimismada ante su propio silencio que genera la media luz de sus calles. Ella insiste en que caminemos por el Malecón. Le digo, “nos vamos a mojar, el mar está embravecido” “Es el descanso que necesito, para que tú sigas metido en mi cuerpo...” Suelta una sonora carcajada. Me abraza y pasamos la avenida. Ella vuelva a sus tiempos de niña, quiere caminar por los bordes del Malecón como si estuviera caminando por los rieles de la carrilera del tren... “Te vas a mojar...” “Quiero jugar a las escondidas”. Caminé alegre por el borde, y cuando aparecía el vozarrón de la ola que venía en camino, ella se lanzaba en mi busca y los dos corríamos huyendo. Luego me pidió que le diera la

mano y su mano me anunciaba con un fuerte apretón, cuando la ola venía cerca de su respiración. En su cuerpo, presentía la cercanía de las olas y ella saltaba y nos escondíamos detrás del muro. Las olas pasaban por encima de nosotros como un alud de tierra y caían sobre la avenida, esparcidas en pequeños riachuelos de espumas. Después yo me subí sobre el muro y ella me daba la mano para continuar nuestro juego de las escondidas. Ella no cesaba de reír.

Ahora la veo de nuevo en el borde del Malecón, su cuerpo empapado deja translucir sus hermosas formas. Explaya sus brazos, lenta y teatral se despereza, respira hondamente, sus manos acarician sus brazos y los senos se endurecen y cuando las manos se pasean por su pelvis, mueve el cuerpo al compás de un endemoniado ritmo interior. Se baila así misma, danza a espaldas de un mar embravecido. Acezando se detiene un poco, dobla las rodillas y respira hondamente para sacar todo el aire de su estómago y levanta los hombros, sus brazos se pierden entre las rodillas y su cabeza se sumerge entre su sexo nuevamente despierto, que abre su boca húmeda, ávido, Esmérita oவில்lo humano, caracol perfecto, silencioso. Crecen las olas, chocan contra el Malecón, levantan su fugacidad, se explayan en el aire y las aguas corren por la avenida, van y vienen casi que subterráneas en medio de la oscuridad de la avenida. Las aguas destellan al paso de la luz de los pocos autos que corren por la avenida.

Esmérta parece despertar de un profundo sueño, se despereza, se levanta y muy silenciosa viene hacia mí, me abraza y siento su calor que me abrume. Caminamos sin importarnos la humedad de nuestros cuerpos, ya no intentamos huir del choque, el ruido y los golpes bruscos de las olas, caminamos abrazados, las palabras se alejaron de nuestros labios. Luego, apremiada por un sobresalto de su piel, me habla en susurros como si no quisiera que sus palabras salieran de su boca: "Sabes, el mar me sobrecoge y me incita, entonces me dejo arrastrar por su tibieza profunda para abrazarme a su calor. Siento que mi cuerpo cabalga, va y regresa al vaivén de sus aguas y nunca se pierde..." Se anuda a mí y gime, llora silenciosamente.

Somos la misma humedad olorosa a sal que no se desprende de nosotros, ceniza de piel aperlada. Ella le da libertad a sus manos y sus dedos me cubren la espalda de masajes, de los hombros hasta la cintura y vibro en el reconocimiento de las líneas de sus palmas. Sus manos buscan las entrepiernas y se vuelven canoa para mi miembro, murmura alientos y sus palabras son un quejido que pide clemencia al tiempo para que no eclosione y espere maniatado al ritmo de sus manos y al sonido de esa voz solitaria que yace en lo profundo del mar, en el fondo de un pequeño caracol que desea volver a caminar el mundo.

Quiero retenerla, cuando estamos al frente del hotel Habana Riviera. Ella juega y huye de los nudos ansiosos de mis brazos. "¿Te veo mañana? El martes viajo en la tarde..." No deshiela el silencio. Me mira con esa

mirada que cuelga de los ojos de un pez a punto de ser atrapado por manos aviesas. Premonición de agonía o quizás el adiós que hiere y cicatriza la inmediata huida en la despedida de ambivalencias fortuitas. "No todos los días son el mismo año...", exclama indecisa y a la vez segura. Corre para refugiarse en la oscuridad de La Habana en la madrugada. Juega el mar con los gigantescos nudos de serpientes que entrelazados se deshacen en sus lomos al chocar contra los muros de concreto del Malecón, destellos de aguas que dibujan bandadas de pájaros que presienten el final del viaje. Esmérta huye entre la lluvia de mar que no cesa en su largo viaje de avatares.

En Cadaqués, dejo la imagen atrapada en el aire de un regordete gato amarillo quemado, con una enorme cola enroscada por el anzuelo de la memoria que todo lo atrapa. Ansiosas las aguas del Mediterráneo esperan la caída de aquella imagen que tiene coraza y refugio en otras huellas ya andadas. Dejo el mar que nunca huye de la mirada que lo persigue.



Pectoral antropozoomorfo
Tolima temprano
0 – 1000 d.C
Colección Banco de la República

ENTREVISTA

ENTREVISTA A JAIME JARAMILLO ESCOBAR

Juan Camilo Suárez Roldán

La siguiente es una entrevista concedida por el escritor colombiano Jaime Jaramillo Escobar en los últimos meses del año anterior. Antes conocido como X 504 y vinculado al *Nadaísmo*, Jaime Jaramillo ha sido reconocido como autor principal en la literatura colombiana de la segunda mitad del siglo XX y comienzo del XXI por su labor poética, editorial y didáctica en diferentes escenarios del país. El diálogo intentó abordar temas de interés poético general y algunos asuntos relativos a las letras colombianas. Los resultados de esta conversación permiten disfrutar de varios de los rasgos característicos de la personalidad y pensamiento de un autor consagrado a su oficio que generosamente atendió las impertinencias de un preguntón.

Juan Camilo Suárez Roldán: *Al comenzar esta conversación recuerdo que H. G. Gadamer dijo del poema que éste podía ser visto como un diálogo. ¿Comparte tal afirmación?*

Jaime Jaramillo Escobar: La relación del lector con el texto no es exactamente un diálogo, sino más bien un ejercicio crítico del cual puede surgir la

comprensión o el desacuerdo.

JCSR: *Remontándonos a Los poemas de la ofensa, ¿sería posible ahondar sobre la consideración del poeta como un ser monstruoso? ¿Cómo se convirtió usted en monstruo?*

JJE: En ese libro hay algunos poemas que por ser metafóricos se prestan para diversas interpretaciones. En todos los casos, pero especialmente cuando se escribe así, el autor conviene de antemano en que el posible lector, si no tiene la clave, podrá acceder por el tragaluz.

JCSR: *Hablemos del lector que precede al escritor. De la historia de su relación con los libros a través de la lectura.*

JJE: Mi relación con los libros ha sido casual. Creo que son ellos los que muchas veces encuentran a su lector, y que esa no es solamente mi experiencia personal, sino también la de todos los que tienen imán.

