

NOVELAS COLOMBIANAS DESDE LA HETERODOXIA

Cátedra Rafael Gutiérrez Girardot

NOVELAS COLOMBIANAS DESDE LA HETERODOXIA

Cátedra Rafael Gutiérrez Girardot

Jorge Eliecer Ordóñez Muñoz
Coordinador

**Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia
Corporación Si Mañana Despierto para la Creación e Investigación de la
Literatura y las Artes (SMD)
Tunja
2015**

Novelas colombianas desde la heterodoxia. Cátedra Rafael Gutiérrez Girardot / Ordóñez Muñoz, Jorge Eliécer (Coordinador). Tunja: Editorial UPTC, 2015. 180 p.

ISBN 978-958-660-218-1

1. Novela colombiana. 2. Crítica literaria. 3. Cada voz lleva su angustia. 4. El Cristo de espaldas. 5. La hojarasca. 6. La casa grande. 7. Respirando el verano. 8. El día señalado. 9. La otra raya del tigre. 10. ¡Qué viva la música! 11. Los parientes de Ester. 12. Delirio.

(Dewey 801.95/21).

Primera edición: 2015
200 ejemplares (papel)

Novelas colombianas desde la heterodoxia. Cátedra Rafael Gutiérrez Girardot
ISBN 978-958-660-218-1

© Jorge Eliécer Ordóñez Muñoz (Coord.), 2015
© De los autores, 2015
© Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2015

Resultado del proyecto de investigación «Heterodoxias. Cátedra Rafael Gutiérrez Girardot» desarrollado por la Corporación Si Mañana Despierto para la Creación e Investigación de la Literatura y las Artes (SMD).

Gustavo Orlando Álvarez Álvarez, Rector UPTC

Comité Editorial

Celso Antonio Vargas Gómez, Mg.
Hugo Alfonso Rojas Sarmiento, Ph.D.
Fred Manrique Abril, Ph.D.
Liliana Fernández Samacá, Ph.D.
Luz Eliana Márquez, Mg.
Fánor Casierra Posada, Ph.D.
Jovanny Arles Gómez Castaño, Ph.D.
Rigaud Sanabria Marín, Ph.D.
Pablo Enrique Pedraza Torres, Ph.D.

Editora en jefe: Bertha Ramos Holguín
Coordinadora editorial: Ayda Blanco Estupiñán
Corrección de estilo: Claudia Amarillo Forero

Libro financiado por la Dirección de Investigaciones de la UPTC.

Se permite la reproducción parcial o total con la autorización expresa de los titulares del derecho de autor. Este libro es registrado en Depósito Legal, según lo establecido en la Ley 44 de 1993, el Decreto 460 del 16 de marzo de 1995, el Decreto 2150 de 1995 y el Decreto 358 de 2000.

Citación: Ordóñez, J. (Coord.). (2015). *Novelas colombianas desde la heterodoxia. Cátedra Rafael Gutiérrez Girardot*. Tunja: Editorial UPTC.

Editorial UPTC

Edificio Administrativo – Piso 4
Avenida Central del Norte 39-115
comite.editorial@uptc.edu.co
www.uptc.edu.co

Impresión

Grupo Imprenta y Publicaciones
UPTC - Avenida Central del Norte
Tels.: (0*8) 7405626 - Exts. 2366 - 2367 - Fax 2408
imprenta.publicaciones@uptc.edu.co

«La literatura es la más perceptible expresión
de la complejidad histórica de un pueblo,
la que le da conciencia de lo que es,
cómo ha llegado a ser y
lo que quiere llegar a ser».

Rafael Gutiérrez Girardot

Contenido

Los autores	11
Presentación	13
Prólogo.....	15
I.	21
Las voces en la narrativa de Jaime Ibáñez: <i>Cada voz lleva su angustia</i> <i>Julio César Goyes Narváez</i>	
II.	51
El reino con <i>El Cristo de espaldas</i> <i>Miyer Fernando Pineda Mozo</i>	
III.	67
Visión trágica, tradición y desesperanza en <i>La hojarasca</i> de Gabriel García Márquez, <i>La casa grande</i> de Álvaro Cepeda Samudio y <i>Respirando el verano</i> de Héctor Rojas Herazo <i>Wilfredo Vega Bedoya</i>	
IV.	81
Manuel Mejía Vallejo, entre <i>El día señalado</i> y la noche de la vigilia <i>Jorge Eliécer Ordóñez Muñoz</i>	
V.	93
Del Rhin al Suárez o el viaje de Lengerke por los caminos de la civilización y la barbarie <i>Álvaro Neil Franco Zambrano</i>	
VI.	113
<i>¡Qué viva la música!</i> : al encuentro y desencuentro de una ciudad imposible <i>Jorge Eliécer Ordóñez Muñoz</i>	

VII. 121
Construcción de la imagen en *Los parientes de Ester* de Luis Fayad
Donald Freddy Calderón Noguera

VIII. 147
Delirio, entre el vértigo y el éxtasis
Ayda Elizabeth Blanco Estupiñán

Los autores

Julio César Goyes Narváez

cgoyes@unal.edu.co

Docente investigador del Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura (IECO) de la Universidad Nacional de Colombia. Licenciado en Filosofía, magíster en Literatura Latinoamericana y doctor en Comunicación Audiovisual de la Universidad Complutense de Madrid. Cofundador y exdirector de la Corporación Literaria Si Mañana Despierto para la Creación e Investigación de la Literatura y las Artes (SMD). Ha publicado los libros de poesía *Tejedor de instantes*, *Imago silencio*, *El eco y la mirada*, *Imaginario postal* y *Arrayán*, y los libros de ensayo *El rumor de la otra orilla*, *La escena secreta* y *Pedagogía de la imaginación poética*.

Miyer Fernando Pineda

losabajofirmantes@gmail.com

Licenciado en Ciencias Sociales y magíster en Historia de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Exdirector del programa radial Ciudad Sumergida de la FM Universitaria (UPTC). Ha publicado tres libros de poesía: *Cuerpos en braille*, *El hastío de las manos* y *Bocetos para la Acontista*. Integrante de la Corporación Literaria Si Mañana Despierto para la Creación e Investigación de la Literatura y las Artes (SMD), capítulo Tunja.

Wilfredo Vega Bedoya

bedoyaesteban@gmail.com

Magíster en Literatura Hispanoamericana del Instituto Caro y Cuervo. Docente asistente de tiempo completo del programa de Lingüística y Literatura de la Universidad de Cartagena. Integrante de Ceilika (Centro de Estudio e Investigaciones Literarias del Caribe Colombiano). Ha desarrollado trabajos de investigación sobre lírica y narrativa del Caribe colombiano. Miembro de la Corporación Literaria Si Mañana Despierto para la Creación e Investigación de la Literatura y las Artes (SMD), capítulo Cartagena.

Jorge Eliécer Ordóñez Muñoz

jeliecerom@hotmail.com

Docente de la Escuela de Idiomas de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Poeta e investigador de la Corporación Si Mañana Despierto para la Creación e Investigación de la Literatura y las Artes. Ha publicado los libros de poesía *Ciudad menguante*, *Vuelta de campana*, *Brújula insomne*, *Farallones* y *Exiliados del Arca*.

Álvaro Neil Franco Zambrano

profeneil@hotmail.com

Poeta e investigador de la Corporación Literaria Si Mañana Despierto para la Creación e Investigación de la Literatura y las Artes (SMD), capítulo Tunja. Magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana. Docente catedrático de la Escuela de Idiomas de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.

Donald Freddy Calderón Noguera

donaldcalderon@gmail.com

Licenciado en Filología y Literatura, magíster en Lingüística Hispánica, estudiante de Doctorado en Lenguaje Humano (UNED). Docente de la Escuela de Idiomas de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Líder del grupo de investigación Corporación Si Mañana Despierto para la Creación e Investigación de la Literatura y las Artes. Autor de libros sobre escritura científica y artículos de lingüística. Par evaluador de lingüística reconocido por Colciencias.

Ayda Elizabeth Blanco Estupiñán

ayda.blanco@uptc.edu.co

Licenciada en Idiomas Modernos Español - Inglés y magíster en Literatura de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Docente investigadora de la misma universidad. Exdirectora del programa radial Ciudad Sumergida en la FM universitaria (UPTC). Integrante de la Corporación Literaria Si Mañana Despierto para la Creación e Investigación de la Literatura y las Artes (SMD), capítulo Tunja.

Presentación

En el momento de escribir estas líneas dos de cada tres periodistas colombianos deben estar pensando, planeando, redactando la página 230 de su primera o segunda novela; estas actividades –la publicación y su posterior publicidad, no las relacionadas con la escritura– les brindarán la solidez mediática que su propio trabajo, frenético, improvisado, les niega.

Los periodistas se sienten capaces de la novela. Como todos los demás, modelos, estudiantes de humanidades, artistas visuales, actores y directores de televisión, señoras y señores pensionados con el tiempo suficiente para juntar unos cuantos recuerdos o moralinas bajo el mote de "novela". Cuando esta presentación llegue a su fin ya habrán salido al mercado por lo menos tres o cuatro novelas donde se vuelve a especular en torno a las temáticas que los espontáneos y simpáticos escritores de última hora suponen como definitivos para la literatura colombiana: la corrupción administrativa, sobrevivir en Bogotá, el conflicto armado, los narcotráficos. Eso vende. Hay compradores para eso. Se echa de ver algo claro: a los novelistas improvisados –sean divas televisivas o antropólogos recién graduados– la novelística colombiana, la de Luis Fayad, Evelio Rosero o Fanny Buitrago, les importa un comino. Es posible que ni siquiera sepan de su existencia. Lo que en verdad les interesa es que su fama y personalidad aparezcan delante de la galería tras un rótulo de respeto: "Novelista". Aún mejor: "Escritor".

Curiosamente, la responsabilidad de este menoscabo en el oficio novelístico no es exclusiva del novelista poco preparado y muy anunciado. Si existen productos literarios de ínfima categoría, si hay una proliferación obscena de novelas elaboradas en contextos de inmenso entusiasmo comercial es también gracias a que abunda un público cautivo de este tipo de literatura. Problemas sociológicos de recepción aparte, nadie ronda a los lectores de novelitas, novelillas o poses de novelas. Quienes las escriben y venden reciben su pago: la difusión en canales publicitarios y cierta hinchazón que aporta quince minutos de mediocre fama. Pero los consumidores de esos burdos materiales no obtienen recompensa de ninguna clase. Los enajenan por todos los costados, timados por una industria editorial que les entrega novelas medianas haciéndolas pasar como literatura sofisticada y de alta calidad; convencidos ellos mismos en su fuero interno de estar leyendo buena literatura.

El hecho de que la UPTC publique una selección de ensayos escritos por lectores, lecturas del canon no armado de la novelística colombiana real, de las novelas intrincadas, de aproximación no complaciente, es más que un acontecimiento o una fiesta, es ante todo la prueba de que se le está poniendo la cara al silenciador del aparato comercial atrás mencionado, el más poderoso, que calla por igual al autor y a quien lee. Que este libro se produzca desde la academia no debería sorprender a nadie. Tiene que agradecerse porque es lo menos que se espera de la academia misma.

Fue Rafael Gutiérrez Girardot quien afirmó que la única manera de conocer la historia y el presente de una nación solo era posible a través de su literatura. Y Balzac no mentía cuando afirmaba que las novelas son las historias privadas de las naciones. Vale la pena auscultar este libro con cuidado, porque sus autores cumplen a cabalidad con los postulados del pensador colombiano y del novelista francés. Está escrito por una hermandad de lectores creadores, gente que no se conformó con leer pasivamente novelas intemporales y necesarias para todos. También las analizaron, las desarmaron e interpretaron para otros lectores como nosotros, ávidos de compartir lo leído —y, sobre todo, la dificultad de lo leído—, de entender así mismo zonas oscuras que se escapan a nuestras propias experiencias como escudriñadores de textos.

El gesto de leer estos ensayos, y de acudir tal vez de nuevo a las novelas que inspeccionan, es una eliminación de esas posturas necias mencionadas al principio. Del mismo modo, es la oportunidad de oro que tenemos todos de volver a pensar en si existe una novela colombiana por sí misma y cuáles son los valores que le brinda esa novela a la historia del género.

Antes de abrírnos paso en la lectura de estas reflexiones nos encomendamos a un maestro de lectores, el escritor francés Roland Barthes, quien ajusta sus primeros cien años durante este 2015 y quien hizo de su arte y de su vida una búsqueda incesante en pro de entender, asumir y amar lo leído.

Abramos pues los libros, leamos y olvidemos por unos momentos que el arte sutil puede ser convertido en negocio. Solo por unos momentos.

Prólogo

La sociedad mexicana necesitó a Octavio Paz, vocero lúcido del grupo, para que en forma de ensayo le configurara el perfil de sus ideales y de sus carencias en su ya clásico *Laberinto de la soledad*, y a otro gran mexicano, Juan Rulfo, que en forma poético-novelada hizo la lectura del México rural de la revolución en su maravilloso *Pedro Páramo*. Al considerar lo anterior es preciso reconocer que en Colombia estamos en mora de hacer algo parecido. Si bien en novela se ha hecho con relativo éxito: *Cien años de soledad*, *La vorágine*, *María*, *Cuatro años a bordo de mí mismo*, *La casa grande*, *Qué viva la música*, *El hostigante verano de los dioses*, etc., ha faltado articular un diálogo entre esos productos estéticos y la reflexión sobre los grupos sociales que los han generado. Tampoco se conoce un ensayo global que perfile a la sociedad colombiana con rigor, sinceridad y método científico. Por lo general se cometen opiniones sueltas, puntos de vista subjetivos, cargados de matices ideológicos, los cuales, más que esclarecer, obnubilan el panorama. Creemos que se necesita pensar el país desde su estética y que esto es pertinente en un mundo globalizado, donde conceptos como soberanía, identidad, pertenencia, se hacen cada vez más difusos.

Toda obra de arte proyecta en los receptores no solamente las virtudes imaginativas y creativas de un autor concreto –escritor, pintor, compositor–, sino que permite rastrear en su contenido el testimonio de una época, un estilo, que, así sea muy audaz y original, se circunscribe a un tiempo y a unas visiones de mundo dominantes. La obra de arte, una vez puesta en circulación, permite multiplicidad de miradas, dado que, por definición, es plurisignificativa. Su riqueza semántica remite al valor estético, el primordial y objeto de estudio de varias disciplinas, pero además a valores extraestéticos: históricos, filosóficos, antropológicos, éticos, pedagógicos, los cuales permiten tanto la comprensión (dar cuenta de la mayor cantidad de elementos significativos en la inmanencia textual) como la explicación (análisis de los contextos históricos, filosóficos, ideológicos que subyacen en la obra). La perspectiva hermenéutica permite un acercamiento total al producto estético, pero además ayuda a decodificar e interpretar aspectos colaterales a lo que Gilbert Durand denomina «trayecto antropológico» (2004).

Uno de los pilares del presente libro de investigación es analizar algunas novelas representativas de la sociedad colombiana, urbana y rural, para organizar una cartografía tentativa de los principales esquemas, arquetipos, imaginarios y símbolos que nos definen y nos significan como nación, a menos que esta sea una entelequia abstracta. A manera de ejemplos: *Aire de tango* (Medellín), *Qué viva la música* (Cali), *Opio en las nubes* (Bogotá), *Los parientes de Ester* (Bogotá), *En diciembre llegaban las brisas* (Barranquilla), *La vorágine* (región amazónica), *Cuatro años a bordo de mí mismo* (Guajira), *El cristo de espaldas* (Boyacá), etc.

El autor individual, en términos de Lucien Goldman, opera como un «vocero lúcido del grupo», de tal suerte que las sociedades interactuantes en estas novelas han generado estructuras significativas que logran ser «traducidas» por el escritor. Fenómenos como la música popular (tango, afrocubana, rock), símbolos, arquetipos, «imaginarios urbanos» (Silva, 1994), códigos de honor, hospitalidad, silencio, sexualidad, tradición y religiosidad, etc., se entreveran en las tramas y los argumentos de cada obra particular, lo cual permite al investigador de las ciencias humanas, de la literatura en este caso particular, aprehender elementos significativos de la cultura y de las redes sociológicas. En palabras de Gianni Vattimo:

La obra es evento histórico y evento es también nuestro encuentro con ella, encuentro del que salimos modificados; y también la obra, con la nueva interpretación que le demos, experimenta un acercamiento de su ser. Todo esto configura la experiencia estética como auténtica experiencia histórica.... El encuentro con la obra de arte no es el encuentro con una determinada verdad –lo cual, entre otras cosas, da cuenta de las torpezas en que se cae cuando se pretenden explicar los «contenidos de verdad» de las obras– sino que, en última instancia, es la experiencia de pertenecer nosotros y pertenecer la obra a ese horizonte de conciencia común que está representado por el lenguaje mismo y por la tradición que en él se prolonga (1994).

Tarea encomiable, ardua, ha sido la de revisar cómo se ha trabajado la literatura y su relación con la sociedad que la ha hecho posible. El texto *Historia de la crítica literaria en Colombia*, del escritor e investigador David Jiménez (1992), arroja luces importantes. Lo traemos aquí a manera de dato histórico, pero no hace parte de nuestro itinerario investigativo. La primera parte de su trabajo se refiere al siglo XIX y reseña los aportes de José María Samper, José María Vergara y Vergara, Salvador Camacho Roldán, Juan de Dios Uribe, Rafael Núñez y Miguel Antonio Caro. La segunda parte abre con Baldomero Sanín Cano, crítico moderno (1861-1957), y comenta artículos como *El texto inaugural de la crítica modernista*, *El debate sobre el Impresionismo en Bogotá*, *La imagen del Modernismo*, esa

concepción autonomista. La tercera parte, denominada *La crítica literaria en la época del Modernismo*, presenta algunos artículos que son de nuestra incumbencia: *La cuestión de la literatura nacional; El debate en torno a la literatura nacional; Tomás Carrasquilla, crítico del Modernismo; Antonio Gómez Restrepo, la crítica contra la Modernidad; Carlos Arturo Torres, la crítica de las ideas; Saturnino Restrepo, el crítico moderno; Eduardo Castillo, el crítico impresionista*. La cuarta parte, *La crítica literaria después del Modernismo*, nos presenta trabajos más cercanos a nuestros objetivos: *La influencia del Modernismo, Las críticas al Modernismo, Luis Tejada, El llamado arte de la postguerra, Los críticos frente a La vorágine, Los críticos frente a la crítica: Rafael Maya, Hernando Téllez*.

Del grupo llamado *Los Nuevos* es importante el trabajo crítico de Jorge Zalamea Borda, a través de la revista *Crítica*, y del poeta Luis Vidales. Otra fuente fundamental en este rastreo es el trabajo divulgador del grupo *Mito* (Jorge Gaitán Durán, Eduardo Cote Lamus y Hernando Valencia Goelkel) en la revista homónima, ya que ellos, al aglutinar escritores nacionales y extranjeros de gran nombradía, abrieron espacios a la modernidad y al diálogo interdisciplinario. Los testimonios de campesinos colombianos, la crítica cinematográfica y de las artes plásticas, y las traducciones de teóricos relevantes airearon el ambiente enrarecido de un país que se desmoronaba entre odios partidistas. La novela, el cuento, la poesía, el teatro, y en general las artes de esa época aciaga, son fuentes de primera mano para un rastreo semiótico-hermenéutico. Los textos que plasmaron los escritores del *Nadaísmo* de igual manera ilustran nuestros propósitos.