JCSR: *¿Cuáles fueron sus primeras lecturas poéticas? ¿Cuándo se decidió a escribir poesía? ¿Esta fue su inclinación literaria original?*

JJE: Escribo poesía desde niño porque es el único lenguaje que entiendo. Me inicié de una vez con toda la poesía porque crecí en ese medio. La literatura fue mi vocación original. Y también la de sacerdote, hasta que pronto me di cuenta de la farsa que conlleva. En otro tiempo la poesía era importante: hacía parte de la vida. He conservado ese vicio, junto con el de la música, porque los otros no me atraen.

JCSR: *El Método fácil y rápido para ser poeta puede ser considerado como un recurso didáctico para el uso del hombre común, pero también como una obra que asume la tarea de reflexionar sobre la poesía y sobre el poeta sin renunciar a su propia naturaleza literaria. Hablemos un poco de la recepción de ese libro, de su creación y de la relación del mismo con obras afines como, por ejemplo, la Epístola a los Pisones de Horacio.*

JJE: Ese libro fue compuesto para el taller de poesía de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín, y se publicó con la intención de que también pudiera servir individualmente a los aficionados, o en

otros talleres. Eso es todo. No es más. Falta el segundo tomo.

JCSR: *En el prólogo de la cuarta edición de Los poemas de la ofensa se lee: "En prosa, en versículo, en verso, en semiverso, el poema es siempre el poema". ¿Cómo ha sido ese trabajo y búsqueda de la forma que finalmente ha dado a sus versos y poemas?*

JJE: No he dado finalmente una forma. Cada poema requiere su propia forma, y hay que inventarla. Ése es un reto de la poesía libre. Digo poesía libre; no verso libre.

JCSR: *¿Es posible hablar hoy de una manera nueva de relacionar narración y poesía? ¿Ficciones poéticas o relatos líricos serían términos adecuados para referirse al fruto de esa relación?*

JJE: No lo serían. El *Libro de relatos* de León de Greiff es excelsa poesía. La poesía puede o no contar hechos, como en la épica, sin que por eso deba cambiar de nombre. El verso no hace parte de ninguna definición de poesía. Se ha hablado de prosa poética o poemática. Considero que no se debe hacer ninguna distinción entre prosa y verso, o prosa y poesía, o escritor y poeta. Yo no la hago. Si se transcribe un poema como prosa no pasa nada. Sigue siendo el mismo poema, o tal vez mejor. Enredar las cosas no es la mejor forma de profundizar en la superficialidad.

JCSR: *No son muchos los poetas que cuidan y aprovechan la lectura pública de sus obras. Hablemos de esa puesta en escena, de lo que requiere la ejecución de una lectura, de la historia de esta labor y de su manera particular de asumirla.*

JJE: La poesía es canto, y por eso está muy cerca del teatro. Se estudia como el teatro. Aunque la declamación al estilo antiguo resulta hoy insoportable, de todos modos el poema requiere actitud escénica para dominar el público. No es lo mismo que leerle confidencialmente a otra persona. Pero no todos los poemas se prestan para la lectura en voz alta.

JCSR: *¿Es importante para la coronación de una lectura saber algo acerca de la vida del poeta, del contexto histórico o político en el que fue escrito el poema? O, acaso, ¿el lector debe concentrarse*

fundamentalmente en el texto?

JJE: Ante el público en general un poema vale por sí mismo, independientemente del autor y su época. En el ámbito académico, el ensayista procurará obtener información adicional para sus estudios.

JCSR: *¿Qué piensa de las interpretaciones que los lectores han hecho de sus poemas y de la manera como la crítica ha recibido su obra?*

JJE: En cuanto a la crítica no sabría decirte nada, porque nunca me he ocupado de eso. Con relación a las interpretaciones que puedan hacer esos lectores que tú dices, obviamente las desconozco.

JCSR: *En una conferencia reciente propuso revisar el valor que tradicionalmente se ha dado a la obra poética de Aurelio Arturo. Aprovechando la referencia a clasificaciones y catálogos canónicos, ¿podría proponer una selección de poetas colombianos del siglo veinte?*

JJE: Propongo una de los poetas antioqueños de los siglos XIX y XX en el libro *Medellín en la poesía*, selección que está siendo editada por el ITM para fines de año. Existen suficientes antologías de poetas colombianos del siglo XX como para agregar otra que confunda más las cosas.

JCSR: *A propósito de esta antología, ¿cómo seleccionó y presentó su propia obra? ¿Qué piensa el crítico y lector de poesía de la obra del poeta?*

JJE: Te apresuras con la pregunta, pues el libro aún no se ha presentado al público porque debe salir con cuatro más de una colección. Debo decirte solamente que mal podría incluir al compilador entre los seleccionados. Esas cosas no se hacen. Si se hacen, producen risa.

JCSR: *Debo insistir en la importancia de una selección de figuras mayores entre los poetas colombianos del siglo XX y, también, en la enunciación de las características que determinan la consideración de un autor como mayor o menor.*

JJE: Para la fecha de esta entrevista ya la crítica se ha puesto de acuerdo en señalar los nombres más representativos de la poesía colombiana del siglo XX, y por consiguiente sus valores. Los que figuran

cronológicamente en primer lugar son los siguientes:

Porfirio Barba Jacob, 1883 – 1942.

Luis Carlos López, 1879 – 1950.

León de Greiff, 1895 – 1976.

Rafael Maya, 1897 – 1980.

Germán Pardo García, 1902 – 1991.

Aurelio Arturo, 1906 – 1974.

Andrés Holguín, 1918 – 1989.

Héctor Rojas Herazo, 1921 – 2002.

Álvaro Mutis, 1923.

Harold Alvarado Tenorio, 1945.

En esta lista de diez, cuatro son nacidos en el siglo XIX, y ninguno después de 1945. Dos son antioqueños, dos bogotanos, dos representan a nuestra Costa Atlántica, y los otros son del sur: Popayán, Ibagué, Nariño y Valle del Cauca.

Características que determinan la consideración de un autor frente al público: la importancia de sus temas, el estilo y la duración de su obra en las generaciones siguientes. La crítica procede por comparación y requiere tiempo para la formulación de sus juicios. ¿Cuánto tiempo? Que todos estén muertos, porque la propaganda de los vivos obnubila el juicio de sociedades que son hijas de la publicidad.

JCSR: *La dirección del taller de poesía de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín durante más de veinte años lo convierte en un testigo excepcional de la creación poética en esta ciudad. ¿Puede ofrecernos su testimonio? ¿Existe la poesía joven colombiana? ¿Tiene algún rasgo distintivo? ¿Goza de buena salud?*

JJE: En el prólogo a la antología del ITM mencionada, se dice lo siguiente: “Entre los menores de 35 años no se encontró ninguno cuya incipiente obra pueda colocarse entre las mejores de dos siglos”. Y en una conferencia en la Universidad de Antioquia, el 7 de septiembre de 2006, expresé que “La poesía antioqueña ostenta la más vanidosa pobreza en manos de poetas de sangre fría, aburridos y soñolientos, que no escriben con pasión sino que se sientan lánguidamente a redactar presuntos poemas que a nadie conmueven. Ni conocen la inspiración, ni la esencia de la poesía.