En general, la obra de Rafael Gutiérrez Girardot es de las más sólidas en nuestro inventario. Si bien Rafael Humberto Moreno Durán es más conocido como narrador, su aporte crítico no es nada deleznable. Igual, Andrés Holguín y Óscar Collazos. Un ejemplo por seguir sobre las relaciones de la literatura con la vida social es el libro del investigador alemán y profesor de la Universidad de Antioquia Hubert Pöpel: *Tradición y modernidad en Colombia: corrientes poéticas en los años veinte*.

Fuentes actuales con aportes valiosos: *De selvas y selváticos*, de Françoise Perus (1998), *La narrativa de Gabriel García Márquez: edificación de un arte nacional y popular*, de Ángel Rama (1991), *La Tierra que atardece. Ensayos sobre la modernidad y la contemporaneidad*, de Fernando Cruz Kronfly (1998), *Ciudades escritas*, de Luz Mary Giraldo (2001). Mención especial merece el trabajo de las investigadoras Betty Osorio, María Mercedes Jaramillo y Ángela Robledo (2000): *Literatura y cultura*.

Es de anotar que los anteriores aportes a nuestra investigación se mueven en marcos teóricos provenientes de la estilística, la poética, el estructuralismo y la

semiótica. La novedad de nuestra investigación radica en plantear un marco teórico conceptual desde la hermenéutica, especie de esponja que absorbe miradas multidisciplinares y que según la especificidad de nuestro país nos parece el más apropiado para el cumplimiento de nuestros objetivos.

Dada la complejidad de nuestro objeto de estudio, se precisa, en primera instancia, establecer unas pautas sobre las metodologías que se van a implementar. De acuerdo con Mijaíl Bajtín, en su *Epistemología de las ciencias humanas*, el objeto es el hombre en tanto productor de textos. El texto (tejido) es una mediación para comprender y explicar al hombre como sujeto individual y social. El método propuesto por Bajtín es llamado comprensión, el cual consiste en recuperar los estudios filológicos de las obras más representativas del canon para que se cumplan procesos de interpretación primero y de transformación de la sociedad en un estadio posterior.

Una nación capacitada para entender sus imaginarios, esquemas, arquetipos, símbolos y alegorías, está preparada para asumir destinos más altos. El papel de la palabra en las ciencias humanas es primordial, no es meramente instrumental. En la palabra, máxima conquista del hombre, se cifran evoluciones filogenéticas y ontogenéticas. Por tal razón, la palabra ocupa un lugar de privilegio en este proyecto de investigación filológico-hermenéutico. Insistimos, con el semiólogo checo Jan Mukarowski (1977), que «el arte superior es el que mejor logra plasmar las concepciones de mundo de un grupo social».

La palabra con intención estética (palabra en el cuento, en la novela, en el poema), que se nutre con el limo de los géneros discursivos (palabra familiar, cotidiana, carnavalesca, de plaza pública, de chisme y cuchicheo, de oración y grafiti, de injuria y caricia, de procacidad y eufemismo), es la palabra que circula por el magma de la literatura, es la palabra que generada por los grupos sociales adquiere en el escritor —«vocero lúcido de la tribu»— ese carácter ambiguo, polisémico, provocador y desconcertante. Entonces la realidad deja de ser chata y se deja leer de formas variadas.

La historia nacional se cifra en imaginarios, mitos y símbolos. En una novela de corte épico como *Cien años de soledad* (1967) se recrean hitos de la historia, como las guerras civiles del siglo XIX, la masacre de las bananeras, las contiendas partidistas, el caudillismo y el gamonalismo, los procesos colonizadores, la carnavalización en el Caribe, etc. Todo lo anterior lo percibimos por la palabra mítica, hiperbolizada, ritualizada y parodizada de Gabriel García Márquez. Y así, al igual que en este sucinto comentario, bien podríamos pensar en otras obras capitales que por igual responden a nuestros objetivos.

La corriente escogida para adelantar este trabajo se denominará dialógica (Bajtín), dado que toda obra de carácter estético posee esa caracterización: palabra en diálogo con el tiempo, el espacio y los actantes; palabra en diálogo con las focalizaciones psicológicas, perceptuales e ideológicas; palabra en diálogo con las corrientes de pensamiento y, por lo tanto, con los receptores de sus mensajes. Diálogo intra y extratextual, porque nuestra metodología apunta a recuperar la voz del otro. En el proceso, los investigadores desempeñamos el papel de vigías permanentes frente a las metodologías concomitantes a la investigación: partimos de la hermenéutica (Durand, Vatimo, Iser, Gadamer, Eliade), pero entendemos que la interdisciplinariedad nos ha de llevar a la semiótica (Barthes, Eco, Kristeva), al psicoanálisis (Freud, Lacan), a la sociología de la literatura (Lukács, Goldman, Cross), a la filosofía (Nietzsche), a la crítica literaria (Gutiérrez Girardot), a la antropología (Lévi-Strauss), a la narratología y la poética (Todorov, Greimas). Comprensión y explicación implican ese recorrido por el «trayecto antropológico» (Durand, 2004).

Los estudios interdisciplinarios e interculturales han de realizarse al tenor de las obras concretas, escogidas con un criterio de cobertura nacional, de acuerdo con nuestras regiones naturales: costa atlántica, pacífica, región andina, Llanos, Amazonia. Los «países de Colombia» evocados por Aurelio Arturo en su *Morada al Sur* están plasmados a través de la palabra estética: nuestro trabajo de pesquisa es encontrar en ella las claves de nuestra identidad o de nuestro vacío.

Si bien García Márquez postuló en su época contestataria que nuestra literatura es un «fraude a la nación», debido quizás a las reticencias para entrar a la modernidad, existe, no obstante, un corpus que podría considerarse válido para acometer nuestra investigación. Con la creación de posgrados en el área de literatura –Javeriana, Andes, Valle, Antioquia, Nariño, Atlántico– se ha despertado el interés por conocer el aporte de las literaturas regionales y su relación con el concepto de nación. Por tanto, nuestra metodología, que avala la lectura y la escritura como pilares investigativos, ha de trabajar estos aportes y otros de igual importancia. De esta manera se cumple con el objetivo de afianzar el pensamiento crítico-creativo.

Se debe resaltar que la Escuela de Idiomas de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia ofrece la Maestría en Literatura y el Doctorado en Lenguaje y Cultura, espacios propicios para el estudio de los temas que en esta investigación se trabajan. Consideramos que las condiciones están dadas y que el medio boyacense lo necesita con urgencia. En la Colonia hubo un liderazgo literario en la región, luego se perdió porque la metrópoli absorbió la provincia. Se requiere consolidar de nuevo las literaturas regionales, pero con una visión

universal. Gutiérrez Girardot y Rafael Humberto Moreno Durán son oriundos de Boyacá, pero sus obras escasamente se refieren a su historia y a su geografía.

Con este trabajo investigativo queremos contribuir al diálogo que requiere la nación, en términos de un debate serio y argumentado, con el ánimo de conocer mejor nuestras regiones representativas, para que nuestros símbolos e imaginarios no sean fruto de miradas prejuiciosas, sino improntas legadas por la historia hacia la perspectiva de un presente y un futuro cimentados en el discurso racional.

Jorge Eliécer Ordóñez Muñoz

Referencias

- Durand, G. (2004). *Estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jaramillo, M., Osorio, B. y Robledo, A. (Comp.). (2000). *Literatura y cultura*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Jiménez, D. (1992). *Historia de la crítica literaria en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Mukarowski, J. (1977). *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gili.
- Silva, A. (1994). *Imaginarios urbanos*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Vattimo, G. (Comp.). (1994). *Hermenéutica y racionalidad*. Bogotá: Norma.

I.

Las voces en la narrativa de Jaime Ibáñez: *Cada voz lleva su angustia*

Julio César Goyes Narváz

Palabras iniciales

Leí la novela *Cada voz lleva su angustia*, por casualidad, en mil novecientos ochenta y cuatro. Era la quinta edición, una publicación popular, en papel periódico, dos tomos (128 y 129) de la colección del Instituto Colombiano de Cultura, Ministerio de Educación Nacional, 1974. De esa lectura me quedó el interés por el tono lírico, el argumento y, sobre todo, por la forma como hablaban y pensaban los personajes. Ahora voy a intentar dibujar un mapa y escribir unas cuantas ideas en torno a ese mundo lírico y trágico que brota de la realidad cuando la madre tierra, apasionada y estéril, abandona, como una mujer decepcionada, al hombre que la amó y explotó por mucho tiempo.

Cuando comencé a indagar sobre Jaime Ibáñez y su obra tenía la seguridad de que iba a recopilar buen material crítico y biográfico; para mi sorpresa, nada o muy poco existe en materia de crítica sobre el novelista y la novela, con excepción de *Un hueco en el aire* (1968), su última novela, de la cual el profesor y novelista Álvaro Pineda (2001) escribe tres páginas, nada halagadoras. De *No volverá la aurora* (1943a), *Cada voz lleva su angustia* (1944), *Donde moran lo sueños* (1947) y *Los trabajos y los días* (1954) pude encontrar algunas notas de prensa y alguna que otra reseña interesante, como la del humanista y antiguo director del Instituto Caro y Cuervo Rafael Torres Quintero que citaré en su momento.

Quiero observar que no se ha hecho justicia a la obra de Jaime Ibáñez, poeta, novelista, ensayista, periodista, editor y pintor, más específicamente acuarelista. Acostumbrados como hemos estado a seguir el canon establecido, a incluir o excluir según el criterio de quien se considera competente para decir lo que se debe leer o no, perdimos durante mucho tiempo la posibilidad de encontrar, habida

cuenta de las fallas de estilo, adecuación del lenguaje y construcción de personajes, la germinación de escritores que presionaron hacia la ruptura, adelantando la secularización y modernización literaria en Colombia.

La obra narrativa de Jaime Ibáñez no es quizá tan decisiva, como sí lo es la obra de Zalamea Borda en *Cuatro años a bordo de mí mismo* (1934), para reconfigurar los orígenes de la novela moderna en Colombia, que Gabriel García Márquez llevó a su máxima expresión; no obstante, sin la narrativa de Ibáñez y la de otros de sus contemporáneos, como Uribe Piedrahíta, Osorio Lizarazo y Caballero Calderón, no podríamos comprender en toda su hondura e historicidad cómo se fue fraguando el realismo local en su búsqueda por abandonar el costumbrismo didáctico y encontrar lo universal, a partir de mirar poéticamente la naturaleza contradictoria del hombre y su entorno, cómo se fueron construyendo los personajes cada vez más contemporáneos, atrapados en una civilización cada día más materialista y técnica, desarrollando su atmósfera psicológica, contundente, descarnada, lúcida y trágica.

Manifiesto mi agradecimiento a los familiares del poeta y novelista Jaime Ibáñez, especialmente a su hija Amparo Ibáñez y a sus dos nietos, Ana María y Santiago Montaña Ibáñez, quienes abrieron sus recuerdos y dispusieron con amabilidad e interés datos, recortes de prensa, fotografías y un estudio monográfico, todavía en borrador, de Santiago Montaña.

Notas para una biografía

Jaime Ibáñez nació en Manizales en 1919, mientras su padre, Alfredo Ibáñez, y su madre, Eva Castro Niño, viajaban por razones de trabajo en una comisión del Royal Bank. La ascendencia cundiboyacense de la familia Ibáñez Niño fue un hecho definitivo para enmarcar sus dos primeras novelas: *No volverá la aurora* (1943) y *Cada voz lleva su angustia* (1944); así como el incendio ocurrido en la capital manizaleña, mientras él era todavía un niño, lo que fue para *Donde moran los sueños*.

Las relaciones entre él y su madre no fueron tan íntimas y cálidas; ella era una señora bien arreglada y de costumbres impecables, al igual que su padre, quien, con la misma fuerza de la costumbre, hizo de Jaime un joven relacionado con el círculo político y por cuenta propia, lector de Dostoievski, Knut Hamsun y Gorki. Fue un intelectual de izquierda, un demócrata liberal, un romántico que quería ser muy ilustrado, alcanzando todos los niveles del conocimiento posible, como recuerda su hija. Nada extraño para los intelectuales de la época. Una vez fue invitado a participar del naciente partido comunista y aunque estaba más de

acuerdo con este sistema que con el imperialismo estadounidense, no aceptó; quizá porque, como escribe en uno de sus ensayos, «no se trata de limitar la función social del escritor a su misión como heraldo de una determinada ideología política» (Ibáñez, 1945, p. 66). Nacido en medio de la más descarada invasión estadounidense, el desempleo y el agotamiento agrario, vivió de joven los procesos del nacionalismo, la protección de la economía y la autonomía nacional, la congregación masiva en centros urbanos de las clases obreras y, con esto, la desaparición y destrucción de la identidad del campesino.

Hacia 1944 surge «la generacioncita», como la denominaron irónicamente sus predecesores *Los piedracielistas*, paradigma del poder literario, humanista y político en los años treinta y cuarenta del siglo XX en Colombia. «La generacioncita», a la que pertenece Jaime Ibáñez, estaba integrada por jóvenes menores de 30 años. Santiago Montaña dice que estos intelectuales se habían formado para ejercer el poder en medio de conflictos sociales y políticos que no se tuvieron en cuenta por quienes hasta entonces habían gobernado el país. La revolución en marcha, dirigida por el gobierno liberal de Alfonso López Pumarejo, intentó de forma tardía modernizar las instituciones y llevar a cabo la reforma agraria, a fin de estar a tono con las innovaciones tecnológicas y los adelantos científicos del siglo XX. Estos impulsos en marcha permitieron que los intelectuales y escritores de la época se interesaran seriamente y desde diferentes puntos de vista por los problemas nacionales; rondaban entonces los fantasmas de las bananeras, las huelgas del río Magdalena, la lucha sindical, los inconformismos sociales y las ideas controvertidas del progreso y la secularización.

Al tiempo que finaliza los estudios de derecho en la Universidad Nacional de Colombia publica su novela *No volverá la aurora* (1943a), en la que la tragedia humana está en la psicología de sus personajes, aquella angustia interior que se desarrolla en la desolación de los ambientes y en los diálogos líricos que sumergen al lector en ese espacio vacío que es la frustración y la incapacidad, la desolación y la impotencia. La tierra clama a través de voces que se pierden en los días de intenso verano de la Sabana de Bogotá y el altiplano cundiboyacense, voces que no logran fecundarse en vientres estériles. Es esto lo que permanece en su siguiente obra, *Cada voz lleva su angustia* (1944).

Su disciplina y compromiso con la academia lo llevó, en el año de 1944, a ser nombrado jefe de Extensión Cultural de la Universidad Nacional, cuando Gerardo Molina ocupaba la rectoría. A los 25 años ya estaba liderando procesos de divulgación literaria que luego culminarían con la publicación de la revista *Cántico*, que en sus propias páginas testificaba la producción de lo que por aquella época fue lo más representativo y visionario de la literatura colombiana. Ese grupo de jóvenes que se percató de las problemáticas sociales, de los conflictos de identidad

del pueblo y también de la identidad propia, optó por la poesía, la novela, el ensayo, el teatro y la pintura como medios expresivos y de acción política.

Siempre de sastre y bien arreglado, como su madre, de carácter fuerte e ideológicamente crítico, mantuvo relaciones con miembros activos de la política como Leopoldo Lascarro, designado secretario del ministro de hacienda en 1944, quien años más tarde le pidiera que le ayudara a organizar unos escritos que había dejado su difunta hija Elvira Lascarro, una joven de tan solo 20 años, que el mismo día de su muerte le entregara a su padre un cuaderno y otros papeles con poemas escritos durante una extraña enfermedad. El texto organizado fue publicado un año después de su muerte, en 1951. Las palabras de Ibáñez sobre la poesía de Elvira recuerdan su propia obra: «versos –y versos de tan honda penetración psicológica, de tan ardiente pasión humana– mientras vivió».

Desde 1940 hasta mediados de la siguiente década se puede considerar la etapa más prolífica de este escritor que estaba a punto de pasar de «príncipe a mendigo». Estos fueron los años donde recibía en su casa a distinguidos personajes de las letras y la cultura internacional; Pablo Neruda fue uno de ellos. Amparo Ibáñez recuerda la enorme humanidad de Neruda en la sala de su casa en Chapinero, al igual que el gusto de su padre por las tertulias, por conservar las amistades y por el licor, que más tarde lo conduciría desdichado al silencio y al olvido por parte de quienes lo conocieron.

Vendrían años que hallan su metáfora en la fuerza no controlable de la naturaleza, buenas épocas para la siembra, una constante y ascendente cosecha, pero en los tiempos de mayor producción la tierra se vuelca y empieza a irse con el viento, hecha polvo con los sueños se desvanece y se escapa de entre las manos del poeta. Atrás quedaron en la memoria de pocos y de pocas páginas amarillas o borrosas filminas, los sonetos y cuentos, como también los paisajes de la frondosa Sabana, escenas bucólicas que desde su infancia no visitó más, pero que en sus últimos días reprodujo en acuarelas fluidas y transparentes, algunas como estertores del trágico sentimiento de la pérdida de sí mismo y otras para venderlas y poder sobrellevar su vida de lírico ebrio, de quijote desolado, tal como lo adivina León de Greiff en un retrato que le hizo el 12 de marzo del 1947 y que reposa en una filmina, junto a otras de sus acuarelas, en la Biblioteca Luis Ángel Arango.

Jaime Ibáñez fue un hombre que por su preocupación por las condiciones del pueblo tuvo la iniciativa, junto a su mujer, Celia Fonseca, y otros amigos, de fundar la Universidad de América. Cuenta Amparo Ibáñez, la mayor de cuatro hijos, que por aquellos días de 1950 los cargos de su padre iban desde rector y profesor hasta ser «el de los tintos y del aseo», sin duda ingente empresa que, además de su

corto y exitoso recorrido en el ámbito de las publicaciones impresas, le otorgó reconocimiento tal como para representar a Colombia en el Congreso Internacional de la Paz, celebrado en Helsinki en 1955, y otras ciudades asiáticas, de las cuales traería experiencias ideológicas que seguirían marcando su pensamiento y su escritura.

A su llegada de esta travesía por tierras lejanas se encontró con que su obra, fundada en pro de la educación de jóvenes de escasos recursos, había sido usurpada por altos funcionarios del gobierno que la consideraban promulgadora de ideas comunistas, no convenientes ni para reaccionarios conservadores ni para izquierdistas liberales. Coincidió por esa época con «la casería de comunistas» desatada por el senador McCarthy, en Estados Unidos de América. En un país donde la violencia se justificaba por la búsqueda de bienestar para el pueblo, que no dejaba espacios para reconsiderar el debilitamiento y destrucción del campesino como forma sociocultural mayoritaria, se desarrolló aún más el sentido trágico y romántico del novelista, poseedor de una amplia percepción de las condiciones sociales y lleno de grandes proyectos; tal vez por orgullo y por la falta de decisión para romper con el silencio, permitió ser arrojado fuera del que fue su logro más alto y concreto, la Universidad de América, y su posterior cierre. Este hecho que decidió por él inclinó la balanza de quien solamente podía ser «príncipe o mendigo», según les manifestaba a sus conocidos.

Como escritor, Jaime Ibáñez surgió en medio de la sensibilidad «piedracielista» y le fue difícil abandonarla, por lo menos en lo que respecta a su lirismo impresionista y su poética sobre la naturaleza. Escribió versos, como él mismo decía, versos numerosos que se publicaron en libros y revistas.

Su reflexión y crítica acerca del pensamiento moderno y la literatura universal y local las virtió en ensayos, algunos de largo aliento y honda argumentación, como *Rilke, poeta del amor y de la muerte*, *El dolor de la tierra en Dostoiewsky*, *Hansum hijo de la naturaleza*, *El arte y las relaciones humanas*, *Introducción al estudio del arte social*, *La novela como posición de lucha*, *Gorky y Andreiev* y *Los contenidos abstractos de la poesía en Colombia*, recogidos en torno al título *Los trabajos y los días* inspirado en Hesíodo, publicado en Bogotá en 1954 por la editorial Los Andes. Allí recoge textos escritos desde 1945 hasta 1952, muchos de ellos fueron originalmente conferencias pronunciadas en Colombia, Ecuador y Venezuela, algunos publicados en periódicos y revistas y traducidos a otros idiomas.

Su primera novela la publicó cuando apenas tenía 24 años. *No volverá la aurora* es una narración de iniciación en el oficio, atrevida en el contacto regional con lo universal y profundamente romántica, puesto que Gerardo, el protagonista, es un

ser trágico cuyo destino le es impuesto desde afuera de una manera onírica y espectral, de allí que el lenguaje se torne poético y simbólico, al intentar penetrar en la oscuridad platónica que expresa la realidad extraña y lúcida que hay también en el fondo de nosotros. El joven Ibáñez le apuesta en este relato a lo interior, a lo psicológico, mezclando saberes y oficios, ideas e imágenes, sin detrimento de las fuerzas sociológicas que conviven en las realizaciones de los seres. Pero no es la historia y sus conflictos lo que le da el carácter humano, sino precisamente la poesía, por ello toda novela es poética.

En esta narración encontramos una de las características que estructurará su segunda novela: la voz interior que fluye y palpita como la sangre, la que maneja los hilos de la vida como en un panteísmo sinestésico y secreto. Andrés Holguín, en el prólogo a *No volverá la aurora*, parece adivinar «esa evolución hacia el hombre, ese paso del paisaje al corazón, necesario sin duda en la novela americana» (1943a). En el capítulo XVI de la novela leemos:

Solo en medio de esta voz. Como si la hubiera escuchado aún antes de que sus ojos conocieran los astros y las violetas, de que su nariz percibiera el olor de la tierra y el aliento de la sangre caída. Antes de que sus oídos oyeran la melodía del cielo que respira, antes de que a su tacto llegaran la luz y la sombra. Antes mucho antes de eso. Cuando la primera sangre de hombre se encendió sobre la tierra como una antorcha iluminando la creación, y contempló, por vez primera los árboles, las bestias y las palomas (1943a, p. 320).

Siguiendo al escritor noruego Knut Hansun (1859-1952), premio Nobel de Literatura en 1920, Jaime Ibáñez oscila entre el misticismo irracionalista, puramente romántico, trágico, existencial, de su primera novela, a una combinación panteísta y personal de la naturaleza en *Cada voz lleva su angustia*, su segunda novela, que apareció por primera vez en 1944. Hasta la fecha ha tenido cinco ediciones, una en francés¹. Frente al éxito de la novela, las negociaciones para llevarla al cine no se hicieron esperar; sin embargo, solo hasta 1964 el director de cine mexicano Julio Bracho pudo realizarla. La adaptación la hicieron el mismo Bracho, Fernando Laverde, Alejandro Cotto y Bernardo Romero Pereiro. El camarógrafo fue Alex Phillips y los actores Lyda Zamora, José Galves, Enrique Pontón, Judy Henríquez,

¹ Se conocen cuatro ediciones en español y una en francés, traducida por Edmond Vandercammen, en 1950. Las ediciones colombianas están fechadas así: Editorial Santafé, impresión en la Librería Leticia, Bogotá, abril de 1944, 339 páginas; la segunda edición también es de Editorial Santafé y corresponde al mismo año, las mismas páginas; la tercera edición es de Ediciones Gamma, 1961, 253 páginas; y la cuarta edición es del Instituto Colombiano de Cultura, 1974, colección popular, 2 tomos (128,129), 1974.

Carlos Muñoz, Gaspar Ospina y Jaime Velásquez. La filmación se llevó a cabo en las poblaciones de Soacha y Tocancipá. La película se estrenó en Colombia a mediados de 1965 y en México a principios de 1966 (Martínez, 1978, p. 259)².

A pesar de que la casa productora de la película Colfilms recibió muchas críticas por su política extranjerizante, al traer a directores y camarógrafos mexicanos como Bracho y Phillips, tuvo una magnífica acogida hasta el punto de elogiarla como «la mejor película que se ha filmado en Colombia». Fue una experiencia importante en el paso al cine industrial nacional con ayuda foránea. Pero la película, como la novela, tenía sus problemas, el más importante era el lenguaje usado por los personajes, campesinos que hablaban como intelectuales y con pleno conocimiento de su psicología. Esto hizo que se vieran como falsos, no obstante Julio Bracho adaptó lenguaje, personaje y actor y logró excelentes resultados (Martínez, 1978, p. 160)³.

Según Hernando Martínez Pardo, la primera edición de *Cada voz lleva su angustia* se agotó en dos meses. Como en *No volverá la aurora*, el éxito fue total. El argumento lo resume así Andrés Holguín en su reseña para *El Tiempo*:

El personaje central de esta novela es la tierra. En efecto: el autor ha tomado como tema esencial el agotamiento de determinadas regiones. Se trata de la aridez progresiva de lo que antes fuera labrantío fecundo. Debido a causas naturales, las tierras van perdiendo poco a poco sus capas de vegetación; las tierras altas huyen, así hacia los valles, como un río invisible, fluye constantemente. Esta pérdida de la tierra se resuelve en un trágico problema colectivo y éste, a su vez, en numerosos dramas psicológicos. Viene, de

² Es importante resaltar que en noviembre de 1944, a pocos meses de publicada la novela de Ibáñez, La Du crane Films, fundada en 1942 por Oswaldo Duperly, Leopoldo Crane Uribe y Jorge Uribe, y que trasladó sus estudios a Sasaima (Cundinamarca), le compró al escritor los derechos de autor con el objeto de realizar la película, pero esta no se llevó a cabo. En cambio se rodó una película con argumento de Jaime Ibáñez con el título de "Sendero de luz", que fue estrenada en el teatro Faenza, en simultánea con «El Rosedal» y «Libertador de Bucaramanga», el jueves 22 de noviembre de 1945. Así mismo, en *El Tiempo* apareció una nota de Ximénez en Babel del día, que decía: "Según los entendidos es lo mejor de cuanto del séptimo arte se haya hecho entre nosotros" (1945, p. 5).

³ Al respecto, el 29 de abril de 1965 Juan Salas escribió en *El Tiempo*: "Lyda Zamora actúa bien y le saca partido a su belleza india inconfundible. Ospina ha trabajado también con acierto en su papel de Cob y, en general, los demás actores han sabido cumplir bastante bien. Si algo va a llamar la atención del público, va a ser la excelente fotografía de Alex Phillips Jr., que lleva camino de igualar a su padre, el mejor fotógrafo del cine mejicano. La opresión de la tierra, la brava omnipotencia del cielo, de la erosión, de la naturaleza, han sido traducidos por Phillips a base de claroscuros violentos, en los que el sol parece bullir o despeñarse entre las nubes" (citado por Martínez, 1978, p. 260).

este modo, junto con la pérdida de la tierra, la huída en busca de otros parajes más fértiles, la miseria que se acentúa diariamente, el alquiler del propio trabajo que antes fecundara la hacienda propia, el desgaste de las energías en beneficio de un amo.... Aunque la tierra es el personaje que se mueve en primer plano, en esta novela que comentamos el autor asciende hasta el hombre, en busca de la conciencia individual (1944, p. 2).

Donde moran los sueños, tercera novela de Jaime Ibáñez, fue publicada en 1947 y fuera de algunas notas de prensa pasó desapercibida para la crítica nacional. Imposible encontrarla hoy en las librerías y bibliotecas públicas, la reseñamos con comentarios escritos para *El Tiempo* y *El Liberal*, respectivamente. Firmado con las iniciales A. S. apareció un comentario que decía, entre otras cosas: «*Donde moran los sueños* es una novela de transición donde al lado de páginas plenamente realizadas, llenas de vigor, de legítima belleza y de auténtica acción, encontramos todavía repentinas caídas en el terreno de lo artificial y en algunos casos escenas con cierto sello espectacular, muy cercano al truco, de folletón» (1947). Por el contrario, en *El Liberal* y sin firma, podemos leer que es «una novela madura, tanto por la técnica utilizada en su composición –bastante influida por el estilo inglés moderno– como por su magnífica capacidad para introducir al lector en el mundo íntimo y paradójico de sus protagonistas. En una prosa desprovista ya de toda vanidad retórica, el joven autor alcanza momentos de altura dramática, como los corales de los niños del pueblo, el amor de María del Rosario y la batalla de Bucaramanga» (1947).

Jaime Ibáñez publicó en 1968 su cuarta novela, *Un hueco en el aire*, en la Biblioteca Ahpia, con prólogo de Uriel Ospina. La historia narrada con todo el peso y la minucia de la violencia se sitúa entre lo rural y lo urbano, los pueblos del valle del Magdalena y Bogotá. Un camionero y una muchacha de quince años que encuentra a este a orillas de la carretera son sus protagonistas principales. Es una historia de carreteras, con atracos, violaciones y cruentos episodios de muerte y explotación sexual. Hay descripciones bucólicas y escatológicas, lenguaje culto y procaz, contrastes fuertes que oscilan entre el idilio del campo y el caos de la ciudad. Álvaro Pineda Botero, profesor y también novelista, escribió unos cuantos párrafos acerca de esta novela, por cierto muy críticos con respecto a la construcción de los personajes, los planteamientos ideológicos, las causas psicológicas y sociales: «El tono es el del horror surrealista. Las truculencias se acumulan y la carga melodramática se hace excesiva» (2001, pp. 217-219).

No obstante, la novela afronta la realidad nacional y toda su carga de violencia. Como observa Santiago Montaña, si en *No volverá la aurora* el conflicto se expresa interno como una compleja condición existencial del ser ante su naturaleza superada por el mundo, en *Cada voz lleva su angustia*, la violencia es de la tierra,

la naturaleza interviniendo en el destino supera al hombre y lo maneja con soledad y sequía en sus deseos y sus sueños; así mismo en *Un hueco en el aire*, el conflicto está enmarcado en la violencia que producen los hombres, en su fatalidad y maldad, en su lucha por sobrevivir entre el campo desacralizado y la ciudad caótica.

De la obra de Ibáñez, como casi de todo lo que escribió y pintó, hubo muy poca difusión, apenas unas cortas reseñas y notas críticas, las historias de la literatura colombiana apenas si insinúan a Jaime Ibáñez a la hora de contextualizar, pero nada más. Su vida se fue configurando en pasos que iban de la ventura a la desdicha, de la voz elocuente al silencio desarticulado. Muchas pueden ser las explicaciones para esta caída que amenazó con desintegrar su subjetividad en voces diversas: la relación no resuelta con su madre que parece insinuarse a nivel simbólico en sus relatos donde la madre tierra se configura como castigadora y devoradora, esa inadecuación con la cultura colombiana destazada por aberrantes conflictos sociales, donde su origen familiar se noveló con maestría en *Cien años de soledad*, por ejemplo; no obstante, sus familiares piensan que una de las más importantes causas tiene que ver con el hecho de que «desde joven todas las cosas se le dieron fáciles». A los 30 años había alcanzado muchos de sus anhelos, fue un consentido de los lasallistas, de Gerardo Molina y de la clase política liberal del momento. No cabe duda de que se esperaba mucho de él, que llenara el vacío de la novelística y de la temática nacional, pero «no tuvo la inteligencia para afrontar las dificultades, con los primeros escollos del camino decide derrotarse.

Mi padre fue un romántico frustrado», afirma su hija mayor Amparo Ibáñez. Mas, ¿qué romántico no lo es? Extraña paradoja para alguien que enfrentó como pudo el atentado de lo real, esforzándose por sujetarse a la dimensión simbólica; no en vano se expresó con valentía en todas las formas artísticas que conoció. Si bien la falta de rigor y concentración fueron sus enemigos, al filo de la locura entonó y espantó por cualquier ruta el delirio. Si su personalidad no era fácil porque fue muy duro crítico, contundente con sus argumentos y arrogante en su personalidad, intentó, sin duda, configurar sus sueños personales y dibujar otros colectivos, expresar la individualidad del hombre moderno, comunicar los destinos y tragedias humanas. Que lo haya logrado o no, es tarea de los lectores. Jaime Ibáñez calló definitivamente su voz bohemia, angustiada, frustrada por el deseo insaciable de la imaginación, en Bogotá a los 60 años de edad en 1979. Terminemos de dibujar esta biografía citando unos versos de su poema «Resurrección del hombre», publicado en la revista de Las Indias en mayo de 1943 (Ibáñez, 1943b):

Tú, lágrima suspensa, lánguido sueño aislado,
sumergida bandera, paloma rutilante,
olvidarte no es sino morir de pronto
dejando que los pasos trascurren por la tierra.

La narrativa de principios de siglo

Ante las prolongaciones del romanticismo, más poético que propiamente narrativo, encontramos el realismo y más tarde el naturalismo, momento en que la novela comienza a tomar conciencia de sí misma e intenta definirse y legitimarse. La novela realista, formalmente hablando, creyó ser un relato fidedigno de la experiencia y situación humana; de allí su descripción minuciosa del entorno, los pormenores de las acciones, lo detallado de las costumbres. No en vano, cuando su modelo se repitió sin ninguna adecuación o creatividad, cayó en el costumbrismo provincial que muy pocos escritores –entre los colombianos podríamos citar a Carrasquilla y tal vez a Efe Gómez– pudieron sobrellevar.

El modelo realista, dice Scholes (1966), comenzó como una unión de las corrientes cómica y sentimental en el siglo XVIII, y evolucionó en el XIX hacia una combinación más difícil y vigorosa de los impulsos picarescos y trágicos del naturalismo. De manera que el modelo narrativo realista entra en crisis y empieza a ser cuestionado por el naturalismo. La poética realista sufre un rechazo por pensadores como Ortega y Gasset (1925) y por el Formalismo Ruso (1914-1930), que se asoció a movimientos de vanguardia artística y política revolucionaria; no obstante la contradicción asumida por la Rusia triunfante de 1917, al exigir y prolongar el modelo realista de Balzac.

Las novelas realistas generalmente eran relatos didácticos, de perfeccionamiento y de integración. Los naturalistas, por el contrario, mostraban la alienación y la destrucción. Aunque ambas formas parecieran equilibrarse fusionándose hacia finales del siglo XIX, en el XX la novela continuó alejándose e intentó ir más allá del realismo y el naturalismo, apoderándose de nuevas atmósferas psicológicas y técnicas narrativas renovadoras.

Toda esta reseña es importante para comprender por qué en algunos autores, como el que nos ocupa, la novela parece oscilar entre el realismo y el naturalismo, sin descartar la inclusión de modelos canónicos como el romanticismo, que resistió la hibridación narrativa colombiana hasta mediados de siglo.

En la obra novelística de Ibáñez podemos configurar una evolución del género novelesco: por un lado, intentó establecer correspondencias con el romanticismo alemán, por ejemplo en su variante rilkiana, mística y trágica, con el realismo social y psicológico que encarnaron escritores como Dostoievski, y con cierto costumbrismo mejorado por el sesgo lírico y su impronta simbólica; por otro, porque buscó estilística, temática y ontológicamente ver en lo local lo universal, lo invisible en lo visible, lo espiritual en la naturaleza. Todos estos son presupuestos de todo romántico, de todo creador que asimila lo foráneo, comprende la modernidad e intenta crear una atmósfera poética y una narrativa propias⁴.

La de Ibáñez era una época de cambios y motivaciones fuertes en la política, la ciencia, la cultura, la filosofía, la estética; consecuencia de las grandes innovaciones y conflictos internacionales. En un ensayo de 1945, Jaime Ibáñez da su visión del poeta y en general del creador; escribe que este está acostumbrado a construir en gran parte los destinos de su pueblo, «a ser el superador de las imágenes que han de servir de guías históricas» (p. 63).

El poeta está dotado de una mentalidad intuitiva, de un ser lírico que contempla sus pasiones. Sin embargo, dada la realidad histórica que le toca vivir al hombre de nuestro tiempo, el creador no puede quedarse en lo individual y ser indiferente ante los valores y conflictos colectivos. Es preciso que tenga, escribe Ibáñez, «el deseo de confrontación de grandes doctrinas, magnos movimientos hacia la búsqueda de ideales de perfeccionamiento universalmente humanos» (Ibáñez, 1945, p. 64). En seguida anota que el fin del arte es la transmisión de las emociones, pero que estas:

No se operan sino en las obras que intencional o inconscientemente han logrado alimentarse de las profundas savias de las pasiones vitales, de las tragedias comunes, de lo humano que tienen los acontecimientos aún presentados en forma individual. Ese poder misterioso de dialogar con todos los hombres y de entregar en las palabras del diálogo la sangre viva no tiene otra explicación que esa; y el hondo poder de sugerencia de lo poético en el arte, cualquiera que sea, no reside sino ese escondido juego de las verdades humanas (1945, p. 65).

Me parece que las declaraciones de Jaime Ibáñez ayudan a comprender el trasfondo de sus obras, en particular el de *Cada voz lleva su angustia*, puesto que la novela en el fondo sería una fórmula estética que saca a la superficie las grandes conmociones humanas. La novela será social en la medida en que sea capaz de agrupar a su alrededor un conjunto de gentes y mejorar sus condiciones; es decir, cuando intenta solucionar un problema, plantear una situación social o una realidad determinada. Pero la novela, en términos de Ibáñez, no puede inventar verdades, sino solo descubrirlas. Tampoco se trata de defender alguna ideología en especial, sino de ir, incluso, más allá de todas ellas.

⁴ Antonio Curcio Altamar observa que para la primera mitad del siglo veinte, la novela colombiana elevó «a un plano de poetización las costumbres nacionales, en feliz enlace con la historia del país, con todo, del fondo de cada una de las novelas contemporáneas fluye irrestañable pesimismo social, amargo y desilusionado, y en ocasiones hasta pestilente, que toma direcciones contrarias a las de la alegre e inofensiva vena del costumbrismo tradicional, sumido en una ensoñación apacible» (1957, p. 221).

La novelística colombiana que se inició en el siglo XIX no tenía la carga imaginativa con que hoy la conocemos, sino que hacía parte del debate entre los proponentes de la Arcadía Heleno-Católica y los de la Utopía Liberal (Williams, 1992)⁵. Esto quiere decir que nuestra narrativa era más ideológica y discursiva que propiamente literaria. Pero esta ideología era la postura de plaza pública o embate moral de los partidos políticos liberal y conservador, no la ideología del pueblo y su tejido social. Lentamente la novela se iba convirtiendo en la forma artística y literaria en donde tenían voz las protestas contra la injusticia social, tenían voz los hombres oprimidos y humildes, pues estos habían estado representados falsamente y desde un punto de vista romántico-sentimental. El campesino, por ejemplo, se veía manso y alejado totalmente de los problemas colectivos.