Su prosa fragmentada y desabrida no emociona. Y sin emoción no hay poesía”. Para completar la respuesta se debe mencionar que el libro *Método fácil y rápido para ser poeta*, editado por EAFIT, es todo él una referencia a tu pregunta, puesto que se hizo como documento del taller al que te refieres.

JCSR: *¿Qué opinión tiene de los concursos literarios? ¿Prefiere particularmente alguno de los triunfos que ha conseguido en estos eventos?*

JJE: Obtener el primer lugar en un concurso no significa nada, ni perderlo tampoco. De todos modos, los concursos son útiles para algo, puesto que existen desde la antigüedad. Todo es susceptible de discrepancias. Aún así, peor es nada.

JCSR: *¿Es posible comparar la experiencia poética y la religiosa?*

JJE: Son dos cosas distintas, pero la mística (no la religiosa) puede producir bellos poemas, lo mismo que el fútbol. Todo se resuelve en experiencia poética para los espíritus sensibles. Y para el que no comprende, todo es burdo y vulgar, incluyendo lo sublime.

JCSR: *¿La poesía es insurrección?*

JJE: No se puede dar a toda la poesía un mismo calificativo, porque no existe una poesía. Hay muchas clases de poesía, y entre ellas puede darse alguna que se considere *insurreccional* en el sentido que se desee. Tampoco se debe confundir poesía con poema. Son dos cosas distintas.

JCSR: *La naturaleza tiene una importante presencia en sus poemas. ¿Le gustaría vivir en el campo? ¿Cómo percibe hoy la relación entre el campo y la ciudad?*

JJE: Los colombianos acabaron con el campo, y por eso se refugian hoy en las ciudades. La guerra por apoderarse del campo, robando y asesinando a sus legítimos dueños, que con ingentes trabajo y esfuerzos lograron establecer unidades familiares de producción conduce al abandono del sector primario y a la consiguiente importación de alimentos. Nunca, desde hace un siglo, el campo colombiano ha disfrutado de paz, seguridad y prosperidad. Los

que en la actualidad se adueñan del campo por la fuerza, tampoco podrán disfrutarlo, porque el odio y el rencor los perseguirán más allá de su tumba, y esto no es metáfora. Ya tuvimos el gusto de ver – sea por lo que sea – la calavera de Carlos Castaño, cuya muerte, dicen las autoridades, no quedará impune, como sí quedaron impunes todos los asesinatos y masacres que por él se cometieron, aunque la Historia, que es el verdadero juez, nunca jamás olvidará ni perdonará, como no perdona ni olvida a quienes desde el gobierno iniciaron la violencia en Colombia, en 1946. No en 1948, como enseña la Historia corregida para evadir responsabilidades. Y esto lo repito porque soy testigo, y porque es necesario repetirlo. Si la Historia se repite, también es necesario repetir la Historia.

JCSR: *¿Qué obras recomendaría a un joven lector interesado en el Nadaísmo?*

JJE: Nunca he tenido la costumbre de recomendar libros. Son los libros los que buscan a su lector. Encontrarse con un libro es una suerte de gracia. Los jóvenes que se interesan por el Nadaísmo son buscadores, como lo fuimos nosotros. Ellos sabrán encontrar lo que desean. Si el Nadaísmo les sale al paso, como cualquier culebra guardacaminos, no se detengan, porque la culebra guardacaminos persigue al caminante.

JCSR: *¿Siente que pertenece a alguna tradición literaria en particular? ¿Qué piensa, por ejemplo, de una hipotética filiación que lo emparentara con Luis Carlos López, Porfirio Barba Jacob, León de Greiff y Luis Vidales?*

JJE: Me formé (es un decir) en el Nadaísmo. El Nadaísmo fue muy importante como escuela de inconformidad, rebeldía, libertad y conocimientos fundamentales. El Nadaísmo no se fundó para siempre. La palabra lo dice. A Gonzalo Arango lo aburría la idea de inmortalidad. Es decir, la eternidad lo aburría. No me siento emparentado para nada con Luis Carlos López, y mucho menos con Luis Vidales, que lo que hizo fue imitar a un poeta argentino cuyo nombre extravié entre las cosas que se desechan. Luis Carlos López tiene mi admiración, como muchos otros, pero no he sido seguidor ni imitador de nadie. Si bien todo escritor o artista está abocado a influencias, librarse de ellas es precisamente la primera

necesidad del escritor en procura de su propia identidad. León de Greiff es un maestro inimitable, pero su principal legado no está en la forma, con ser original, sino en su actitud: un hombre de carácter, insobornable. La maestría de Barba Jacob tampoco perdura en el estilo, sino en su vitalidad. Guardo el más respetuoso afecto por todos los que elijo como maestros, pero ninguno de ellos toleraría que intentara seguirlo.

JCSR: *J. E. Rivera compara al poeta con un río; ¿comparte el símil? De ser así, y abusando de su generosidad, ¿podría describir su curso, afluentes, precipitaciones, remansos y desembocadura?*

JJE: El de Rivera fue un mundo de metáforas, imágenes y recursos literarios estereotipados. También admiro su maestría, pero *La vorágine* no resiste la lectura actual, como tampoco la resiste *Risaralda*, de Bernardo Arias Trujillo. Muchas cosas, la vida misma, se comparan con el río. El símil es un método fácil y elemental. Tal cosa como tal otra le queda bien a escritores farragosos como Neruda, pero no me parece bien comparar al poeta con el río, porque la mayor parte de los poetas ni siquiera saben nadar y les tienen mucho miedo a los zancudos. Amílcar Osorio se ahogó en una laguna de Jardín.

JCSR: *En la composición de poemas atiende con alguna precaución definida a la forma, al sonido o al sentido.*

JE: A las tres cosas y a muchas más. Escribir es igual a componer música, a pintar un cuadro. Hasta los silencios deben ser exactamente calculados y medidos, en la música como en un cuadro. Para eso existe un *aparatico*, o sea un *cosiampirito*. Los silencios tienen igual importancia que las palabras, puesto que dicen que se escribe con palabras, pero no estoy de acuerdo: se escribe con letras, que son los sonidos. El silencio es en poesía la parte más elocuente, que el buen lector capta de inmediato. Lo que te dicen es más o menos claro. El misterio está en el silencio. Por eso Dios no quiso volver a hablar. Y no me tires más de la lengua, que me la vas a arrancar.

JCSR: *En el Método fácil y rápido para ser poeta considera a Vargas Vila precursor en Colombia de cierto tipo de escritura poética. ¿Podría*

explicarnos un poco esta valoración?

JJE: Tú sabes muchacho, porque lo has leído a escondidas, que Vargas Vila emplea la misma prosa fraccionada de los poetas actuales, en el modo versicular, para que el párrafo no quede muy largo a la vista, o para dividir la exposición de ideas en favor de la claridad y la comodidad del lector. El verso murió, pero la poesía se sigue escribiendo en prosa. Casi todos los poemas que he publicado van en prosa rítmica. Por eso les llamo textos.