Desde una mirada puramente literaria, comenzaba a esfumarse el modernismo anacrónico que cubría como un velo las miserias y las llagas de los pueblos, y empezaba la expresión de lo cotidiano, lo desgarrado, lo feo, dignificando estéticamente las necesidades elementales de la vida, al tiempo que se «acude con brío a colocar en un estrato de inmortalidad y ridiculez los fetiches de aristocracia y las diferenciaciones sociales» (Curcio, 1957, p. 223)⁶.

De esta época, que considero de transición, quedaron varias novelas que pudieron trascender lo regional y algunas de ellas lo nacional, pero ante todo fueron partícipes de una discusión a veces soterrada y a veces directa frente a la construcción social y cultural de la nación. Varios sostenían una concepción cosmopolita acogiéndose al imaginario centralista de la capital, Bogotá, llamada para entonces la «Atenas Suramericana»; otros se oponían definitivamente a ese centralismo con actitud regionalista pero con mirada y modelos foráneos. Lo cierto es que lentamente surgía la voluntad y la expresión de crear el género, la forma, el estilo, la trama, los personajes y el lenguaje nacionales.

La de Jaime Ibáñez también fue la época en que la sensibilidad literaria, especialmente lírica, era comandada por el grupo *Piedra y Cielo*, originado por el poeta tunjano Jorge Rojas en 1939 y del que hicieron parte poetas como Eduardo Carranza, Arturo Camacho Ramírez, Carlos Marín, Tomás Vargas Osorio, Gerardo

⁵ Cabe aclarar que a principios del siglo XX no se otorgaba a la novela la dignidad artística que sí tenía la poesía. Y debido a este sello de clase creativa, el género novelístico se quedó en un regionalismo que no pudo construir una tradición «orgánica»; de allí que Williams prefiera hablar de tradiciones regionales: la cundiboyacense, la costeña, la antioqueña y la del gran Cauca. No es importante si estamos o no de acuerdo con esta clasificación, lo cierto es que nos sirve para comprender la obra de la germinación nacionalista de Ibáñez en *Cada voz lleva su angustia*, a partir de lo cundiboyacense.

⁶ Resalta también que la herencia costumbrista puso el acento en el nacionalismo y contribuyó a configurar la voz de la patria, no obstante la obsesión por la técnica minuciosa del realismo, «arte de viñetas fáciles», que impide el despliegue del sentido y la expansión universales.

Valencia, entre otros. *Los piedracielistas* siguieron los postulados impresionistas de la poesía española de Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti y Gerardo Diego, pero el tinte poético de los colombianos fue formal, su ruptura, de haberla intentado, fue leve en el uso ultraísta de la metáfora, tímida en la técnica y la disposición imaginaria; si acaso hubo cierta «gracia y finura», como evalúa el poeta Fernando Charry Lara, perteneciente a la generación posterior que va a inaugurar una nueva sensibilidad poética a partir de la colección *Cántico*, dirigida por el propio Ibáñez. No obstante, Charry Lara, refiriéndose a su generación anterior, escribe que «aunque de continuo sea su acento declamatorio, por la presión de las formas en que se expresa, en sus mejores manifestaciones pretende sostenerse, aéreo, en una atmósfera de vuelo y transparencia» (1975, p. 65).

Han sido significativos los reproches de marasmo e indiferencia que se han hecho a los escritores, especialmente poetas de principios y mediados de siglo, frente a la realidad social de Colombia y frente a la actitud del hombre nuevo. Los escritores nacionales, salvo muy específicas excepciones, no pudieron asimilar, o lo hicieron a medias, los verdaderos cambios vanguardistas españoles y europeos como el expresionismo o el surrealismo. Pese a los intentos renovadores y a las rupturas generacionales que convivían en la misma época (*Centenaristas*, *Los Nuevos*, *Piedra y Cielo*, y los *Cuadernícolas* o de *Cántico*), en Colombia se prolongaban y perpetuaban las formas modernistas más decadentes, matizadas con metáforas almibaradas que tejían significados redundantes entre el amor, la patria y la muerte. Mientras tanto, en varios países latinoamericanos las vanguardias llevaban camino recorrido y habían sepultado el ideal perfeccionista e imitativo de la forma buscando expresiones nuevas, habían comprendido la relación estructural entre literatura y sociedad, entre creación y autonomía; se habían propuesto poetizar la realidad, sus entornos locales, yendo hacia la búsqueda universal de lo propio, sin idealizar ni caer en un realismo ingenuo. Tuvimos que esperar hasta los años cincuenta para que apareciera en Colombia un grupo de poetas e intelectuales que tejiera lo nacional y pusiera a tono universal al país clasista y regionalista; me refiero a los creadores, críticos y traductores que giraron en torno a la revista *Mito*, comandada por el santandereano Jorge Gaitán Durán y donde estaban, entre otros, Cote Lamus, Charry Lara, Valencia Goelkel, Gutiérrez Girardot, Álvaro Mutis y García Márquez⁷.

Jaime Ibáñez fundó el grupo *Cántico* hacia 1944, año en que publica *Cada voz lleva su angustia*. En la colección *Cántico* aparecen obras poéticas de gran repercusión en el panorama nacional, allí Aurelio Arturo publica por primera vez su inmortal *Morada al Sur* y Fernando Charry Lara sus primeros poemas. La «generacioncita»,

⁷ Se puede consultar al respecto mis ensayos sobre las poéticas de Aurelio Arturo y Héctor Rojas Herazo, *El rumor de la otra orilla* y *El deseo de la sombra*, respectivamente.

como la llamaron, constituye un momento de transición importante entre *Piedra y Cielo* y *Mito*. A propósito, Eduardo Carranza hace su balance al respecto:

El grupo de poetas que hoy se asoma sobre el país se caracteriza precisamente por su seriedad mental; por su estudioso rigor, por su dignidad literaria. Ellos saben que el poeta no puede abandonarse sobre el caliente lomo de la inspiración sin que la poesía corra los más catastróficos riesgos. Su lenguaje aletea reiteradamente en torno a la expresión exacta, al cabal hallazgo lírico; aspira pertinazmente a cristalizar en casi imposibles atmósferas; se refiere, más que al oído, o a los ojos, directamente al espíritu (citado por García y Arévalo, 1991, p. 387).

El espíritu de Ibáñez era innovador y polémico, se caracterizó por una vuelta entusiasta a la tierra, a los problemas nacionales, y aunque tal vez no lo logró como quería en su producción literaria, fue capaz de visualizar lo que venía y lo que comenzaban a hacer sus contemporáneos. De la poesía dijo que era profundamente orgullosa y que no quería comprender los nuevos tiempos, «porque sigue enamorada de la belleza y de su ejercicio»; en cambio, «la novela vive enamorada de la posición de lucha que ella misma se ha asignado sin desconocer el hecho de que es una obra de arte, pero una obra de arte engendrada por un momento de tremenda responsabilidad» (Ibáñez, 1946, p. 34). Tal vez fue esta posición la que llevó a Jaime Ibáñez a escribir novelas y a pintar la naturaleza, puesto que pintura y novela fueron los primeros géneros, según su visión, «que metieron el corazón en la sociedad, en ese movimiento renovador, para extraer de él los grandes contenidos y los grandes temas humanos que hoy nutren sus géneros» (p. 19).

No es que Ibáñez desechara la poesía por no representar un frente de lucha, sino que distingue sus campos humanos y estéticos. Para él, el poeta también pisa terrenos sociales, no obstante es subconsciente, difuso, enmascarado, «poco sistemático». La forma poética, en tanto imagen y metáfora no es reveladora sino veladora; por el contrario, el novelista «trata de manifestar aquello con la mayor claridad posible, y lo ordena y sistematiza tratando de llevarlo al lector en la forma más clara y convincente» (Ibáñez, 1946, p. 23).

Estamos, sin duda, frente a un cambio de lógica y sensibilidad, al paso de lo rural a lo urbano siguiendo la flecha del progreso internacional, frente a la transformación de los medios de producción puramente agrarios a otros, combinados con los industriales y capitalistas. La novela —y la poesía desde luego— se yergue necesaria para pensar, sentir y denunciar los nuevos problemas sociales y humanos que

comienzan a construir la realidad nacional en su búsqueda de secularización y modernización. Pues el lector contemporáneo se interesa, escribe Ibáñez:

Por el personaje, no ya porque éste tiene todo lo que él no tiene, sino precisamente porque tiene todo lo que el lector tiene. Sus vicios, sus miserias, sus virtudes y sus grandezas. Nada importan ya las proezas, ni el salir vivo de las situaciones difíciles. Importa la vida corriente de todas las horas y salir tan lacerado, tan derrotado y tan herido como le hubiera acaecido a cualquiera que en la mesa de estudio o en el tranvía está leyendo la novela (1946, p. 22).

A partir de aquí comenzará un complejo y difícil camino hacia la configuración de la literatura moderna en Colombia tal como la conocemos hoy, con toda su carga de realismo mágico, neorrealismo y experimentación histórico-cultural.

Las voces de la novela

Si la literatura es la integración de todos los motivos e intenciones de lo humano, como decía Alfonso Reyes, convirtiéndose en la disciplina que no se desvirtúa con esa integridad, sino que por el contrario vive de ella, la novela sí que evidencia este aspecto, tal vez por el interés que la crítica ha puesto en este género, pero con mayor razón porque esa integración dialéctica le ha permitido interpretar y expresar nuestra época.

El propio Ibáñez en su ensayo sobre *La novela como posición de lucha* anota que este género es el espacio de encuentro de estructuras culturales que de otra manera quedarían aisladas, sin integrarse. De modo que la novela es tan intercultural como interdisciplinaria, pues acoge diferentes conocimientos y saberes: ciencias naturales, historia, sociología, filosofía, psicología. Jaime Ibáñez escribe que «ella necesita y recibe, en el diálogo, en las descripciones, en los relatos y en las reflexiones de sus personajes, la colaboración de esos descubrimientos hechos por otras ciencias» (1946, p. 32). Anota como ejemplo el caso de *La montaña mágica* de Tomás Mann, donde se dinamizan la filosofía y la medicina, en medio de dramáticas y poéticas escenas. En *Cada voz lleva su angustia* ocurre algo similar cuando se encuentran las almas y los cuerpos de Nicolás e Isidro, Nicolás y el médico Jorge Fernández que le amputa la pierna a Isidro. Narrador y personajes complementan la visión de mundo. Las referencias médicas, filosóficas, especialmente existencialistas y el reencuentro con la trascendencia neorromántica, con la idea de patria de corte «piedracielista», obligan al lector a una actividad reflexiva y emotiva propia de la sensibilidad de la época:

—La gente sufre... sufre mucho... Pero no te aconsejo... Es duro... Uno se extravía, se pierde, no acierta a saber qué debe hacer ni distingue entre lo que está bien o está mal.

—Yo nunca he pensado en eso —dijo el muchacho—. Eso de lo bueno o de lo malo no lo sé.

—¿Inocencia...? ¿Ignorancia...? —dijo el médico—. ¿Crees que se puede distinguir en un momento...? ¡Ah...! Si uno pudiera saberlo, distinguirlo en un momento.

El muchacho le miraba sin entender.

—Solo quiero ser médico —exclamó débilmente.

—Tendrás que aprender muchas cosas antes...

—¿Cuáles...?

—Muchas...

Y echó una bocanada de humo que se deshizo en el aire. El sol declinaba. Se hacía débil y la luz en el occidente comenzaba a entretejer sus oros. Sólo un rumor acompañaba la voz del médico. Se volvió sonriente al muchacho.

—Historia de Colombia... Geografía... Gramática... mil cosas para no saber ninguna.

—¿Y entonces...?

—Bueno. Te darán el título dentro de veinte años si comienzas ahora. Entonces vendrá el miedo, la angustia, habrás perdido la ignorancia, la inocencia... no sé yo qué.

—¿Y para qué todo ese estudio...? Usted le cortó la pierna a Isidro sin gramática. Tal vez yo lo puedo hacer ahora... después de haberlo visto a usted.

—¿Eso crees...? ¿Te gustó la manera de hacerlo?

—¡Mucho! ¡Ah! Qué felicidad verlo cortar aquí, allí, ver salir la sangre... moverse los hilillos blancos... —y como volviendo a lo anterior— ¿Historia...? ¿Eso qué es? ¿Y Colombia...?

—¿Colombia...? Es tu patria...

—¿Patria...?

—Sí. La patria es el alma. El alma es todo lo dulce y todo lo amargo que vas recogiendo por el mundo. Las lágrimas... los ojos de las personas amadas, el recuerdo de una voz que le llena de ganas de llorar.

—¿Eso es Colombia?

—Y los paisajes que se quedan temblando en el corazón... Y el recuerdo de los héroes...

—¿Héroes...?

—Sí. Los hombres que supieron encontrar el alma y se olvidaron de todo. Les quedó solo el alma.

Un pájaro pasó casi rozándoles el pelo y voló sobre las colinas hasta perderse en la tenue luz de la sabana (Ibáñez, 1944, p. 261).

Cada voz lleva su angustia refleja la intención del novelista de integrar dialógicamente los géneros y las disciplinas científicas, sociales y naturales; sobre todo, en la propuesta narrativo-lírica y en la construcción de los personajes, que van armando el sentido mediante la relación psicológica del destino que afrontan. Partiendo de su individualidad y del significado particular de sus deseos van hilando la totalidad sociológica de la obra hasta alcanzar la visión trágica, el momento culminante de la trama, cuando, por un lado, Nicolás le prende fuego al rancho de Isidro y en la huida cae desnucado a un barranco, y, por otro, cuando Ferro descubre para su desventura la sequedad, no únicamente del alma de su hijo Nicolás, sino de la única tierra que parecía florecer, simbolizando el fin del paraíso, la cortapisa de la vida campesina, la transformación de un modo de vida rural y natural a otro, urbano y artificial:

El sol caía radiante sobre las colinas y arrojaba la sombra del buey y del hombre sobre la tierra. Ferro afirmó la mano en la mancera y clavó el arado en la tierra.

—¡Adentro, Pintado!... —gritó.

El arado hendió la tierra y abrió una herida incruenta.

Los terrones negros saltaban a los lados y quedaban inmóviles.

Caminó unos pasos. De pronto los terrones cambiaron de color. Era una mezcla roja y negra, como si brotara sangre de la herida.

Ferro se detuvo espantado. El terror le paralizó. Su rostro se hizo pálido y desencajado. Un horror infinito le cruzó el corazón.

Se inclinó y agarró tembloroso uno de los terrones rojos. Los destrozó entre los dedos y sus manos cayeron pesadamente, casi hasta las rodillas.

La tierra giró a sus pies como un remolino que huía, huía llevándole en su tormenta misteriosa. Pequeñas gotas de sudor aparecieron en su frente (Ibáñez, 1944, pp. 334-335).

Jaime Ibáñez, en su ensayo ya citado sobre la novela, hace hincapié en que ya no es posible aceptar que los personajes «fueran muñecos sin espíritu, sujetos a la mano del autor, sin discriminación personal». Sin embargo, cuando intentamos aproximarnos a ellos por la forma como piensan y dicen lo que piensan, encontramos que estos parecen manipulados por alguien omnisciente, el novelista o Dios mismo, que conserva las riendas de sus destinos. Los personajes de *Cada*

voz lleva su angustia no hablan como ellos sino como el narrador en la propuesta narrativa quiere que hablen, es decir, que la propuesta bucólica de Ibáñez no busca penetrar en el alma campesina, puesto que deja la lengua y su riqueza dialectal auténtica por fuera.

En el prólogo, el autor, con plena conciencia de su proyecto, previene a sus lectores observando que se usan en los diálogos «palabras comunes desprovistas de la desfiguración con que hablan nuestros campesinos» (Ibáñez, 1946, p. 8). En seguida escribe que «hubiera podido hacerlo en otra forma, deteniéndome estérilmente en lo superficial, pero he preferido hacerlo así como reacción a la literatura vernácula que funda todo su poder en los dialectos y modismos del pueblo» (p. 8); para concluir que le «importa el espíritu, lo vital, profundamente humano. Lo externo, lo aparente, me tiene sin cuidado» (p. 8).

De manera que Ibáñez hace dialogar a sus personajes campesinos usando un lenguaje propiamente literario. Rafael Torres Quintero, en una reseña crítica publicada un año después de editada la novela, opina que hay una contradicción al pensar que el lenguaje autóctono sea una manifestación «estérilmente superficial» y no espiritual, profundamente humana. Hace una defensa de la palabra en todos sus sentidos, enfatizando en el don civilizatorio y espiritual por medio del cual penetramos en el alma de los hombres. Dos preguntas decisivas guían la discusión que traemos:

¿Cómo, pues, quien se propone revelar el drama interior de unos seres inteligentes y sensibles, prescinde de buscar en sus palabras, en sus propias palabras, la complejidad de sentimientos que les atribuye? ¿Cómo podrá un lector comprender a unas personas de quienes se le asegura que son campesinos nobles y buenos pero rudos e ignorantes, angustiados por la tortura de la esterilidad de su tierra, que hablan entre sí como si fueran letrados ciudadanos o expertos analistas de los más varios fenómenos psicológicos? (1945, pp. 474-477).

Jaime Ibáñez tenía plena conciencia de la polémica que se iba a dar y aun así lo hizo escribiendo el prólogo y ejecutándolo en su novela. Convencido de intentar superar la ramplonería vernácula y el descriptivismo provincial en que había caído la narrativa regional, se propuso universalizar el alma del campesino extrapolándola a través de lo simbólico y la expresión lírica. Creyó que la novela no podía seguir siendo de costumbres, sino de fuerzas naturales que obran misteriosamente sobre el alma humana. Fue preciso escuchar la voz interior que en el fondo es la misma voz de todos, la voz telúrica en ausencia o presencia que hay en todos los hombres. Como él mismo escribe:

El psicoanálisis abrió la puerta de un aposento que guardaba riquísimos tesoros. Ya el novelista no estaba trabajando sólo en la configuración de sus personajes ni en el desarrollo de sus acciones. La manera de tratarlos había cambiado radicalmente. No se le pedía una definición formal de ellos, de su cuerpo o de sus rasgos físicos, sino la definición de sus rasgos interiores, de sus reacciones como tipo psicológico, con todo el desenvolvimiento de sus complejos, de sus orígenes espirituales, sin tener en cuenta las formas externas que en general eran sólo una consecuencia de sus posibilidades interiores (1946, p. 20).

Así era como había surgido la novela rusa que Ibáñez tanto admiraba; *Crimen y castigo* de Fiódor Dostoievski era su máximo modelo. Humillados y ofendidos, libertad y poder, límites de la moral, oposición entre la muchedumbre y los dirigentes, angustia, deseo insatisfecho y juego de pasiones. Jaime Ibáñez estaba en la exploración de nuevas técnicas narrativas donde las voces interiores se muestran innovadoras por medio de búsquedas psicológicas que ven en las cosas y en el entorno con el que se relacionan los personajes, la expresión y la contención de sus conciencias; lastimosamente no las realizó en la dimensión que se hubiera querido para la historia de la literatura colombiana.