JCSR: *Hablemos del encargo poético que le hizo Eduardo Mendoza Varela: hacer un soneto. ¿Ha recibido otras invitaciones semejantes?*

JJE: Desde niño aprendí la métrica y la rima, y poseo la facilidad para eso. Como prefiero la prosa, no han faltado los desafíos a escribir en verso. He complacido a mis amigos sólo para demostrar que puedo hacerlo. En la antología de poesía antioqueña de dos siglos, que publica en este fin de año el ITM, la métrica regular y la rima consonante se excluyen casi por completo porque el siglo XXI no las recibe.

JCSR: *¿Ha hecho parte de algún tipo de creación colectiva?*

JJE: Hace pocas semanas escribí un breve ensayo para un libro de la UNICEF que circulará en diciembre, a cuatro manos con David Gonzalo Henao Alcaraz, joven estudiante del taller de poesía de la Biblioteca Pública Piloto. Fue una grata experiencia que pensamos repetir. Trabajé veinte años en agencias de publicidad, en donde la creación es colectiva. Desde la perspectiva histórica, el Nadaísmo fue también un colectivo de creación.

JCSR: *¿Revisa los poemas publicados para introducir modificaciones? ¿Cómo percibe el paso del tiempo en su obra? ¿O será mejor decir desde su obra, desde los poemas?*

JJE: Con motivo de nuevas ediciones reviso los textos e introduzco algunos cambios que me parecen pertinentes, aunque los lectores suelen reclamar después la forma original, a la que están acostumbrados. Me parece que un poema no tiene por qué ser inmodificable, como si fuera en piedra. El poema debe facilitar adaptaciones para ser cantado, escenificado, convertido en danza,

en dibujo, en cualquier otro medio artístico. Cada poema debe ser un venero de ideas y posibilidades. Una vez impreso, el público debe poder hacer con él lo que quiera: trasladarlo a nuevas formas, modificar su presentación, inspirarse en él para componer otra obra. El poema es de todos. Es colectivo. En ese sentido es popular. Yo soy tú, y tú eres yo, dice el poeta.

JCSR: *¿Podría hablarnos de su experiencia como traductor de poesía? ¿Hallazgos, logros, divulgación de la obra de autores como Geraldino Brasil?*

JJE: Javier Arango Ferrer, autor de tantas ideas citables, dice con propiedad que traducir no es calcar, sino que se hace necesario adaptar el texto a la nueva lengua, es decir, a otra cultura. Es lo que hago. Si se trata de autores vivos, como en el caso de Geraldino Brasil, Mário Quintana o Luis Sperb Lemos, someto a su consideración las versiones y atiendo sus sugerencias. Autores muertos no traduzco, para que no vengan a jalarme las patas por la noche.

JCSR: *Para finalizar, ¿alguna noticia de sus últimos trabajos poéticos?*

JJE: No acostumbro hacer eso porque no me parece conveniente. Se supone que debo tener experiencia.

RESEÑA



Figura antropomorfa femenina
Zenú
200 a.C – 1600 d.C
Colección Banco de la República

Simanca Pushaina, Estercilia. *El encierro de una pequeña doncella*. Maicao: Centro Educativo Indígena Regional. Alcaldía Municipal de Maicao. Fundación Manifiesta No Saber Firmar, 2006, 50 páginas.

La etnia Wayuu, que se ubica sobre el mar Caribe, en la región nororiental de Colombia y noroccidental de Venezuela, es el grupo indígena más numeroso de los dos países.¹ A nivel literario, la etnia Wayuu es recreada en la obra de autores de la región costera de Colombia, tales como la Hermana Josefa Zúñiga Deluque, Abel Medina Sierra, José Soto Berardinelli y Gabriel García Márquez. (Bravo Mendoza) Además de brindar referentes en la narrativa de autores alijunas (no Wayuus), la etnia Wayuu cuenta con importantes escritores nativos, entre ellos: Atala Uriana, Vicenta Siosi Pino, Miguel Angel Júsayu, Gliserio Pana, Ramón Paz Ipuana, José Antonio Uriana, Juan Pushaina, José Angel Fernández Silva y Vito Apushana. (Ferrery Rodríguez Cadena) Vito Apushana es el seudónimo de Miguel Angel López-Hernández, ganador del Premio Casa de las Américas, en poesía, en el año 2000, con su obra sobre los indígenas de América, *Encuentros en los senderos de Abya Yala*.

Dentro de este grupo de autores de origen Wayuu se ubica Estercilia Simanca Pushaina. Hija de madre Wayuu y padre alijuna, Estercilia nace en el año 1975, en la ranchería El paraíso, resguardo indígena de Caicemapá (Sur de La Guajira). En 1999 se gradúa como abogada de la Universidad Simón Bolívar de Barranquilla, profesión que alterna con la de promotora cultural, escritora y activista política. Fundadora y directora de la Fundación Indigenista Manifiesta No Saber Firmar, Estercilia Simanca Pushaina incursiona en la literatura con su poemario *Caminemos juntos por las sombras de la sabana*, segundo puesto en el III Concurso Nacional de Poesía CUC de Barranquilla en el año 2002. (Cuello, 1) *El encierro de una pequeña doncella*, su primer libro de relatos, recoge cuentos que Simanca Pushaina ya ha publicado de manera aislada: “El encierro de una pequeña doncella,” “Jimaai en la tierra del maíz” y “Manifiesta no saber firmar. Nacido: 31 de diciembre.” El volumen está ilustrado con fotografías de Luis Gutiérrez Aragón sobre actuales indígenas Wayuu.

A manera de prólogo, cada cuento está precedido por un breve comentario. Gloria Chacón exalta el valor del cuento “El encierro de una pequeña doncella” y Guillermo Ojeda Jayariyu explica el significado de “Maicao,” término fundamental en el relato “Jimaai en la tierra del maíz.” El tercer prólogo es una explicación que ofrece la propia autora sobre su interés en los aspectos que recrea en “Manifiesta no saber firmar. Nacido: 31 de diciembre.” Después de este cuento, aparece un glosario en el que predominan términos en wayuunaiki (lengua de los indígenas Wayuu). El volumen se abre con una bio-bibliografía de la escritora y finaliza con una sinopsis sobre la carrera artística del fotógrafo, Luis Gutiérrez Aragón.

El referente principal en los relatos de Estercilia Simanca Pushaina es el universo Wayuu, el cual recrea, elogia y cuestiona. A la vez, estos relatos invitan a pensar en las consecuencias del contacto entre la cultura Wayuu y la cultura alijuna y exploran posibilidades de conciliación entre las mismas. “El encierro de una pequeña doncella,” finalista en el 2003 en el Concurso Nacional de Cuento Infantil Comfamiliar del Atlántico, fue nominado por Fundalectura para hacer parte de la lista de honor de IBBY (Comité Internacional del Libro para Jóvenes) y fue incluido en tal lista en el 2006. En este relato se privilegia la perspectiva de una jovencita Wayuu que pasa por “el encierro,” costumbre ancestral de recluir a las mujeres de la tribu que empiezan su edad reproductiva. En este periodo las muchachas son instruidas por mujeres mayores de la comunidad en las actividades que les corresponderán una vez sean tomadas en matrimonio, tales como tejer, moler maíz, preparar chicha y atender sexualmente al marido. Iiwa-Kashí, la jovencita wayuu, percibe el “encierro” como causante de daño, se pregunta: “¿Cuánto durará este encierro que me hace sangrar?” (9). Cuando le cortan el cabello, como es costumbre al iniciar este proceso, ella compara su indefensión con la de los animales: “Era como si estuviera cortándole la lana a un ovejo para que mamá Pitoria, mi abuela, hiciera con ella una mochila.” (9)

Uno de los propósitos del “encierro” es que las mujeres se adiestren como tejedoras. En el cuento de Simanca, este aprendizaje es posible gracias a la aparición en sueños de Waleket, la doncella que se convirtió en araña. Según cuentan los ancianos de la comunidad, de Waleket los Wayuu aprendieron el arte del tejido. Sin embargo, mientras Iiwa-Kashí aprende a tejer, parece no sólo la araña que teje una red, sino también la presa que ha caído en la red de una araña; en este caso, la red es la tradición misma, que se manifiesta en el encierro físico: “Durante todo este tiempo he visto por las rendijas de la puerta, como mis tíos han construido un telar en la enramada del rancho donde me encuentro y como han colocado sábanas alrededor de la enramada para ocultarme de las miradas de la gente.” (10)

Después del encierro, Iiwa-Kashí regresa al internado de los monjes capuchinos en Uribia, donde termina sus estudios como bachiller normalista.

El relato finaliza con la narración que hace una amiga de Iiwa-Kashí, quien se lamenta de no haber pasado ella también por el encierro tradicional — porque, aunque su padre es Wayuu, su madre es alijuna— y cuenta lo que ha sucedido con su amiga: “Iiwa-Kashí, ha sido en dos oportunidades alcaldesa de un importante municipio del departamento de La Guajira. Vive en Maracaibo (Venezuela) y es madre de cinco hijas, una de ellas, Aratmianat, heredó las virtudes artesanales de Iiwa y es diseñadora textil.” (20) Tanto la actitud de esta última narradora como el rumbo que ha tomado la vida de Iiwa-Kashí concilian las costumbres Wayuu y las alijuna y encuentran en esta simbiosis una oportunidad para que las mujeres Wayuu ganen autonomía y liderazgo.

En el relato se presentan las voces de un narrador omnisciente, de la protagonista, de una amiga de juventud de la protagonista y de Jimaai, un amigo de infancia de Iiwa-Kashí. La riqueza de esta multiplicidad de perspectivas permite acercarse a algunos de los significados que la costumbre del “encierro” tiene actualmente para los Wayuu y para sus descendientes.

Como continuación del anterior relato, en “Jimaai en la tierra del maíz” se cuenta el viaje del amigo de infancia de Iiwa-Kashí a Maicao, municipio de La Guajira. Jimaai promete a Iiwa-Kashí que le traerá un collar de oro y tu’uma (piedra preciosa para los Wayuu) y a otras personas les promete que les traerá maíz, pues el niño imagina que el maíz es muy abundante en Maicao. “La palabra Maicao proviene del término Maiko’u, voz del wayuunaiki [...] que indica lugar, sitio, centro, foco, ojo medular y punto denso del maíz. Nombre compuesto que proviene de la expresión Maikü, calificativo dado al maíz y del término Ou, que significa ojo.” (Guillermo Ojeda Jayariyu, 23)

Al llegar a Maicao, Jimaai encuentra que no sólo no hay maíz, sino que el lugar parece en descomposición: “vio basura plástica a su alrededor, zunchos, ganchos, cajas de cartón, icopor, gente caminando, gente corriendo, más gente corriendo que caminando.” (28) En sueños el niño aprende que a pesar de su corta edad está obligado a cumplir sus promesas, así se lo recuerda “el creador de los sueños de Jimaai.” (32) El relato cuenta las tareas que emprendió Jimaai para poder cumplir sus promesas. También en este relato se intercalan las voces del protagonista y del narrador omnisciente. La perspectiva del niño es fuente de humor debido a las conjeturas que establece sobre los elementos urbanos que encuentra en su viaje a Maicao, los cuales explica en función de lo conocido para él, su ranchería Wayuu.

Este cuento se enlaza con el anterior también en la mención de las hijas de Iiwa-Kashí, posibles oyentes del relato de Jimaai.

El tercer relato, “Manifiesta no saber firmar. Nacido: 31 de diciembre,” es tal vez el más conocido de los cuentos de Estercilia Simanca Pushaina. En este, desde la mirada desprevenida de una jovencita indígena, se muestra el irrespeto, el atropello y la explotación de que son objeto los indígenas

Wayuu por parte de los políticos de turno. La narradora percibe la hipocresía y el absurdo de los manejos políticos de los alijunas. Este relato, que en el 2004 fue ganador del Concurso Nacional Metropolitano de Cuento de la Universidad Metropolitana de Barranquilla, toma su título de las prácticas alienantes que impone el gobierno colombiano a la comunidad Wayuu. Tales prácticas desconocen la individualidad de los indígenas cifrada en el nombre personal, en el apellido que señala el clan materno al cual pertenecen y en la fecha de nacimiento de cada uno. En el afán por ceder a los indígenas para convertirlos en votantes, los funcionarios de la Registraduría Nacional los declaran a todos “nacidos el 31 de diciembre” e incapaces de firmar con su nombre. La burla de los alijunas hacia los Wayuu es obvia también en la grosera práctica de cambiarles el nombre para llamarlos, en muchos casos, con términos que los ridiculizan:

Toda mi familia hizo una larga fila junto con otras gentes que venían de otras rancherías para recibir una tarjetita plástica que ellos llamaban cédula. Eran las mismas que ellos se habían llevado una semana antes de las <elecciones.> Ese día me enteré que mi tío Tanko Pushaina se llamaba Tarzán Cotes, [...] que Castorila se llamaba Cosita Rica, [...] que Anuwachón se llamaba John F. Kennedy, que Ashaneish se llamaba Cabeza [...], que Cotiz se llamaba Alka- Seltzer. (43)

Una forma más de irrespeto que observa la narradora es el comportamiento seductor y en ocasiones abusivo de los candidatos hacia las mujeres indígenas. Ella misma se muestra perturbada por el beso que recibió de uno de estos candidatos:

Recuerdo que ese beso me robó el sueño por muchas lunas. Ese momento se repetía en mi mente una y otra vez mientras trataba de dormir en mi chinchorro, quería que el señor Candidato regresara y me besara nuevamente, pero no lo hizo. Ni siquiera me miró cuando fuimos a su casa grande. (42)

El conflicto emocional de la narradora debido a las expectativas que tiene sobre un romance con el “señor Candidato” se asemeja al conflicto que sufre la colectividad al ver traicionada la confianza puesta en las promesas de los políticos de turno. Este incumplimiento de las promesas constituye una grave falta en la cultura Wayuu, la cual confiere enorme valor a la palabra dada.