Los personajes obedecen a algo o alguien, se creen predestinados y hasta cierto punto resignados. Acogiéndose a una especie de metafísica de la tragedia, Ibáñez trata de encontrar en la novela un destino con la forma más alta. Observa que en la vida desciende la nostalgia como muerte, mas esta nostalgia solo se alcanza en la tragedia, cuando el Yo y el mundo llegan a «la mismidad», cuando el personaje y la tierra se integran y aquel, por conciencia de la muerte de la tierra, cae en la cuenta de su propia muerte y de lo que verdaderamente le pertenece. Los personajes al luchar contra el destino y anteponer el amor, se convierten en símbolos que de una u otra forma sobrepasan la individualidad. Sin embargo, creo que es la poética rilkiana la guía de esta búsqueda trágica, a través del amor y la muerte:

Estos dos poderes se disputaban como siempre las almas. El amor y la muerte.
Y en el beso de amor estaba el frío de la muerte.
Y los corazones palpitaban enamorados, cruzados por la muerte.
Y Cob miraba a Teresa.
—Amor mío, —le decía, dejando las palabras con ternura—. Si esto sigue así moriremos.
Y Ferro miraba a María.
María. Tome esto para que los perritos no se mueran.
Y la muchacha recibía torvamente y comía.

Así todos.

Y la tierra les contemplaba hecha la imagen mustia del amor y de la muerte (1944, p. 173).

Todos los personajes mantienen una tensión de amor el uno hacia el otro y entre todos a la tierra: «Ferro amaba a María, María amaba a Cob, Cob amaba a Teresa, Teresa amaba a Cob, Isidro a Nicolás, y todos amaban la tierra. Era un lazo de unión de los espíritus de las dolientes colinas» (Ibáñez, 1944, p.173).

Los personajes de *Cada voz lleva su angustia* no son esencialmente buenos o malos, están habitados por la amargura que implica la esterilidad de la tierra, su plataforma vital; llevan consigo una angustia que el narrador se encarga de transformar en voz, cada uno intenta a cada instante redimir su vida, encontrarle horizonte a su destino. Así Jacob o Cob, es un muchacho de 22 años, moreno, aindiado, fuerte y enamorado, que no se resigna a perder la tierra; sin embargo, cuando cae en la cuenta de que esta lo ha vencido porque es superior a sus fuerzas, huye con Teresa y su cuñado Pablo hacia los Llanos Orientales en busca de un lugar promisorio; le han dicho que el gobierno está regalando tierras fértiles por allá. Ferro intenta impedirselo retándolo para que como un hombre se quede, pero Cob no cede, porque es de hombres también irse; no quiere quedarse a sobrevivir en la miseria; un día juró que no vendería la tierra ni comería animales enfermos ni se llenaría de llagas.

De suerte que Jacob representa la esperanza en la búsqueda de nuevas tierras para trabajar y vivir. Al iniciarse la narración, Cob y su hermano Isidro concentran el relato, parecen ser los personajes principales, pero lentamente van sufriendo una transformación que los vuelve secundarios. Cob es el personaje a través del cual conocemos algo del pueblo vecino, sus habitantes y nuevas condiciones sociales; a través de él aflora la conciencia crítica del narrador, el inconformismo para con la exclusión racial, la injusticia social, la claridad histórica de la hibridación cultural:

—Indios... dicen indios... como una ofensa... Nos odian... —Y mirándose las manos como si buscase en ella algo misterioso que le explicase lo que no comprendía, se quedó un instante mudo. Nada en ellas era pequeño, nada inútil.

—¿A quién se lo debemos agradecer?... —dijo lentamente como si hubiera encontrado parte de la explicación. —¿A la tierra?... ¿A Dios?... ¡Bendita tierra! ¡Bendita tierra! Somos los últimos, María. —Y sus ojos buscaron en la penumbra los dulces ojos de la muchacha. Una vez hallados los contempló tristemente, tiernamente, como su juventud virginal. —Los últimos... Pero nuestra sangre está en todos... Eso lo sé... A veces encuentro en otros, aun

en esa gente extraña y vacía algo nuestro que les ilumina, que les llena el corazón, ¿sabes?... Entonces me siento inclinado hacia ellos... Los siento cercanos... Pero la otra sangre los traiciona... los vuelve esquivos y temerosos. Sí... Todos los que pisan la tierra nos sienten aún. ¿Qué importa que la tierra se agote y que nosotros nos agotemos con ella?... A veces pienso que ella se muere de vernos (Ibáñez, 1944, pp. 64-65).

Isidro es medio hermano de Cob, un campesino viejo que ha labrado la tierra toda su vida, tiene los ojos azules fruto de una relación fortuita de su madre con un extraño que pasó por la vereda. Él, que tiene sueños visionarios, más que nadie ha sentido la miseria y la desilusión por la tierra que se volvió desértica, arrasada por el viento de las colinas. Imposible no asociar a este personaje con San Isidro Labrador y sus milagros agrícolas a los que se refiere la tradición oral. Isidro en la novela de Ibáñez es un mártir, que duda cabe, pero no puede llevar a cabo ningún milagro. Convive con una llaga que al ser tratada con remedios caseros se agrava y se convierte en un cáncer que le impide trabajar y moverse por el campo. Su amistad con Nicolás es definitiva para el clima de la novela, pues en los capítulos en que se encuentran todo transcurre en una suerte de complicidad, sentimientos encontrados y sensaciones dolorosas al tiempo que placenteras. Nicolás le lava la herida con eucalipto hervido en agua caliente y le raspa la carne dañada con una navaja.

Nicolás llenó el balde en el arroyo y volvió. El humo que salía por entre la paja del techo y por la puerta le entusiasmó. Parecía un nido incendiado. Sonrió y siguió caminando.

El viejo, envuelto en humo, se movía como sin cuerpo.

—Haría un bonito incendio este rancho —dijo el muchacho riendo— Me pareció que estaba encendido.

Isidro le miró extrañado. Luego sonrió también.

—A ver, el agua —dijo.

Y poniendo en ella unas ramas de eucalipto, colocó el balde sobre el fuego. Cuando empezó a hervir, el viejo se destapó la llaga y el muchacho se la bañó con maligno placer.

—¿Qué pasará, si raspamos esa carne dañada?

—¿Qué?... —preguntó el viejo espantado (Ibáñez, 1944, p. 202).

Isidro no quiere que los demás sepan que carga con una llaga en la pierna y la oculta hasta que es demasiado tarde y el médico tiene que amputársela. Es un hombre resignado sin esperanza alguna que ha perdido todo, su madre, la tierra y las ganas de vivir. Muere incinerado dentro de su propio rancho por obra de Nicolás que le prende fuego. El fuego purifica y redime, tal vez ese sea su sentido último;

no obstante, Isidro representa en gran medida «el pecado original» en la herida que en silencio carcome y lentamente pudre el cuerpo y el alma. Durante toda la narración se nota ese angustiado tránsito, ese desgarramiento que lo pone, como en cualquier personaje de Dostoievski, en la «línea del destino, que es el dolor de la tierra»⁸:

—He soñado algo confuso, —recordó Isidro arrugando la frente —No tengo clara la memoria. —Y como justificándose —Siempre he creído que los sueños son la manera común que tiene Dios de hablarle a los hombres; cuando quiere decirles algo los duerme en cualquier sitio y se lo dice. Hizo una pausa y pasándose las manos por el pelo escaso volvió a hablar.
—Pero no puedo saber qué fue lo que soñé —cerró los ojos —recuerdo un gran árbol que se movía violentamente. Tú, Cob, y tú, María, eran los ramajes verdes. Yo me sentía como una astilla seca, sin vida, todo podrido (Ibáñez, 1944, p. 44).

Nicolás es hijo de Ferro y una prostituta que nunca le dio muestras de amor. Ferro tuvo que hacerse cargo de él y ese es el motivo para volver a su tierra, después de prestar servicio militar e intentar hacer vida trabajando como chofer en Bogotá. Al niño lo cuida también la abuela, una campesina bondadosa que le proporciona amor, pero que Nicolás no puede comprender. Su reacción ante los adultos es de temor y rechazo, tal vez odio; se la pasa huyendo y viviendo furtivamente entre las colinas. Un día que su abuela decidió regañarlo abruptamente, este le pegó y al verla en el suelo desmayada huyó hacia el bosque. Con los animales, la vegetación e Isidro, mantiene una relación violenta, sadomasoquista. El incendio que un día Nicolás había creído ver en el rancho de Isidro cuando volvía con un cántaro de agua finalmente se vuelve real, porque lo provoca. Personajes como Nicolás configuran esa búsqueda de lo primitivo y salvaje, esa curiosidad natural y misteriosa que constituye la psicología humana, sobre todo la de un niño cuya personalidad ha crecido incierta entre el odio y el temor a su madre; pareciera reproducirse aquella percepción nietzscheana de la maldad sin pecado, con la que se define la infancia:

⁸ Ibáñez construye sus personajes bajo la dinámica irresoluta del oxímoron, se vive muriendo, se muere viviendo. "La vida destruye y construye fatalmente". En su ensayo sobre el novelista ruso escribe que los personajes de *Crimen y castigo*, de *Los endemoniados*, de *Los Karamazov* o de cualquiera otra obra son por el contrario los seres que nacen con todas las culpas y todos los dolores de sus antepasados. Son hijos de un hombre que a su vez es hijo de otro hombre. No son hijos de Dios. Entre Dios y ellos se han interpuesto todas las miserias de siglos y siglos, las guerras, los vicios, las desdichas, las desilusiones, las perfidias, las persecuciones, las traiciones de centenares de generaciones" (1954, p. 105).

Mataba animales atormentándolos. Era su gran placer conseguir una rana y clavarla en una pequeña tabla pulida por él mismo. Con un cuchillo muy afilado le abría el vientre para ver funcionar el organismo. La cortaba con extremo cuidado temiendo matarla. A través de la fina película que cubría el vientre del animal, miraba correr la sangre por las diminutas venas, veía palpitar el corazón y funcionar los intestinos. Entonces en sus ojos brillaba una maligna luz de felicidad. Después le pinchaba los ojos para ver conmoverse el organismo con mayor intensidad, y cuando ya no resultaban centros de tormento, le acercaba a la boca pajas encendidas y esto volvía a conmover al animal (Ibáñez, 1944, p. 44).

Considero que hay algo más en esa figura que está poseída por voces que se contradicen, que parece confundir la realidad con los sueños y que mezcla el resentimiento con el temor; es la actitud de rechazo a una civilización mecánica y positivista. Su final trágico redondea esta visión, lo encontraron al borde de la colina «sangrante con la cabeza horriblemente hundida contra el pecho», se había desnucado en la oscuridad. En el envés de esta metáfora encontramos otra que pregunta por el futuro de un ser que está a medio camino entre una ciudad que apenas se organiza y el campo que empieza a destruirse, entre una madre que le da la vida y al tiempo lo desprecia, entre un padre insatisfecho que busca angustiosamente, pero en silencio, el amor de una mujer, la fertilidad de la tierra.

María «era una mujer joven, tendría veinte años. Era menuda, delicada, morena, de ojos negros y pómulos brillantes. Sus labios eran gruesos, carnosos y dulcemente delineados. El pelo partido en dos vertía su negrura tranzada sobre los senos firmes y pequeños. Su frente estrecha se iluminaba por el fuego. Las manos pequeñas y ásperas descansaban en las rodillas» (Ibáñez, 1944, p. 19).

María es la heredera de la tierra donde vive con Jacobo, su primo, del que está enamorada sin que este lo advierta conscientemente. Ella es la razón y el impulso para que Cob no se rinda ante la devastación de la tierra. Es ella quien mantiene el fuego encendido, prepara la comida, le remienda los pantalones y le da ánimo cuando este parece rendirse. Representa la mujer que conserva la cultura y la transmite, para ella la casa es el centro del mundo, todo lo antiguo y nuevo que hay en la faz de la tierra; dispone de lo sagrado y fortalece el mito de la fecundación y los rituales de la vida diaria. Su destino está sujeto siempre al hombre, bien sea su padre, su esposo o como en este caso, su primo, que finalmente la deja a cargo de su amigo Ferro.

En la novela hay pasajes donde el narrador omnisciente la presenta casi como una mujer mítica, integrada a la naturaleza, centro del mundo de Cob, Isidro, Ferro y Nicolás; en cada uno despierta sentimientos diferentes: ternura, protección,

pasión, miedo. Es la única que acompaña a Ferro hasta cuando este también descubre que su tierra es roca. Al principio va en contra de su voluntad, exigida por su primo, pero después se queda por la ternura que le inspira; además, es el único personaje que sin quejarse se adapta a las nuevas circunstancias. Al salir de su casa por la miseria en que vive e ir a la de Ferro por protección, comienza el desarraigo, no solo para ella sino para su primo. Los dos abandonan la tierra en el sentido mítico y se vuelven vagabundos en un mundo amenazador, sin lugar alguno donde habitar. Aquí, el término habitar no está sugerido en el sentido de posesión externa de una vivienda y su entorno, sino en la relación interna donde está justificada la misión redentora.

María se movía entre la claridad, casi inmaterial. Había en ella una compenetración con el día, con los elementos de la creación. La cruzaba el aire, se dijera, y la luz pasaba por ella como a través del agua. Parecía brotada de la tierra como una prolongación de su sustancia, de su fuerza y de su extinguiamiento. Existía esa íntima relación entre la mujer y la tierra... El hombre ante ella adquiere una actitud casi idéntica y ambas ante el hombre aparecen unificadas. Ejercen una acción semejante. Cuando se siente el ímpetu de huir, de desprenderse del mundo, están la tierra y la mujer confirmando la condición de criatura determinada por fuerzas objetivas (Ibáñez, 1944, p. 165).

María también tiene sueños y visiones como Isidro. El narrador se encarga de comunicar con mucha precisión el poder que poseen las mujeres para predecir el futuro, aunque ellas no sean conscientes de ello. ¿Homenaje a la diosa tierra? Esa diosa misteriosa que seduce en la línea de la prohibición incestuosa, pero además destierra y devora. De la coloquialidad femenina el narrador saca ejemplos como «lo había supuesto» o «era de esperarse», y concluye que «no lo han soñado, no lo han calculado, no resulta su suposición de un proceso mental; pero en su corazón hay una voz oculta que las previene, les adelanta el sentido» (Ibáñez, 1944, p. 131).

Considero que Ferro es el personaje que tiene más carga narrativa y de contrastes; a través del narrador sabemos algo de su pasado, su vida en la ciudad, el retorno al campo, sus sentimientos y la pérdida de lo que tanto amaba: su madre, su hijo y la fertilidad de su tierra. Un ser insatisfecho que purga y continúa; trágico, en suma. El narrador lo describe como:

Un hombre maduro y fuerte. Su rostro bañado por el sol era rojizo por el viento y el frío; sus espaldas anchas y sus manos poderosas y delicadas. En sus oscuros ojos había una tristeza vaga y una fiereza singular. Su mirada,

como todas las miradas de los indios, era horizontal, con paisajes hundidos y profundos. Su boca de labios gruesos, era grande, extremadamente tierna y desfigurada por los dientes grandes y desiguales. El mentón poderoso como labrado a golpes en piedra morena y la nariz aplastada y corta. La frente estrecha y plana le daba un aspecto de animal. Sólo mirándole detenidamente podía hallarse en su rostro una firme dulzura y conociéndolo, podía confiarse en él (Ibáñez, 1944, p. 68).

Ferro era un hombre de contrastes extremos, rudo y tierno, feo, pero su corazón bondadoso le creaba el aura suficiente para relacionarse con los demás. Los hombres de la comunidad lo respetaban y veían en él a alguien generoso que les indicaba el futuro del campo. María pudo al fin ver esa ternura y lo acompañó hasta cuando su tierra también se había secado. Es el padre de Nicolás, fruto de una relación desolada con Clementina, una prostituta que conoció en Bogotá cuando prestaba el servicio militar y con la que se fue a vivir tratando de rehacer su vida y subsistir en la ciudad. Se empleó como chofer y un día encontró a Clementina con un hombre en su propia cama. Desde ese momento sintió repugnancia por todo, por la mujer y por la ciudad, de pronto renacieron en él las imágenes de infancia en su tierra natal, tomó en brazos a su pequeño hijo y se marchó para jamás volver.

Con Ferro, el narrador aprovecha para exteriorizar las ideas que tiene frente a algunas instituciones sociales agenciadas por el Estado. Ferro aprendió en el ejército a manejar automóviles y luego, cuando conoció a Clementina, le dio por ganar dinero, aprender a leer y a escribir, a hacer cuentas y algo de geografía e historia. Había sido reclutado y alejado de su tierra cuando tenía 21 años, vio y supo muchas cosas, eso lo llenó de rencor y le endureció el corazón:

El trato con gentes desconocidas le fue penoso, la vida del cuartel se le hizo insufrible, pero la soportó silenciosamente, porque, sin saber por qué, ni tener conciencia de aquel deber, conoció el castigo que se daba a los rebeldes. Un día vio azotar a un hombre por desobedecer una orden. Era un camarada suyo, un campesino de Choachí, indio como él, que se negó a cepillar las botas de un oficial. El teniente lo obligó a quitarse el cinturón y a desnudarse medio cuerpo. Sobre la espalda del soldado vibró el látigo con un sonido sordo y doloroso (Ibáñez, 1944, p. 70).

Ferro sufría lo indecible por su hijo que no era nada amable y miraba con odio todo lo que encontraba a su paso. Su padre hacía todo lo posible por cambiar la actitud de Nicolás, a veces creía que este cargaba la violencia y crueldad de su

madre y sentía que el destino de su hijo sería algo fatal, y así fue. Es la forma como se acerca el final y desata la tragedia cerrándose con la tierra hecha polvo.

Ferro amaba a María, veía en ella todo el poder de una tierra virgen, promisoría, pero era delicado y no violentaba el carácter de la muchacha. Cuando habla Ferro, escuchamos a un ser poético alimentado de símbolos tan fuertes como la tierra y María; es un soñador romántico que desea lo imposible. Dirigiéndose a Cob, le dice: «Sucede que los hombres deseamos cosas imposibles. Imagina un día hermoso. Así quisiéramos tener siempre el corazón. Pródigo como la luz. Pero es imposible. El día es un gran recipiente, una caja donde Dios vierte la luz» (Ibáñez, 1944, p. 179).

En lo que dice este personaje está concentrada gran parte de la significación de la novela de Ibáñez. En otro pasaje, en el bar del pueblo, Ferro le confiesa a Cob:

–Creo que la he amado desde hace mucho tiempo. La amo en los caminos, en la noche, en el día.... En las pequeñas cosas.... Cuando siembro el trigo, es ella quien arroja la semilla, es ella quien lo hace crecer, quien lo mece y lo madura. Parece que todo en el mundo estuviera viviendo por ella y que todo estuviera sometido a su voluntad (Ibáñez, 1944, p. 180).

Isidro, Cob, Ferro, María, Nicolás y los demás son personajes que están condicionados por su entorno, por la naturaleza que los rodea; esta les habla, los determina, les reclama y los condena. Jaime Ibáñez asimila las propuestas existencialistas de principios del siglo XX, especialmente la de Ortega y Gasset, cuya filosofía influenció a varias generaciones: «Yo soy yo y mis circunstancias». Así mismo, la voz mítica de la tierra como paraíso perdido, configura la culpabilidad religiosa del hombre al haber abandonado su inocencia ontogénica y filogenética. Cuando Jacob decide irse, lo hace de noche y en medio de una tormenta, entonces la tierra con su voz dolorida le habla:

¿Y a dónde vas?... Tras el amor fecundo, tras los sueños fecundos sobre mi estéril cuerpo –decía la tierra–. El camino que busques te apartará de ti. Escúchame, detente, débil criatura mía.
Sólo conseguirás fatigarte. ¡Vuelve!... ¡Vuelve!... ¡Vuelve!... ¡Cob!...
¡Cob!... ¡Jacob!... ¡No verás la escala de los ángeles mi pequeño Jacob!... Sólo podrás santificar la piedra donde has soñado tu propia miseria, Jacob, ¡Jacob!...
¡Despierta! (Ibáñez, 1944, p. 286).

El inicio y el final de la novela están marcados por esos designios bíblicos que advierten que el hombre alejado del paraíso y la bienaventuranza original no tendrá sitio para ser feliz. En el Génesis habla la tierra y también en el final, porque

«cuando la labres, no te dará sus frutos: vagabundo y fugitivo serás sobre la tierra». La religión católica ha mantenido un dominio sobre el estado de culpa del hombre alejado del Dios cristiano, sin aceptar los sentidos sagrados y la religión que los indígenas mantuvieron por siglos y que los campesinos reelaboraron de forma soterrada y tal vez incipiente. Cuando Cob le dice al cura del pueblo que la tierra se ha dañado, este se pone en guardia y lo primero que hace es preguntarle desde cuándo no va a misa. Jacob responde tímidamente que desde hace mucho tiempo, pensando en «un delito horrible y que el castigo era la pérdida de la tierra» (Ibáñez, 1944, p. 95).

La verdadera protagonista de la novela de Ibáñez es la Tierra, con mayúscula, porque es la voz interior que carga el hombre y con la cual asume y evalúa el mundo, quien da y quita, quien proporciona la vida, el amor y la muerte. La tierra es la mujer, el olor femenino las delata, el misterio las fertiliza y el vientre maltratado las seca. He aquí su cifra, su dimensión simbólica: la diosa proporciona la vida, atrae pero aniquila. R. W. Emerson solía decir que el mayor placer que proporcionan los campos y los bosques es la sugerencia de una relación oculta entre el hombre y la naturaleza. Al comienzo de la novela el narrador nos introduce al mundo natural de la mano del trigo, pues este ha sido un vegetal que ha acompañado al hombre durante siglos. Está dotado de cierto animismo y parece tener «conciencia de su propio valor, de la poética expresión de su espiga» (Ibáñez, 1944, p. 15). El trigo como símbolo encierra la tragedia y la dicha, la miseria y la riqueza. Sin embargo, la relación oculta reside en la actividad armónica del hombre con la naturaleza, mas cuando esta se rompe, el desequilibrio produce voces que no encuentran centro ni alegría, sino angustia.

El tema central del abandono de la tierra y la crisis de su riqueza natural en *Cada voz lleva su angustia* vuelve a tomar vigencia en nuestros días si pensamos desde la estética de la naturaleza y el ecologismo. Después de un periodo importante en la historia de la cultura de Occidente, donde fueron prolíficos los discursos y las acciones a favor de la naturaleza (siglo XVIII y XIX). En los momentos actuales hay un resurgimiento de esas estéticas neorrománticas, performáticas en el mayor de los casos, sobre todo a partir del año 68 con la conciencia de la era industrial y la crisis ecológica. Pero, por otra parte, no deja de ser un escozor el hecho mismo de que sea justamente en nuestra época de esterilidad humanista y de abandono de los afectos, cuando más veneramos –el sadomasoquismo es real– a la mujer y a la tierra; la sociedad de mercado y la publicidad dan buena cuenta de esa ambigua relación con la diosa.

En la novela de Ibáñez se puede avizorar ese choque emocional e intelectual del paisaje intervenido y manipulado por el hombre de nuestros días, desprovisto ya

del relato del porvenir y de la dimensión simbólica que otrora sostuvo el deseo constructor de historia del sujeto moderno:

La tierra los miraba. Comprendía mejor los espíritus que se agitaban sobre su cuerpo estéril. Sentía sus pasos, el palpar de sus corazones, el curso de sus sueños. Como una vieja mujer que ya no puede entregar nada porque todo lo ha dado, porque está agotada de esa entrega incondicional y constante, la tierra se contentaba con contemplarlos y adivinar sus almas (Ibáñez, 1944, p. 171).

Referencias

- Charry, F. (1975). *Lector de poesía*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Curcio, A. (1957). *La evolución de la novela en Colombia*. Bogotá: Instituto Caro Cuervo.
- García, J. y Arévalo, G. (1991). *Historia de la poesía colombiana*. Bogotá: Casa de Poesía Silva.
- Goyes, J. (1997). *El rumor de la otra orilla*. Bogotá: Si Mañana Despierto.
- Goyes, J. (1999). El deseo de la sombra. *Revista del Caribe*, 30.
- Holguín, A. (1944, 18 de junio). Cada voz lleva su angustia. *El Tiempo*, p. 2.
- Ibáñez, J. (1943a). *No volverá la aurora*. Bogotá: Santafé.
- Ibáñez, J. (1943b). Resurrección del hombre. *Revista de Las Indias*, 17(53).
- Ibáñez, J. (1944). *Cada voz lleva su angustia*. Bogotá: Santafé.
- Ibáñez, J. (1945). Introducción al estudio del arte social. En J. Ibáñez, *Los trabajos y los días*. Bogotá: Los Andes.
- Ibáñez, J. (1946). La novela como posición de lucha. *Revista de Las Indias*, 20(94).
- Ibáñez, J. (1954). *Los trabajos y los días*. Bogotá: Los Andes.
- Martínez, P. H. (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Guadalupe.

Pineda, A. (2001). *Juicios de residencia. La novela colombiana 1934-1985*. Medellín: Eafit.

Scholes, R. y Robert, K. (1966). *La naturaleza de la narrativa*. London: Oxford.

Torres, R. (1945). Reseña crítica. *Revista de Las Indias*, 78, 474-477.

Williams, R. (1992). *Novela y poder en Colombia (1844-1987)*. Bogotá: Tercer Mundo.

II. El reino con *El Cristo de espaldas*

Miyer Fernando Pineda Mozo

«El deber de los intelectuales en la hora actual es resistir. Yo creo que el único deber de los intelectuales es salvar al hombre... Pero cuando yo le digo a usted que el deber de los intelectuales consiste en salvar al hombre, no quiero hacer una barata demagogia ni pretendo en modo alguno dar a mis palabras un sentido político, los intelectuales tenemos que empezar por salvarnos a nosotros mismos, y nuestro deber hoy consiste simplemente en eso: en pensar cómo cada uno de nosotros podría salvarse».

Eduardo Caballero Calderón

La máscara de un antipatriota

Don Eduardo Caballero Calderón nació en Bogotá el 6 de marzo de 1910 y murió el 3 de abril de 1993. Era hijo del general Lucas Caballero y de María del Carmen Calderón. Padre de Beatriz, Luis y Antonio Caballero. Su sangre atravesó la historia del país desde el siglo XIX hasta las postrimerías del siglo XXI. El país que recibió cuando nació continúa por el mismo camino; las violencias se han ritualizado y banalizado, siempre en aras de una cada vez más compleja dinámica que provoca múltiples violencias y que ha degradado más los conflictos; como en su novela *Manuel Pacho*, este país que es un macabro personaje caricaturesco (un pedazo del África incrustado en América Latina, uno de los círculos del infierno de Dante), arrastra un féretro en el cual van los cadáveres de múltiples generaciones que se han agotado, o que han sido exterminadas, para consolidar posiciones políticas y económicas, o para evitar que se resquebraje esa tradición que se erigió por una suerte de endogamia clasista que ha manipulado de tal forma el sistema, que continuará por muchas generaciones más en el poder, subyugando y sometiendo al resto de país, haciéndole tragar a través de esa cultura impostada y mediática, placebos con los que el resto de la caverna o campo de concentración llamado Colombia se contenta y se da ánimos para no terminar de sucumbir. Pero estamos en 1952, año en el que Losada, la editorial argentina, publicó *El Cristo de espaldas*,

libro que sería un éxito de ventas y un demoledor golpe a esa tradición que había convertido a las premisas liberales en un enemigo que debía ser exterminado.

Lo interesante de este asunto es que Eduardo Caballero pareciera ser la encarnación de ese romanticismo decimonónico que proponía la Utopía Liberal, pero desde una posición desesperanzada que le permitió retomar el camino de la palabra y de la lucidez para denunciar la impostura y para pregonar la farsa política y el respaldo religioso que le protegía. Si un niño muere en una romería, como en *Siervo sin tierra*, un joven párroco puede padecer su propia pasión en un contexto social e histórico que parecía ser la encarnación de la estupidez y del infierno primitivo; y esa es parte de la esencia de *El Cristo de espaldas*. La evocación de espacios religiosos, o su constante referencia, buscaba hacer trizas, a través de la literatura, el imaginario cristiano primitivo que se había fundido con un proyecto político y que satanizó cualquier posibilidad de oposición que se propusiera construir un proyecto de país distinto.

Eduardo Caballero Calderón, como todos los buenos escritores, fue producto de su tiempo y logró trascender con su legado crítico. Aunque existan quienes lo consideran como un escritor «menor», o como una referencia colegial o costumbrista, él fue parte de la conciencia de una época, así como lo es hoy su hijo Antonio Caballero. Fue uno de los mejores escritores colombianos de mediados del siglo XX, y leerlo en prospectiva permite entender el porqué. El deleite que sienten sus lectores comprueba que se había comprometido con la literatura y que la entendía como una posibilidad de contener a la muerte. No fue un escritor de la violencia, o del campo, o no solo fue eso; también fue una posibilidad de humanización cultural a través de la fábula y de la crítica. Su literatura buscaba crear y modelar una conciencia histórica que permitiera sentar la oposición y la condena. Se había convertido en un baluarte para desacreditar imposturas. Construyó con palabras personajes demoledores y molestos para un régimen intransigente, aun poniendo en riesgo su vida (Caballero, 2004). Ubicó el paisaje boyacense, esa macabra y macondiana topografía interior, en el mapa de la literatura nacional, es decir, en ese vasto escenario de las contradicciones y de las anomalías históricas. Si los demás usaban el púlpito o la plaza pública, él utilizaba la tribuna literaria, que es más ética y más responsable y tiene más conciencia histórica.

Eduardo Caballero Calderón se propuso construir desde su postura intelectual una fábula que permitiera cuestionar de una manera poderosa la tradición que consistió en una confabulación de jerarquías: la eclesiástica y la conservadora, y que forjó un imaginario fanático y una visión de mundo que arrastró al país a la barbarie. Desde ese tipo social, el literato-intelectual suplió una función social, que no había sido asumida ni por la academia ni por un frente intelectual

consolidado, y que consistía en debatir la realidad y denunciar lo que consideró como un fratricidio; las herramientas que utilizó fueron el periodismo, el ensayo y finalmente la literatura, es decir, el poder de la palabra en todas sus formas.

Para Eduardo Caballero Calderón la escritura no era más que una herramienta ideológica, una representación histórica que serviría como espejo, una fabulación moral para golpear paradigmas oficiales que sometían la visión de mundo de la masa; una crítica mordaz al sistema que en ocasiones sometía su propia manera de pensar; Caballero asumía la narración como un estandarte político e ideológico, que permitía debatir sucesos macabros que debían ser registrados y denunciados porque se oponían, de una manera u otra, a los procesos políticos que terminarían contribuyendo a fortalecer el establecimiento de una sociedad liberal y democrática. Cubrió uno de los elementos que promulgó Rafael Gutiérrez Girardot, como una de las características de la literatura encaminada a establecer un escenario diferente y riguroso; esto es, «propender por la autoconciencia y la autocomprensión de la sociedad» (1989, p. 19); la intencionalidad ideológica que se descubre en su escritura fue el efecto crítico resultante de los evidentes parámetros de pensamiento que moldearon la visión de mundo del país en los años cincuenta y que habían sido forjados desde finales del siglo XIX; *El Cristo de espaldas* en su contenido simbólico se corresponde críticamente con los factores religiosos que entonces estaban aliados con el proyecto político conservador.

En la novela, que hace parte del amplio engranaje denominado novela de la violencia¹, se percibe que es una literatura que surge desde la carencia; se debía testimoniar la barbarie en ausencia del Estado y en ausencia de algún tipo social que procurara el desarrollo de la conciencia histórica, y allí estaba la literatura. Esas ausencias comprobaban el lógico atraso resultado de ese mundo creado por la Regeneración, y que continuaba palpable en Boyacá en los años cincuenta. Los escritores, entonces, consideraban que escribir novelas era una posibilidad moralizante y política, es decir que para ellos la escritura era una herramienta ideológica, de protesta y hasta de conciencia social; se trataba de entender el arte y la cultura como un soporte ético para debatir la realidad. Esta tradición estética conjugó los problemas sociales con apreciaciones sociales respecto a la función histórica de la literatura, que consistió sencillamente en retratar (cuestionar y criticar) la vida social, y el impacto de los visos de modernización, y de múltiples ideologías que se oponían o se aunaban con proyectos de modernidad o de premodernidad propios, y su respectiva problematización dialéctica (entre la realidad y la representación estética) a través de la creación literaria; la literatura tomó el papel de crítica de la sociedad que no asumían ni la sociología ni la historia ni el Estado, que se hallaba cooptado por la burocracia endémica, así

¹ Con un corpus de 72 novelas reseñadas por Augusto Mesa Escobar.

como lo vendrían a comprobar y a dar a conocer numerosos científicos sociales años después (Guerrero, 2007; Oquist, 1978; Sánchez y Meertens, 2006); lo interesante es que uno de los novelistas de la época, Eduardo Caballero Calderón, ya lo había dicho.

El trasfondo de esta desmesurada escritura fue, en parte, una feroz crítica al régimen que enmarcaba el conflicto; y entonces la literatura de la violencia era el alivio, una posibilidad de humanización, una prueba irrefutable del fracaso de los partidos políticos para fundar una nación, y de cómo los intelectuales (entiéndase, también, académicos, investigadores, historiadores, críticos literarios, etc.) cumplían una función de servidumbre a esas clases dominantes, que como lo planteara Christopher Abel, utilizaban la política como un elemento que permitía lucrarse del Estado (1987, p. 17), pero esto también lo había denunciado Caballero Calderón en *El Cristo de espaldas*.

Boyacá, años cincuenta

La novela se centra en Boyacá y en ella Caballero Calderón condena su atraso y la mentalidad que la ha dejado así. Hacia 1953 Boyacá es un departamento pobre; hace parte de los diez departamentos menos desarrollados de Colombia; tiene 786 000 habitantes (6,85 % de la población total del país); aporta apenas un 3 % de la producción nacional; carece de los más elementales servicios de agua, luz y alcantarillado; tiene una baja oferta educativa y el sistema hospitalario no es acorde a las necesidades que se presentan; en pocas palabras, no le ofrece buenas condiciones de vida a su población y se encuentra rezagado en indicadores de productividad (Plan de Boyacá, 1953, pp. 8-38). Además ha sido un constante escenario de violencia política, un lejano y premoderno escenario de conflictos partidistas y religiosos (Guerrero, 2007, pp. 40-43), que se fueron superponiendo a medida que el molde político de turno imponía su proyecto de nación o chocaba con el anterior; entiéndase conflictos del siglo XIX, república conservadora (1880-1930), hegemonía liberal (1930-1946) y desarrollo de la violencia como tal (1946-1965). Paul Oquist (1978) señala que en Boyacá, entre los años de 1947 a 1965, habían sido asesinadas 5363 personas (142 de 1958 a 1965); 123 000 personas habían sido desplazadas y se habían perdido 16 400 parcelas (Oquist, 1978, pp. 67-84).

Ese había sido el impacto de la violencia. En *El Cristo de espaldas*, los personajes y los mundos creados por Caballero Calderón vivifican esa dinámica de la violencia, desde focalizaciones ideológicas y políticas muy claras y definidas, que resguardan a su vez posiciones políticas, económicas, religiosas, relaciones de poder, etc., que eran encubiertas por el discurso político. Estos personajes se ven afectados

de una u otra manera por estas dinámicas en un escenario que claramente remite (relación dialéctica entre el sistema social y el sistema estético) a la situación sociopolítica de nuestro país en los años 50, durante el siglo XX.

En *El Cristo de espaldas* Caballero profundiza sobre el impacto de esta mentalidad en el rezago de Boyacá. Es una mentalidad prepolítica y fanática, construida sobre un modelo casi feudal (Fals, 2006) que sirve a intereses económicos y políticos privados y «tradicionales», que se fueron oponiendo desde finales del siglo XIX (Sánchez, 1995), y que tuvieron como soporte político, más que una concepción ciudadana y moderna de la política, un recuento de odios ancestrales enfatizados por la Iglesia, los cuales a su vez legitimaban la adscripción a un partido político, en familia.

En el *Cristo de espaldas* se cuestiona ese imaginario teocrático forjado sobre la evolución de esas dinámicas decimonónicas: la liberalización de Boyacá a comienzos de la década del treinta y la consecuente revancha conservadora que fue la violencia en los cincuenta; pero no solo eso, también sienta una posición intelectual secularizada que busca hacer trizas ese imaginario sectario forjado por el *régimen de cristiandad* (Cortés, 1998, pp. 19-20, 109).

Caballero, en *El Cristo de espaldas*, propone toda una desmitificación de la institucionalización de la religiosidad conservadora y una visión teocrática del entorno sociopolítico, para cuestionarlo posteriormente. Hoy en día se puede asegurar que esa posición era demoledora. El enquistamiento de ese régimen era el resultado de las posturas del liberalismo radical y lo que significó en el imaginario político conservador que al llegar al poder se propuso construir una visión del opositor político que incluyera todo lo que estuviera en contra o que lesionara los intereses de las clases dirigentes conservadoras y los intereses de la institución eclesiástica.

Ese es uno de los aciertos de la novela; siendo publicada en 1952, se describen esas etapas de la violencia, pero se entienden como una continuación de los conflictos del siglo XIX, como la evolución de un conflicto político y religioso que se disputaba el poder con un opositor, el Partido Liberal, que buscaba a su vez, confinarlo al espacio de lo privado y que encarnaba todo el mal de que era capaz el ser humano.

Esas dinámicas fueron registradas por Caballero Calderón, primero en sus artículos periodísticos, luego en sus ensayos y, finalmente, en sus novelas, sobre una atmósfera que describía un escenario premoderno, Boyacá, años cincuenta: religión, dogmatismo político, violencia endémica, atraso económico y cultural, fraudes electorales, problemas agrarios, etc., esto es toda una representación histórica

de la complejidad y multiplicidad de fenómenos que significó la violencia en un espacio regional.

El reino con *El Cristo de espaldas*

En *El Cristo de espaldas* se pueden señalar unidades de significación puntuales, en las cuales la narración demuestra la correspondencia estética-histórica que a su vez subraya la simbiosis historia-literatura. Por estas razones es lícito sugerir entonces que la literatura de Caballero Calderón, en *El Cristo de espaldas*, es una clara herramienta ideológica que denuncia y supone su visión de mundo y el malestar que detecta y cuestiona a través del acto estético.

En primer lugar, se plantea que la dicotomía modernidad-tradición es la que provoca la violencia, en el contexto local en el cual se inserta la novela; son los atisbos del liberalismo (enemigo político y religioso) penetrando en un contexto premoderno y prepolítico, y los efectos que tiene la paulatina adaptación a estos procesos, que desembocan en un conflicto partidista que se disputa el poder del Estado, que a su vez es un «botín» (Sánchez, 2003) que no encuentra cómo legitimarse y enfrentar los fenómenos que se presentaron entonces. Pero la crítica a la «tradición de la inmovilidad histórica» se dirige abiertamente en contra de la administración de lo sagrado.