Los cuentos de Estercilia Simanca Pushaina son especialmente valiosos por la recreación que en ellos se hace de aspectos fundamentales en la cultura Wayuu de hoy, vistos a través de perspectivas de mujeres y niños de esta etnia. En los tres relatos es manifiesto el interés por explorar la cultura Wayuu actual, los cambios que en esta se producen por el contacto cada vez

mayor con personas y productos de culturas ajenas modernas, entre estos: las campañas políticas, la sociedad de consumo, los objetos producidos en serie, el sistema escolar de los internados y el contacto con los centros urbanos. Además los cuentos se enmarcan en la fuerte tradición oral de esta comunidad indígena; todos los relatos terminan con un epílogo que recoge los eventos de la historia desde la perspectiva ahora del adulto que relata a otros, probablemente a niños, sus experiencias como miembro de la comunidad Wayuu. Tal procedimiento narrativo exalta la importancia que tiene la palabra hablada para los Wayuu y rememora, a su vez, la dimensión didáctica ancestral del relato.

Hay varios aspectos de redacción y composición que pueden ser mejorados en la escritura de Estercilia Simanca Pushaina, tales como puntuación, ortografía, uso de diminutivos y mayor coherencia en la selección de voces narrativas. A pesar de estas dificultades, *El encierro de una pequeña doncella*, primer libro de cuentos de Estercilia Simanca Pushaina, constituye un promisorio comienzo de la labor creativa de esta autora colombiana de origen Wayuu.

Ana Mercedes Patiño Mejía

NOTA

1 “De acuerdo con el censo binacional de 1992, los Wayuu llegaban a 297.454 personas, de las cuales 128.727 (43%) se encontraban en el lado colombiano de la península de La Guajira y 168.727 (56.7%) habitaban el lado venezolano. La población femenina de la etnia en Colombia corresponde al 52.2% del total de la población. El 57.6% de la población Wayuu es menor de veinte años.” (Guerra, 32)

OBRAS CITADAS

Cuello, Claudia. “Estercilia Simancas. Historias de una doncella,” en *Revista Gente*. Edición 541. Barranquilla: El Heraldó, 2006.

Bravo Mendoza, Víctor. *La Guajira en su literatura*. Riohacha: Universidad de La Guajira. Fondo Mixto para la Promoción de la Cultura y las Artes de La Guajira, 1997.

Ferrer, Gabriel Alberto y Yolanda Rodríguez Cadena. *Etnoliteratura Wayuu. Estudios críticos y selección de textos*. Barranquilla: Universidad del Atlántico, 1998.

Rincón, María Cristina y Janeth Chaparro. “Estercilia Simanca Pushaina, Teeya, una wayuu urbana,” en *Nuevas Hojas de Lectura*, 13. Bogotá: Fundalectura, octubre- diciembre 2006: pp. 18-24.

Simanca Pushaina, Estercilia. *El encierro de una pequeña doncella*. Maicao, Colombia: Centro Educativo Indígena Regional. Alcaldía Municipal de Maicao. Fundación Manifiesta No Saber Firmar, 2006.

Simanca Pushaina, Estercilia. *El encierro de una pequeña doncella*. Barranquilla: Comfamiliar del Atlántico, 2003.

Simanca Pushaina, Estercilia. *Manifiesta no saber firmar. Nacido: 31 de diciembre*. Barranquilla: Antillas. Fondo Mixto para la Promoción de la Cultura y las Artes de La Guajira, 2004.

Guerra Curvelo, Weildler. *La disputa y la palabra. La ley en la sociedad Wayuu*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2002.

COLABORADORES

ARTURO ALAPE: (Cali, 1938-Bogotá 2007) Historiador, narrador y periodista. *Las muertes de tirofijo* (1972) es uno de sus trabajos en los que conjunta estas tres actividades. *El Bogotazo: memorias del olvido* (1983) registra 16 ediciones, *Noche de pájaros* (1984), *Testigos de excepción* (1985), *Julieta los sueños de las mariposas* (1994), *Ciudad Bolívar: hoguera de las ilusiones* (1995), con *Mirando al final del alba* (1998) obtuvo la beca de creación en Novela Colcultura (1995), novela que ha alcanzado 12 ediciones. Otras novelas publicadas son *Sangre ajena* (2000), *El caballo y su sombra* (2003), *Luz en la agonía del pez* (2004) y *El cadáver insepulto* (2005). Algunos reconocimientos obtenidos son: “El Borugo Hernando Rodríguez” Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar (2000), *Guadalupe años cincuenta* (coautor) Premio Teatro Casa de las Américas (1976) y “Felipe González Toledo: crónica biográfica sobre un maestro de la crónica policíaca” Beca Nacional de Literatura del Ministerio de Cultura (2003). Es además pintor y dibujante. Sus obras han sido traducidas al inglés, alemán, francés, ruso y japonés.

MARÍA MERCEDES ANDRADE: Profesora e investigadora de literatura hispanoamericana siglos XIX y XX. Ha publicado *La ciudad fragmentada: una lectura de las novelas del Bogotazo*. Ediciones Inti, Rhode Island, 2002. Está escribiendo un libro sobre el proceso de modernización durante la primera mitad del siglo XX en Colombia. Actualmente trabaja en el Department of Modern Languages and Comparative Literature, SUNY Baruch College.

CLEMENCIA ARDILA J.: Es especialista en Literatura Latinoamericana, Universidad de Medellín. Magister en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquía. Es profesora en la Universidad EAFIT y Coordinadora Académica de La Especialización en el Departamento de Humanidades.

ENRIQUE BUENAVENTURA: (Cali 1925-2003) Dramaturgo, actor, director escénico, narrador, ensayista y poeta. Llevó más de 60 creaciones a la escena teatral. Entre sus obras más destacadas están *A la diestra de Dios Padre*, *Los papeles del infierno*, *Réquiem por el padre de las Casas*, *Historia de una bala de plata*, *Vida y muerte del toche lusitano*, *Opera bufa*, *La estación*, *La tragedia del rey Christophe* y *La orgía*. En 1962 fundó el Teatro Experimental de Calí (TEC), del cual fue director hasta poco antes de su muerte. Recibió las más importantes distinciones internacionales y nacionales, tales como el Premio Casa de las Américas 1988, el Premio Latinoamericano de la UNESCO, Dramaturgia Nacional, Bogotá 2001 y el Premio V Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz en 2004 entre otros.

OSCAR CASTRO GARCÍA: Novelista, cuentista y crítico literario. Es autor de *Un día en tramontana* (1999), colección de relatos, y las novelas *Necrónicas y oración* (1999) y *¡Ah mar amargo!*

OSCAR COLLAZOS: Narrador, ensayista y periodista de opinión. Fue director del Centro de Investigaciones Literarias de Casa de las Américas en La Habana. Entre sus novelas se destacan *Crónica de tiempo muerto* (1975), *Todo o nada* (1979), *Fugas* (1988), *Las trampas del exilio* (1992), *Adiós a la virgen* (1994), *Morir con papá* (1997), y *La modelo asesinada* (1999). En la actualidad reside en Cartagena y es columnista del diario *El Tiempo*.

MANUEL CORTÉS CASTAÑEDA: Nació en Rivera, Huila, Colombia. Enseña literatura hispanoamericana del siglo XX en Eastern Kentucky University. Ha publicado cinco libros de poesía: *Trazos al margen*, Madrid, España; *Prohibido fijar avisos*, Madrid, España; *Caja de iniquidades*, Valparaíso, Chile; *El espejo del otro*, París, Francia; *Aperitivos*, Jalapa, México. Ha sido incluido en antologías tales como *Trayecto contiguo* (España), *Libro de bitácora* (Argentina), *Donde mora el amor* (Argentina), *Los pasajeros del arca* (Argentina). Además escribe sobre poesía, cuento y cine. Actualmente está traduciendo al español textos poéticos de escritores norteamericanos de las últimas décadas.

RUBÉN DARÍO LOTERO: (Medellín, Colombia, 1955). Poeta, cronista y profesor de Lenguaje y Literatura en la Universidad de Antioquia y la Escuela Popular de Arte. Sus primeros poemas aparecieron en "Acuarimántima", revista de poesía fundada por José Manuel Arango, en los 70. Con su libro *Poemas para leer en el bus* ganó el Décimo Premio Nacional de Poesía Universidad de Antioquia, publicado en 1991. Su libro, también de poemas, *Camino a casa*, Beca de Creación Ministerio de Cultura, 1997, fue publicado por la Gobernación de Antioquia, en su Colección de Autores Antioqueños, 2003. También ha publicado: *Historias de la calle*, 1990, donde recogió poemas, cuentos y crónicas de los jóvenes de las comunas populares durante la violencia social de la ciudad de comienzos de los 90. En 2003 la Universidad EAFIT publicó *Papel de Globo. Poemas para la Navidad*, con ilustraciones del pintor José Antonio Suárez.

AUGUSTO ESCOBAR-MESA: Profesor titular Universidad de Antioquia, Colombia. Profesor invitado Universidad de Montpellier (Francia). Entre los libros publicados están: *Después de un viento... y ese viento mi alarido: memoria compartida con Manuel Mejía Vallejo*, *Arturo Echeverri Mejía: de capitán de mares a piloto de sí mismo*, *Naturaleza y realidad social en César*

Uribe Piedrahíta, Imaginación y realidad en Cien años de soledad, ganador del Concurso Nacional de Ensayo, Colcultura (1992) y Premio Nacional de documentos interactivos-Asuntos de literatura colombiana, Ministerio de Educación Nacional (2005).

CRISTO RAFAEL FIGUEROA SÁNCHEZ: (Córdoba, 1953). Profesor titular y director del Departamento de Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana. Además es profesor asociado de la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca y director de su programa de Humanidades. Su experiencia como académico, escritor y docente ha estado centrada en la crítica y la teoría literarias, con énfasis en la narrativa colombiana contemporánea y la hispanoamericana del siglo XIX. Ha publicado el libro *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*. Coedición con la Pontificia Universidad Javeriana. También ha participado en las obras colectivas *La novela colombiana ante la crítica* (Luz Mary Giraldo, 1995), y *Literatura y cultura* (Betty Osorio, Angela Inés Robledo y María Mercedes Jaramillo, 2000). Sus artículos han sido publicados en diversos libros y revistas del ámbito nacional e internacional.

YOLANDA FORERO-VILLEGAS: Profesora e investigadora de literatura hispanoamericana. Ha enseñado en Colombia, Francia y Estados Unidos. Tiene publicados varios artículos y un libro sobre la novela colombiana de los años 40. Su trabajo ha recibido dos premios del Ministerio de Cultura Colombiano.

LUCÍA GARAVITO: Profesora e investigadora de literatura hispanoamericana. Se interesa en el teatro contemporáneo y ha estudiado teoría y práctica de la creación colectiva de Santiago García y el Teatro de La Candelaria de Bogotá. Ha escrito varios artículos sobre la obra de Albalucía Angel, Fanny Buitrago, Beatriz Camargo y Luis Alberto García entre otros.

MARÍA MERCEDES JARAMILLO: Tiene publicados dos libros, *El nuevo teatro colombiano: arte y política*, 2da. ed., Medellín: Editorial de la Universidad de, Antioquia, 1992, y *El Nuevo Teatro colombiano y la colonización cultural*, Bogotá: Memoria, 1988. También es Editor y Coeditor de los siguientes libros: *Antología de teatro latinoamericano para niños*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2002, y *Mujeres en las tablas: antología crítica de teatro histórico latinoamericano*, con Juanamaría Cordones-Cook, Buenos Aires: Nueva Generación, 2005.

JAIME JARAMILLO ESCOBAR: Pueblo Rico, 1932. También conocido como X-504 al interior del Nadaísmo, ha publicado, entre otros, los siguientes libros: *Los poemas de la ofensa* (1968), *Extracto de poesía* (1982), *Sombrero de ahogado* (1984), *Poemas de tierra caliente* (1985), *Selecta* (1987), *Alheña y Azúmbar* (1988), *Poemas Principales* (2000), *Método fácil y rápido para ser poeta* (2005). Compilador, editor y traductor dirige desde hace veinte años el taller de poesía de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín.

JOSÉ LIBARDO PORRAS: Poeta, novelista y cuentista. Ganador del Concurso Nacional de Cuento de Colcultura con *Historia de la cárcel de Bellavista* (1998), del Concurso de novela Alcaldía Ciudad de Medellín con *Fuego de amor encendido* (2003). Ha publicado además la novela *Hijos de la nieve* (2002). Entre sus poemarios publicados está *Partes de guerra*.

OSCAR R. LÓPEZ: Profesor e investigador de literatura hispanoamericana. Ha publicado dos libros: *La narrativa latinoamericana: entre bordes seculares*. (2001). Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT. *La crítica latinoamericana: o del diálogo cultural con los otros*. (1996). Medellín: Martín Vieco Ltda. Entre sus numerosos artículos publicados están "Amirbar: o de las razones históricas del desencanto." *Revista de estudios de literatura colombiana* 6 (Jan-Jun 2000): 81-99. "Alvaro Mutis o de las mujeres en el ciclo de narraciones sobre el Gaviero." *Inti: Revista de literatura hispánica* 51 (Primavera/2000): 88-105. *El vampiro de la colonia Roma: o del travestismo posmoderno*" *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 10 (Ap-Jun/1999): 72-78. (1999).

PABLO MONTOYA CAMPUZANO: Barrancabermeja (Santander, Colombia). En 1999 el Centro Nacional del Libro de Francia le otorgó una beca para escritores extranjeros por su libro *Viajeros*. Realizó estudios de música en la Escuela Superior de Música de Tunja. Hizo una licenciatura en Filosofía y Letras en la Universidad Santo Tomás de Aquino. Igualmente una maestría y un doctorado en Literatura Latinoamericana en la Universidad de la Sorbona (París). Sus cuentos, sus traducciones de escritores franceses y africanos, sus artículos de música y literatura han sido publicados en diferentes revistas y periódicos de Colombia, Latinoamérica y Europa. Actualmente es profesor de literatura en la Universidad de Antioquia y es el representante de Colombia ante el Comité Internacional de la Colección Archivos de la UNESCO. Entre sus obras publicadas figuran *Cuentos de Niquía* (1996), *La sinfónica y otros cuentos musicales* (1997), *Habitantes* (1999 y 2004), *Viajeros* (1999), *Razia* (2001), y *La sed del ojo* (2004).