En la novela, la Iglesia se cae a pedazos literalmente y en sentido figurado, y esto anticipaba el decaimiento de la religiosidad o el rompimiento de sectores sociales con la Iglesia católica, como el lógico resultado de los desmanes del Partido Conservador y de su alianza con la institución eclesiástica.

La violencia era la manifestación de facto de los cambios políticos que entre líneas se ven en la novela: el Partido Conservador ocupó el poder de 1880 a 1930 y durante esos cincuenta años determinó hasta el fanatismo la mentalidad política y religiosa de la sociedad colombiana, y de manera especial la boyacense. En alianza con la Iglesia católica forjó una visión religiosa basada en la sumisión y en el respeto e inamovilidad de la tradición y los valores. En 1930 el Partido Liberal llega al poder con Enrique Olaya Herrera; se inicia en Boyacá un proceso de liberalización que marcará los enfrentamientos con los conservadores, quienes veían ahora las instituciones oficiales como enemigas de la tradición. En 1934, con Alfonso López Pumarejo y su revolución en marcha se aceleran los procesos que buscan modernizar el país. En 1938 llega al poder Eduardo Santos y en 1942 Alberto Lleras. La hegemonía liberal durará hasta 1946 cuando el Partido Conservador retoma el poder con Mariano Ospina; en 1948 prolifera la violencia después de la muerte del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán, y así recibe el país

Laureano Gómez, quien entrega el poder a Urdaneta, y a quien se le da el golpe militar que instaura la dictadura en 1953. No se debe olvidar que la novela *El Cristo de espaldas* fue publicada en 1952.

Como se ve, el escenario político soporta el conflicto y en la novela se manifiesta en las relaciones sociales de los personajes, que por supuesto son determinadas en apariencia, y siguiendo a Caballero, por esos «cardos de la maledicencia» y por esos «abrojos de la política», que, como ya se mencionó, abarcan todo un engranaje de relaciones de poder que se sirve de las instituciones cooptadas por el Partido Conservador, incluida la Iglesia. Esos engranajes tienen como punto de unión, la política. Los diálogos que sostienen los personajes lo evidencian y el sino de los mismos muestra una clara intencionalidad en la narración para hacer del escenario político y religioso el escenario sobre el cual el accionar político hace las veces de hilo conductor de las relaciones y de los tejidos sociales que se develan en la novela; incluso podría advertirse cómo los conflictos alternos y los problemas familiares terminaban integrándose al conflicto político, sumándose de esta manera a la tesis sobre «la politización de los conflictos tradicionales».

Esta complejidad que significó la violencia toca también a los «rituales políticos» que permitían la toma del Estado o la recuperación de este, que en la novela se muestra en diferentes formas, comenzando por la denuncia sobre el problema de las cédulas. No debe olvidarse que el fraude había sido una constante a lo largo de la historia partidista, conservadora y liberal, y parte también de la complejidad sobre la que se construye esa «ritualidad política» de la cual habla Sánchez (1997), y que conjuga todo un sistema político que se propone llegar al poder; en este aspecto *El Cristo de espaldas* es una crítica frontal a los procesos electorales, a partir de la alusión a la cédula como documento que legitima la ciudadanía y la posibilidad democrática del electorado, y que era un elemento que garantizaba el fraude electoral (Acuña, 2000).

Otra de las denuncias que se manifiestan en la novela refiere la amañada administración de justicia que describe el estilo de la burocracia y del clientelismo en Boyacá, en ausencia de un Estado moderno y legítimo, que permitió no solo el enquistamiento de la política baja y parroquial, sino la formación de grupos «parainstitucionales» que perseguían de una manera macabra al enemigo político y religioso; los chulavitas o la policía conservadora que había tenido como antecedente a la policía cívica de los liberales, y que fue creada si no con la anuencia aparente de sectores eclesiásticos, sí con la intencionalidad política de defender por la vía de las armas el régimen de cristiandad, que había sacralizado incluso el odio y la violencia.

En la novela se describe la importancia del periódico como la tribuna desde la cual se pronuncian discursos, se los da a conocer a la comunidad y se manipula la información; se señala cómo la información sirve a los intereses de la política y cómo su manipulación hace parte de una estrategia política. La prensa fue el recurso oficial mediante el cual se daban a conocer los efectos de las confrontaciones bipartidistas, y la lectura de cada frente de poder terminaba siendo *digerida* por los lectores como una verdad irrefutable. Cada discurso estaba cargado de un empoderamiento ideológico y esa carga la asumían los lectores o la refutaban los contradictores políticos.

Desde aquí se demuestra que Caballero buscó desacralizar con su novela; expurga la manera de construir los elementos discursivos que manipulan las visiones de mundo de la masa y que se insertan en la mentalidad manifestándose como histeria colectiva, que no tarda en asumir una connotación de cruzada religiosa, y que finalmente evidencia la estrategia de la manipulación de la información en los periódicos y política en los discursos de la plaza pública y los púlpitos; lo interesante de este asunto es que Caballero hace que sea el joven párroco, el representante de ese régimen de cristiandad, el que lo ponga en evidencia.

La novela describe cómo el fanatismo político se manifiesta en los anhelos de poder que no solo están muy por encima de la familia y de la consanguinidad, sino que los determina, incluso más allá de la moral que aparentemente sostiene el sistema católico. Se odia al hermano, se odia al hijo y se odia al padre. Lo importante es la filiación política y las posibilidades económicas y de venganza que esta ofrece cuando se llega al poder; y son los directorios, la compleja organización política, que sirven de soporte para esta nefasta dinámica.

En la novela, la referencia a la venganza es fundamental; Caballero la inquiere como una entidad (casi autónoma) encubierta en enmascaramientos políticos, cooptada o legitimada por ideologías afines con el régimen de cristiandad, y que se utilizaría finalmente como causa primera del crimen político que se desarrolla en *El Cristo de espaldas*.

El fanatismo persigue un fin último, que en su intencionalidad pareciera manifestar la urgencia de la homogeneización política, y esta describe un efecto más de la guerra civil que se libraba: el proceso de conservatización que se proponía reimplantar el régimen de cristiandad quebrado por el Partido Liberal.

Lo que podría llamarse el proceso de conservatización originario se había venido dando desde el siglo pasado durante los cincuenta años que duró la república conservadora, con la esmerada anuencia de la Iglesia católica, que a través del Concordato (Villegas, 1981, pp. 179-184) se había asentado estratégicamente

dentro de la vida cotidiana y familiar de la sociedad, para liderar y construir desde allí visiones de mundo acordes con una ideología que no difería para nada de la ideología conservadora, y que juntas llegaron a consolidar el régimen de cristiandad. Los conservadores habían hecho del fraude y del sermón las herramientas necesarias para mantenerse en el poder y dejaban como consecuencia atraso político, económico, burocracia y clientelismo endémico.

El choque entre esta sociedad decimonónica conservadora y la recién electa administración liberal da como resultado la primera etapa de la violencia, que tuvo notorias manifestaciones en la Boyacá de la década del treinta, y que puede ser considerada como el eslabón entre las guerras civiles del siglo XIX y la «guerra civil no declarada» que se agudiza tras el asesinato de Gaitán en 1948 (Sánchez, 1997), o bien una declaración de guerra de la misma (Guerrero, 2007), o hasta la última batalla del siglo XIX, que toma un rumbo ideológico distinto con la fundación de las guerrillas de corte comunista en los sesenta.

En *El Cristo de espaldas*, el proceso de conservatización aparece en la forma de un ritual que es fundamental como soporte crítico-histórico de la novela. El aliento de «venganza» comienza con una ceremonia que se ha preparado para tal ocasión: la abjuración por parte de los liberales (Cortés, 1998, pp. 170-173).

Tal vez el hallazgo crítico más importante es el que concierne al manejo de lo sagrado; es interesante considerar la novela *El Cristo de espaldas* desde ese punto de vista; una crítica a la función de la Iglesia y de los partidos hasta el momento, desde la religión misma. Caballero a través de la novela buscó desacralizar los espacios que durante años, y con un proyecto sistemático, la Iglesia católica y el Partido Conservador habían sacralizado, como parte de un proyecto macro que logró la consolidación del régimen de cristiandad citado anteriormente.

No solo se propuso disputar el imaginario religioso, también señaló los espacios en los cuales lo sagrado invade la cotidianidad y lo privado, y que fue cooptado por lo político, trasgrediendo de este modo convicciones éticas que se rescatan y se enaltecen desde el liberalismo.

Lo interesante es que mientras se analiza lo que se ha denominado como la representación de lo sagrado en el texto, necesariamente se establece un observatorio de los entramados políticos, clientelares, ideológicos, sociales y económicos del contexto en que se escribió y se publicó la novela. Desde esta perspectiva, *El Cristo de espaldas* es un intento por desacralizar el sentido común; Caballero muestra que los desmanes no pueden ser justificados desde la sumisión que predica la Iglesia católica, que alienta la idea de aceptar las injusticias y los sucesos como «castigos divinos» o teodiceas, que permiten redimir los errores

—como el error del liberalismo— (Amaya, s.f.; Minguella, 1909; Valderrama, 1983) a través del sacerdote que es el actor que representa en la novela el orden establecido; se denuncia así que la situación vista desde lo «divino» es catastrófica.

El Cristo de espaldas pareciera disputarle lo sagrado al Partido Conservador. La Iglesia católica, aliada con el Partido Conservador, es el nuevo becerro de oro. Desde una visión teológica se cuestionan los hechos que vive el sacerdote, quien a su vez critica el respaldo moral de tales acciones. La novela denuncia que ese pacto que se endilgó el derecho de administrar lo sagrado y de anatemizar a los que estuvieran en desacuerdo desembocó en un nefasto uso por parte de estos «elegidos», de la funcionalidad espiritual de la religión, porque los liberales también eran católicos y creyentes.

Caballero Calderón superpone dos mundos eclesiásticos en un pueblo tomado por esa intransigente mentalidad construida por la Regeneración y el poder eclesiástico, y que, como se mencionó, se caracteriza por el fanatismo religioso y prepolítico; desde esa focalización se muestran las condiciones impuestas al oponente político y, por tanto, también, oponente religioso.

En la novela se describe ese proceso que permitió la construcción del oponente como enemigo de lo sagrado, y que desemboca finalmente en enfrentamientos violentos, justificados, por supuesto, desde el imaginario religioso; y como en cierto sentido el joven párroco se opone al régimen, entonces se entiende que uno de los representantes del poder eclesiástico no se comporta según los parámetros de la visión de mundo forjada por la Regeneración y por el Concordato, es decir, por esa tradición que se ha construido desde una mentalidad eclesiástica, según la cual se debe odiar y perseguir al oponente político (enemigo religioso), entonces se entiende por qué al joven párroco se le volvió el Cristo de espaldas; inmediatamente se le denuncia y se prende la alarma: se ha puesto en peligro el *statu quo*.

Caballero Calderón se propone todo un abanico religioso para enunciar el discurso y para enmarcar el conflicto político, y desde allí moraliza; pregona la vuelta a una religiosidad ajena a la política, en la cual los dictámenes cristianos fueran acogidos como norma ética y no como elementos para aplastar y coaccionar a la sociedad. Esta concepción desmitifica y desacraliza; Caballero a través de *El Cristo de espaldas* ha construido un demoledor relato para cuestionar lo que había sido esa unión entre el Partido Conservador y la Iglesia, y que fabricó un enemigo al que había de «triturar», como lo sugirió el canónigo Peñuela. La estructura con la que describe la complejidad que caracteriza a un orador católico en realidad busca desarticlarla; le enseña al lector (que bien puede ser un sacerdote, o un católico,

o un liberal, etc.), cómo funciona su estrategia discursiva, y al ponerla en evidencia, la desacraliza.

Caballero busca acercarse a esa mentalidad desde los ojos de un actor que administra lo sagrado. Se propone hacer entender que la religiosidad se ha rendido a lo político; intenta parodiar ese imaginario religioso que ha sometido a la sociedad; se propone desacralizar la política y sugerir la estrechez de pensamiento de ciertas posturas de la Iglesia, sin negarle su derecho de existir; concede que la función social del estamento eclesiástico podría ser beneficiosa, sobre todo teniendo en cuenta el nivel de atraso de la sociedad, pero concluye que ha sido un actor nefasto dentro del conflicto partidista; demuestra que no solo defiende un *statu quo* atascado en la historia que pareciera no ver con buenos ojos el «progreso», sino que ha atizado el fuego de la violencia y de los odios. Caballero quiere bajar del pedestal y desmitificar al estamento como tal, porque está convencido de que se le puede disputar la verdad; la Iglesia arguye que tiene la verdad y esto la ciega, y le hace creer que la violencia y la injusticia están bien si sirven para proteger esa verdad, y que por consiguiente los demás están en el error. De esta manera, la matanza se ha vuelto una cruzada.

Caballero Calderón se opone al orden social que ha construido la alianza entre los dos primeros actores del conflicto en mención, es decir, el Partido Conservador y la institución eclesiástica, que a través de la Iglesia católica y de su jerarquía, construyen un enemigo —el Partido Liberal— y buscan las maneras de su eliminación simbólica, discursiva y de facto.

El Cristo de espaldas se propone disputar lo sagrado, es decir, denunciar que la intransigencia ha cegado y se ha servido del derecho de creer libremente; plantea el problema de la función social e ideológica de la religión y de su uso dogmático, acrítico y mediático por parte de la Iglesia y del Partido Conservador; desde su escritura, para algunos «menor», Caballero Calderón cuestiona el precario uso de la religión y de esta manera cuestiona la premodernidad y el fanatismo que posibilitó la barbarie que caracterizó el período de la violencia. El joven párroco en sí es un símbolo, una herramienta crítica poderosa para desacralizar esa profesión u oficio. La Iglesia se había marginado de la modernidad; se cerró a los adelantos y a los procesos que se daban en el mundo. En lugar de establecer diálogos que le permitieran modernizarse y mantenerse en guardia frente a los proyectos sobre los que evolucionaba y se transformaba el mundo, decidió encerrarse sobre sí misma y satanizar el cambio. Caballero denuncia esa inmovilidad.

Esa religiosidad arcaica, parodiada, es una crítica a una concepción escatológica que ha legitimado y sacralizado el fanatismo político-religioso y, por ende, la violencia, que se presenta como consecuencia del radicalismo ideológico; la violencia conservadora era la justicia política divinizada, esto es la justificación que configuraba el escenario escatológico.

En la novela, el discurso escatológico (Le Goff, 1991, pp. 46, 84) envuelve el imaginario político y se une a la descripción del paisaje o del entorno geográfico (relación con la tierra) sobre el cual se desarrolla la violencia: el párroco se interroga sobre la muerte y la novela en su totalidad le responde: es el resultado de un fanatismo político y religioso que ha convertido al contradictor en un enemigo al que hay que exterminar.

La novela plantea, sobre esa base escatológica, el problema de la razón de ser de la violencia y de las maneras tan infames de conseguir la muerte; eso lo hacen hoy en día los intelectuales que estudian el conflicto paramilitar; en 1952 lo hacía Caballero a través de esta novela; cuestiona la razón de ser y denuncia a los actores del conflicto y las consecuencias de la guerra que se libra: desplazamientos, pobreza, miseria, crisis humanitaria, etc., y todo cubierto por la institución eclesiástica y por la endogamia clasista, que busca que el poder se mantenga, así sea compartido con miembros de otras corrientes políticas pero del mismo linaje social; y esa endogamia también era una tradición y una pervivencia del siglo XIX (Villegas y Yunis, 1978). Hoy en día esa tragedia se repite y aún sucede en el país del Sagrado Corazón. Antes eran los campesinos liberales y conservadores que se mataban entre sí, ahora son los pobres (guerrilleros o paramilitares) que se matan entre sí, o a la sociedad civil, para proteger a las clases dominantes.

En la novela, la guerra –y por lo tanto, la muerte– es una fiesta. El fenómeno del bandolerismo atraviesa todo el texto, pero es visto casi que desde la nostalgia y el romanticismo, y la persecución de los bandidos o su ajusticiamiento es un espectáculo, como lo era también la conservatización o incluso la muerte. Tal vez esa es la razón por la cual es tan difícil aceptar la novela de la violencia, porque es una vergonzosa parte del pasado que es mejor omitir; porque a lo mejor sería una prueba del desconocimiento histórico que aqueja a nuestra sociedad y que es utilizado por la tradición política para mantenerse en el poder, utilizando las mismas estrategias que se reflejan en estas novelas «menores».

Tal vez sea exagerado insinuar que a estas alturas de nuestra historia, la negación a hacer historia social desde la literatura sea producto de la complacencia con los sistemas de poder que han logrado manipular y moldear nuestras visiones de mundo, y nuestras posturas críticas; pero pasa, y es innegable que los cánones estéticos vigentes hasta hace poco estaban más que supeditados a las fraudulentas

contingencias políticas e ideológicas que ya son tradición (o a modas que, como lo sugiere Gutiérrez Girardot, son el producto de una sistemática forma de amañar la pereza y la mediocridad intelectual), y a las cuales se les han sumado las del mercado, que ha frivolidado aún más no solo a la crítica literaria, sino a la misma literatura.

Lo cierto es que no se puede estudiar esta etapa de nuestra historia y pasar de largo sin mirar el estante en el que están estas novelas, o sin hacer por lo menos el intento de escuchar a los «novelistas» de entonces, que antes que nada se sumaban a los «intelectuales» de la época, y quienes a través del acto estético testimoniaban (historiaban para debatir) el mundo. La novela de la violencia no fue más que una lección moral de la memoria histórica. Tal vez ese era el objetivo de los autores de este tipo de literatura de la violencia, una pedagogía de la dignidad ante la muerte, para que nos hiciéramos a la idea, como el pueblo primitivo en el cual suceden tales atrocidades; o para que indignara, como debiera suceder, a los integrantes de la sociedad decente que tendría que condenarlas.

El Cristo de espaldas (y todo el corpus al que pertenece, conocido como la novela de la violencia) es un espejo demasiado actual de esa tanatofilia, de esa cultura de los procedimientos violentos como procedimientos triunfantes, como los denomina Cruz Kronfly (1991, pp. 385-395); esos recursos de la crueldad, tolerados durante tanto tiempo, y que no son otra cosa que elementos utilizados para conseguir fines que no están acordes con la ética moderna y que, por ende, prueban el vacío humano que aqueja al país, en el sentido en el que lo plantean los ideales democráticos modernos. Las maneras de matar tan atroces evidencian más contextos alternos en los cuales estas formas de producir la muerte demuestran ser propiciadas por visiones de mundo retrogradadas, primitivas y fanáticas, y que no han dejado de ser utilizadas por los distintos actores y frentes de poder que se han enfrentado a lo largo de la historia de Colombia, desde finales del siglo XIX, con especial fruición en los cincuenta, y desde los ochenta hasta ahora, con la incursión del paramilitarismo y del terrorismo de Estado. Pareciera comprobarse una preocupante relación entre tanatofilia y literatura como una peculiar línea de historia nacional de la infamia.