JULIO ORTEGA: Profesor del Departamento de Estudios Hispánicos, Brown University. Entre sus obras de crítica, teoría literaria y creación figuran *El principio radical de lo nuevo: Postmodernidad, Identidad y Novela en América Latina*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1997. *Retrato de Carlos Fuentes*. Barcelona: Círculo de lectores, 1995. *Habanera*. Palma de Mallorca: Bitzoc, 1999. *Emotions*. New York: Cross-cultural communications. Trad. Clementine Rabassa, 1999. *La vida emotiva*. Lima: Ediciones Los Olivos, 1996.

LUCÍA ORTIZ: Profesora e investigadora de literatura latinoamericana. Se especializa en la literatura y cultura afro-colombiana, literatura testimonial en América Latina y escritoras en Colombia y Latinoamérica. Ha publicado *La novela colombiana hacia finales del siglo veinte: una nueva aproximación a la historia*. New York: Peter Lang Publishing, 1997. Está por salir su libro "*Chambacú, la historia la escribes tú*". *Ensayos sobre cultura afrocolombiana*. Editora Lucía Ortiz. Frankfurt. Alemania: Iberoamericana/Vervuert.

ANA MERCEDES PATIÑO MEJÍA: Actualmente se desempeña como profesora asociada en Bucknell University. Su trabajo académico está dedicado al cuento latinoamericano contemporáneo. Recientemente inició una investigación sobre narradoras colombianas de la Guajira, San Andrés y Providencia y El Choco.

JOAQUÍN PEÑA GUTIÉRREZ: Profesor e investigador en el Departamento de Humanidades y Letras, Universidad Central, Bogotá.

HORACIO PÉREZ- HENAO: Profesor e investigador de la Universidad de Medellín. Sociólogo, comunicador social, periodista y Director de la revista Contextos, publicación de la Universidad de Medellín.

ÁLVARO PINEDA-BOTERO: Escritor, investigador y crítico literario. Entre sus novelas se destacan *El insondable: una visión de la vida de Bolívar*, Bogotá, Grupo Editorial Planeta, 1997; *Díptico de Nueva York: transplante a Nueva York*, ganadora del Concurso Nacional de Novela 1983; *Gallinazos en la baranda*, Bogotá, Plaza y Janés, 1986. Finalista del VI Concurso de Novela Plaza y Janés. Es Director del Taller de Escritores, Universidad EAFIT (Escuela de Administración Finanzas y Tecnología).

ELKIN RESTREPO: Medellín 1942. Poeta y narrador. Ha escrito, entre otros los siguientes libros: (Poesía) *Retrato de artistas*, *Absorto escuchando el cercano canto de sirenas*, *La visita que no pasó del jardín*, *Amores cumplidos* (Antología). (Cuentos): *Fábulas*, *El Falso inquilino*, *Sueños* y *Del amor, lo pasajero*. Dirige *La revista Universidad de Antioquia*, y *Odradek, el cuento*.

ANGELA I. ROBLEDO: Profesora e investigadora en la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

FLOR MARÍA RODRÍGUEZ-ARENAS: Profesora e investigadora de la literatura hispanoamericana. Sus obras más recientes incluyen *El tungstenol/Paco Yunque*. César Vallejo (2007), *El éxodo de Yangana*. Ángel Felicísimo Rojas (2007), *Tradiciones peuanas*, Ricardo Palma (2006), *Bibliografía de la literatura colombiana del Siglo XIX*. 2 vols. (2006), y *Novelas y cuadros de la vida suramericana*. Soledad Acosta de Samper (2006).

JUAN CAMILO SUÁREZ ROLDÁN: Medellín, 1972. Profesor de la Escuela de Ciencias y Humanidades de la Universidad EAFIT. Coordinador del Área de Estudios en Literatura. Co-director de la revista www.rabodejojo.com.

CARLOS VÁSQUEZ-ZAWADZKI: (Tumaco, Colombia). Profesor Titular de la Universidad del Valle, en Cali, vinculado en la actualidad a la Facultad de Humanidades de la Universidad Tadeo Lozano, como también a la Facultad de Comunicación y Lenguaje de la Universidad Javeriana, en Bogotá. Periodista y editor (obras de Jorge Zalamea, Enrique Buenaventura, Tomás Quintero...); investigador en los campos crítico-literario, teatral y comunicacional-cultural. Premio de Crítica contemporánea "Manuel Cofiño", La Habana, Cuba. Poeta, ha publicado los volúmenes *Diario para Beatriz*, *La oreja erótica de Van Gogh*, *Tercer laberinto – cartografías poéticas, liberaciones y Sol partido en la naranja*. Dramaturgo y crítico, fundador con el maestro Enrique Buenaventura de la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad del Valle. Director-Editor de las revistas *Poligramas*, *Caliartes* y *Plumadas* (virtual). En preparación editorial: *Cartas para vos y guitarra*, *Alfabetos imaginarios*, *Estamos de cabeza*, *Casa de locuras*, *Tu dedo pulgarcito y otros poemas* y *Lecturas de "Los ojos del Basilisco" de Germán Espinosa* (ensayo). Trabajos suyos han sido traducidos al inglés, francés, hebreo, italiano y portugués.

ISABEL R. VERGARA: Profesora e investigadora de literatura hispanoamericana. Tiene publicados los siguientes libros: Editor, *Inés de Hinojosa: Historia de una transgresora*. (Editorial Universidad de Antioquia, Medellín: Universidad de Antioquia, 1999). *Haunting Demons: Critical Essays on the Works of Gabriel García Márquez* (Washington: OAS, 1998), Editor, *Colombia: Literatura y Cultura del siglo XX* (Washington: Organization of American States, 1995), *El mundo satírico de Gabriel García Márquez* (Madrid: Pliegos, 1991).

INTI

Revista de literatura hispánica
Roger B. Carmosino, Director-Editor

SUSCRIPCIÓN ANUAL

Regular individual:	\$ 45.00 US
Regular individual del extranjero:	\$ 60.00 US
Bibliotecas e instituciones en los Estados Unidos:	\$100.00 US
Bibliotecas e instituciones del extranjero:	\$120.00 US

NOMBRE:

DIRECCIÓN:

.....

SUSCRIPCIÓN POR AÑO(S) \$.....

TOTAL: \$.....

Cheques por adelantado a la orden de *INTI*, Roger B. Carmosino,
P.O. Box 20657, Cranston, Rhode Island 02920 USA.

Teléfono: 401-865-2111 / 2690

FAX: 401-865-1112

E-mail: rcarmo@providence.edu

VISÍTENOS EN EL INTERNET:

<http://www.revista-inti.com>



Nariguera en forma de felino *

Calima Yotoco (Restrepo, Valle del Cauca)

300 a.C ~ 1200 d.C

Colección Banco de la República