Si estas maneras de matar son lo que más ha impactado en la memoria colectiva, se podría, a través de la novela de la violencia, cuestionar los conflictos que vinieron después; es decir, que a través de una resignificación de toda esta literatura se pueden dar lecciones sobre las violencias de hoy y que continúan siendo igual de atroces y hasta peor, como quiera que siguen repitiéndose sin que la sociedad colombiana se manifieste en contra de estos deshumanizados frentes de exterminio. Ya no será solamente la clase de Español en el bachillerato para conocer la prosa de Caballero Calderón, ese boyacense nacido en Bogotá; ahora

será la justificación de esa lectura desde la clase de Sociales, a ver si, como dice el nadaísta Jotamarío (en Panero), al profesor de Religión (que es apenas la punta del *iceberg*), vuelve a salvarlo la campana; o plantear la discusión sobre la profecía de Gonzalo Arango a propósito de las cíclicas resurrecciones de Desquite; pero ver la literatura de ese modo elevaría el rango de los escritores que vapulean sin piedad a este «país mal hecho cuya única tradición son los errores», y a los lectores los volvería pesimistas, y en este reino hay que ser feliz, así sea a la fuerza, porque «Colombia es pasión», por ende, hay que negarse a leer; y el que lo haga, será tachado de heterodoxo y deberá asumir las consecuencias de su poética herejía.

Referencias

- Abel, C. (1987). *Política, Iglesia y partidos en Colombia*. Bogotá: FAES, Universidad Nacional.
- Acuña, O. (2000). *Campañas políticas electorales. Boyacá 1930 -1950*. Tesis Maestría en Historia. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Tunja, Boyacá.
- Amaya, J. (s.f.). *Su Señoría Cayo Leónidas Peñuela. Breve reseña bibliográfica*. Bogotá: Kelly.
- Caballero, B. (2004). Escribir es como hacer pipí. *Boletín Cultural y Bibliográfico, Banco de la República*, 62.
- Caballero, E. (1950). *Diario de Tipacoque*. Bogotá: ABC.
- Caballero, E. (1973). *Los campesinos*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Caballero, E. (1979). *Hablamientos y pensaduras*. Bogotá: Prograff.
- Caballero, E. (1986). *El Cristo de espaldas*. Medellín: Bedout.
- Caballero, E. (1994). *Siervo sin tierra*. Bogotá: Panamericana.
- Caballero, E. (s.f.). Cartas colombianas (publicadas en 1949). En *Obras*. Tomo II. Ensayos colombianos. Medellín: Bedout.

- Cortés, J. (1998). *Curas y políticos. Mentalidad religiosa e intransigencia en la diócesis de Tunja 1881-1918*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Cruz, F. (1991). El intelectual en la nueva Babel colombiana. En F. Viviescas y F. Giraldo, *Colombia el despertar de la modernidad*. Bogotá: Carvajal.
- Escobar, A. (1996). La violencia: ¿Generadora de una tradición literaria? *Gaceta Colcultura*, 37.
- Fals, O. (2006). *El hombre y la tierra en Boyacá* (4.ª ed.). Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Guerrero, J. (2007). *Los años del olvido* (2.ª ed.). Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Gutiérrez, R. (1989). *Temas y problemas de una historia social de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: Cave Canem.
- Guzmán, G., Fals, O. y Umaña, E. (2005). *La violencia en Colombia*. Bogotá: Taurus.
- Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Minguella, T. (1909). *Biografía del excelentísimo Sr. D. Fr. Ezequiel Moreno Rojas*. Barcelona: Luis Gilí.
- Oquist, P. (1978). *Violencia, conflicto y política en Colombia*. Bogotá: Banco Popular.
- Ortiz, C. (1994). Historiografía de la violencia. En *La historia al final del milenio: ensayos de historiografía colombiana y latinoamericana*. Bogotá: Universidad Nacional.
- Panero, J. (s.f.). *Antología de poesía hispanoamericana*. Bogotá: Círculo de Lectores.
- Plan de Boyacá. (1953). *Inversiones 1954-1958. Presidencia de la República. Dirección Nacional de Planeación Económica y Fiscal*. Bogotá: Banco de la República.
- Sánchez, G. (1995). Prólogo. En D. Acevedo, *La mentalidad de las élites sobre la violencia en Colombia (1936-1949)*. Bogotá: Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales, El Áncora.

- Sánchez, G. (1997). La violencia y la supresión de la política. En O. Torres. *Antología del ensayo en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Familiar de la Presidencia de la República.
- Sánchez, G. (2003). *Guerras. Memoria e historia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Sánchez, G. y Meertens, D. (2006). *Bandoleros, gamonales y campesinos*. Bogotá: El Áncora.
- Torres, O. (1991). *Antología del ensayo en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Familiar de la Presidencia de la República.
- Valderrama, C. (1983). *Epistolario*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Villegas, J. (1981). *Colombia: enfrentamiento Iglesia-Estado*. Medellín: La Carreta.

III.

Visión trágica, tradición y desesperanza en *La hojarasca* de Gabriel García Márquez, *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio y *Respirando el verano* de Héctor Rojas Herazo

Wilfredo Vega Bedoya

El presente ensayo se centra en el análisis de las obras *La hojarasca* (1955) de Gabriel García Márquez, *La casa grande* (1962) de Álvaro Cepeda Samudio y *Respirando el verano* (1962) de Héctor Rojas Herazo, obras que muestran una relación estrecha en la medida en que interrogan el origen del deterioro, la ruina y la soledad del mundo patriarcal.

La primera novela por analizar es *La hojarasca*, escrita por Gabriel García Márquez en Cartagena (1948-1951) y publicada en 1955. De esta obra, Mario Vargas Llosa (1975), Helene Pouliquen (1992) y Morkos Meckled (1995) han dicho que su narración se centra en «la desestabilización de la ideología» del patriciado liberal, representada en la novela por la figura del coronel. Los tres coinciden en afirmar que en la obra el origen de la desestabilización se adjudica a la llegada de la compañía bananera a Macondo. La compañía representa el arribo de un proceso de modernización que trajo consigo la «hojarasca»: «Un grupo de advenedizos formado por los desperdicios humanos y materiales de los otros pueblos que llegó a Macondo en búsqueda de progreso»:

Después de la guerra, cuando vinimos a Macondo y apreciamos la calidad de su suelo, sabíamos que la hojarasca había de venir alguna vez, pero no contábamos con su ímpetu. Así que cuando sentimos llegar la avalancha lo

único que pudimos hacer fue poner el plato con el tenedor y el cuchillo detrás de la puerta y sentarnos pacientemente a esperar que nos conocieran los recién llegados. Entonces, pitó el tren por primera vez. La hojarasca volteó y salió a recibirlo y con la vuelta perdió el impulso, pero logró unidad y solidez; y sufrió el natural proceso de fermentación y se incorporó a los gérmenes de la tierra (García, 1984, pp. 38-39).

Frente a este grupo de advenedizos, es que la tradición (representada en la figura del coronel) enfatiza su aferramiento a una visión nostálgica del mundo:

Meme estaba derecha y sombría, hablando de aquel pintoresco esplendor feudal de nuestra familia en los últimos años del siglo anterior, antes de la guerra grande.... Meme recordaba con tristeza. Se tenía la impresión de que consideraba el transcurso del tiempo como una pérdida personal, como si advirtiera con el corazón lacerado por los recuerdos que si el tiempo no hubiera transcurrido, aún estaría ella en aquella peregrinación que debió ser un castigo para mis padres, pero que para los niños tenía algo de fiesta, con espectáculos insólitos como el de los caballos bajo los mosquiteros. Después todo comenzó a moverse al revés, dijo. La llegada al naciente pueblecito de Macondo en los últimos días del siglo fue la de una familia devastada, aferrada todavía a un reciente pasado esplendoroso, desorganizada por la guerra.... Y repentinamente me expliqué el desencanto que se advertía en Meme cuando recordaba el pasado de nuestra casa. Nuestras vidas habían cambiado, los tiempos eran buenos y Macondo un pueblo ruidoso en que el dinero alcanzaba hasta para despilfarrarlo los sábados en la noche, pero Meme vivía aferrada a un pasado mejor (García, 1984, pp. 72-76).

Es evidente que en la cita anterior quien habla es el narrador omnisciente, la presencia dominante de su voz cumple el papel de redondear la visión nostálgica de la obra (recurso que es característico de la narrativa de García Márquez); visión que cuestiona los efectos de descomposición social que generó la guerra grande y el arribo de la compañía bananera a Macondo; en cierta forma estos dos aspectos se muestran como los obstaculizadores de la continuidad de un orden de vida (patriciado liberal) que se mostraba como válido en la configuración de la comunidad.

La guerra grande es presentada como quebrantadora de la armonía del «esplendor feudal» que irradiaba la casa del coronel, un primer germen del resentimiento. Precisamente son sus efectos sumados a los traumatismos generados por la presencia de la compañía bananera, los aspectos determinantes del estado de desilusión:

De pronto, como si un remolino hubiera echado raíces en el centro del pueblo, llegó la compañía bananera perseguida por la hojarasca. Era una hojarasca revuelta, alborotada, formada por los desperdicios humanos y materiales de los otros pueblos; rastros de una guerra civil que cada vez parecía más remota e inverosímil (García, 1984, p. 37).

En lo que respecta a los comportamientos de la «hojarasca», se le caracteriza como una masa vulgar, anómica, codiciosa; este grupo encarna la imagen de la asunción principal del progreso por los habitantes de la nación macondiana (colombiana): «Me acordé de Macondo, de la locura de su gente que quemaba billetes en las fiestas; de la hojarasca sin dirección que lo menospreciaba todo, que se revolcaba en sus ciénagas de instintos y encontraba en la disipación el sabor apetecido» (García, 1984, p. 139).

Si bien la visión nostálgica del mundo es el eje central que articula la evaluación de la obra, la irrupción de la hojarasca modernizadora será la causal de su mutación hacia lo trágico; es esta transformación axiológica la que despliega la relación del sentido de la obra con el epígrafe de Antígona; el coronel de manera similar a Antígona no actuará acorde a rencores ni a los dictámenes de la hojarasca sino a los valores de su grupo, «familias refugiadas, cuyos miembros se esmeraban en la conservación de sus tradiciones y en las prácticas religiosas como en el engorde de sus cerdos» (García, 1984, p. 73); son estos valores los que antepone al odio de los pobladores, para brindarle cristiana sepultura al repudiado médico:

Ahora empiezo a creer que de nada valdrá mi compromiso contra la ferocidad de un pueblo, y que estoy acorralado, cercado por los odios y la impenitencia de una cuadrilla de resentidos. Hasta la iglesia ha encontrado la manera de estar contra mi determinación. El padre Ángel me dijo hace un momento: «Ni siquiera permitiré que sepulten en tierra sagrada a un hombre que se ahorca después de haber vivido sesenta años fuera de dios. A usted mismo lo vería nuestro señor con buenos ojos si se abstiene de llevar a cabo lo que no sería una obra de misericordia, sino un pecado de rebeldía» Yo le dije: «Enterrar a los muertos, como está escrito, es una obra de misericordia». Y el padre Antonio dijo: «Sí. Pero en este caso no nos corresponde hacerla a nosotros sino a la sanidad».... No lo hago por mí. Tal vez no sea tampoco por la tranquilidad del muerto. Apenas para cumplir con un compromiso sagrado (García, 1984, pp. 59-60).

En la novela se asume que el proceso de modernización que vivió Macondo no fue más que el producto efímero de otra forma de explotación ejercida por esta

compañía y que con su partida dejó a los habitantes contemplando su estado de postración, de estancamiento:

Para entonces, la compañía bananera había acabado de exprimarnos, y se había ido de Macondo, con los desperdicios de los desperdicios que nos había traído. Y con ellos se había ido la hojarasca, los últimos rastros de lo que fue el próspero Macondo de 1915. Aquí quedaba una aldea arruinada, con cuatro almacenes pobres y oscuros, ocupada por gente cesante y rencorosa, a quien atormentaba el recuerdo de un pasado próspero y la amargura de un presente agobiado y estático (García, 1984, p. 157).

Es de destacar la manera como en la obra desde distintos niveles se estructura la contrastación entre la tradición y la modernidad; entre lo más sobresaliente está el tratamiento de los personajes; principalmente el contraste entre el coronel y el médico; el médico representará el hastío de Europa, el escepticismo ante la crisis de la razón; por el contrario, el coronel será el ser lúcido de la tradición liberal, cristiana; un ser que aún posee vínculos con el mundo, que aún actúa en pro del bienestar colectivo; desesperanza y esperanza sentados en la misma mesa; una manera de pronosticar el advenimiento de la soledad moderna en la provincia comunal:

—Nosotros procuramos salvar el alma, doctor. Esa es la diferencia. Y entonces fui más allá de donde me proponía. Dije: «Usted no lo oye porque es ateo» Y él, sereno, imperturbable: —créame que no soy ateo, coronel. Lo que sucede es que me desconcierta tanto pensar que Dios existe, como pensar que no existe. Entonces prefiero no pensar en eso (García, 1984, p. 138).

La segunda novela es *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio (1997), en esta obra son legibles dos temáticas. Una temática central, que a diferencia de aquella de la *Hojarasca*, cuestiona los valores patriarcales que oprimen al ser, impidiéndole constituirse libre e independientemente. Una segunda temática narra la violencia que generó en el pueblo la llegada de la compañía bananera. Ambas dan cuenta de la visión de desencanto que unifica la obra y que en cierta medida hace que en la novela «la hermana menor», que se constituye en el héroe problemático, asuma una posición trágica como única posibilidad de salida de sí y de los suyos ante la fragmentación.

El eje de la novela es el cuestionamiento de los valores dictatoriales que ejerce el padre frente al pueblo y la familia; en ella se narra la destrucción y la incomunicación que produce en el ser un sistema de valores, en el cual todo está señalado, elegido y trazado por el patriarca (el padre). Este último representa el

absolutismo del poder. Al padre se le caracteriza como el dueño de las vidas de su familia, de sus empleados y aun del mismo pueblo:

- Él no es de nadie, nunca fue de nadie. A ella no le tiene más consideración de la que te tuvo a ti.
- A mí siempre me trató bien: yo no le di motivos.
- Ninguna le ha dado motivo, ninguna se atrevería a darle motivo.
- No es malo: no es tan malo como dicen.
- Él no es malo: es el dueño de todo y puede tener todo lo que quiera.
- A usted no la pudo tener.
- ¿Eso dicen?
- Sí, dicen que a usted siempre la ha respetado.
- A mí no me quiso tener (Cepeda, 1997, p. 88).

Se cuestiona radicalmente un orden de vida represivo que sustenta su validez en la continuidad de la tradición y no en la construcción racional de un orden moral y ético del individuo. El orden patriarcal es entendido como un sistema que jerarquiza al ser humano en términos de dinastía y de condición social. En este orden no es posible la movilidad de la persona debido a que solo le toca cumplir el papel y ocupar el «lugar natural» que le ha sido predeterminado por la tradición; la condición del ser está supeditada al cumplimiento de obligaciones y deberes con el padre y con la colectividad. Así, los comportamientos se ordenan acorde a unos imperativos categóricos, ya sean eclesiásticos, aristocráticos o militares, que no le permiten al sujeto constituirse como individuo. Este sistema que se ha denominado como patriarcal en el estudio es el que caracteriza la axiología del patriciado, clase social que ocupa un lugar central en las tres obras. Acerca del patriciado, José Luis Romero expone:

A lo largo del tiempo, el patriciado se fue consolidando gracias a la continuidad de acción de sus sucesivas generaciones, a las fortunas y al poder heredados, a la acción simultánea en diversos sectores de la sociedad, a las alianzas matrimoniales o económicas. Se convirtió en una «antigua riqueza» y comenzó a considerarse y a ser considerado como una aristocracia que, como de costumbre, velaba o idealizaba sus orígenes. Se constituyeron verdaderos linajes, en los que había lugares prefijados para herederos y colaterales, cuya fuerza crecía si habían logrado entroncar con otro colonial que, acaso, lucía blasones nobiliarios (1976, p. 204).

En *La casa grande*, a diferencia de *La hojarasca*, no se presenta una visión nostálgica por la desestabilización de la ideología de la casa patriarcal, sino que

se expone una visión pesimista frente a la continuidad decadente y a la imposibilidad de superación de la tradición:

El padre supo que podía contar contigo para reconstruir y perpetuar lo que había quedado roto, deshecho, acabado. Lo que no pudo resistir cuando sopló un viento fuerte y acre y podrido y extranjero —que no resistió porque no estaba construido sobre valores perfectamente establecidos sino sobre tradiciones débiles y cansadas— había que reconstruirlo. Reconstruirlo tercamente sobre los mismos carcomidos cimientos que habían ya cedido una vez, porque o era muy tarde para cambiarlos o no se conocían ni querían buscarse otros (Cepeda, 1997, pp. 59-60).

En esta cita se sugiere una respuesta sutil a la toma de posición de *La Hojarasca*; se expresa como causa de la crisis, no la presencia de otra clase como la «hojarasca», tampoco la presencia de ese «viento fuerte acre y podrido y extranjero» —que es la compañía bananera—, sino a las fallas internas en el sistema tradicional, el cual, no obstante, se prolonga.

Las fallas se muestran ante todo a través del comportamiento del patriarca (el padre). A la mujer la adquirió como a un caballo (de igual manera que Celia en *Respirando el verano*), los hijos viven para obedecerlo, los habitantes del pueblo para cumplir sus designios; todos los que protestan son aniquilados:

Durante cuatro días, en la mañana y en la tarde, se enfrentó con todos y a cada uno lo acusó hasta que los declararon culpables. Debiste oír cosas terribles porque cuando ya supieron que estaban perdidos, que una acusación del padre era suficiente, tuvieron valor para hablar contra él... No supimos lo que dijo el Padre ni lo que hacías tú allí. Pero al cuarto día ustedes habían vuelto más temprano, oímos decir al padre: Esos eran los últimos hemos acabado con ellos. Y luego tú: Y los que quedan, y los hijos de ellos, y los hijos de los hijos, no volverán a intentar una huelga, no se atreverán (Cepeda, 1997, pp. 62-64).

Es ante esta actitud dictatorial que «la hermana menor» se enfrenta, el héroe problemático de la obra, que establece una negación radical frente a la autoridad del padre. Por ello comienza su ruptura desacralizando una de las costumbres más valoradas por la tradición: «la profanación de la virginidad». Este acto connota en la obra una doble ironía, primero significa la entrega insensible de la virginidad sin la autorización del padre, que es el propietario de su vida; segundo se destaca que la persona escogida para la afrenta es uno de los soldados que ha venido a silenciar la protesta de los jornaleros, es decir, a defender los intereses del padre:

No tuve necesidad de ir donde las mujeres. En la casa de al lado, te acuerdas, la que estaba cerrada, hay gente. Ella debe vivir ahí porque estaba en el patio, sola en el patio. No le he visto bien la cara. Tampoco habló. Después, un rato después, se puso a llorar, no gritando, sino despacio: casi no se oía que estaba llorando. Yo no entiendo nada, no entiendo nada. Tienes que volver conmigo, tienes que explicarme. No me tocó, ni siquiera se agarró de mí, ni siquiera alzó los brazos. Con los ojos abiertos se dejó. No la obligué. No me vas a creer, pero no la obligué. Ella se dejó. No la he visto bien pero es casi de mi alto y olía a cananga. Al principio olía a cananga; después olía a sangre (Cepeda, 1997, p. 41).

La hermana menor se configura en un ser crítico que se sacrifica para salvar su integridad, es el personaje que de manera temprana identifica las ambigüedades del sistema, la voz que le hace caer en la cuenta al hermano de que la posibilidad de superación de la fragmentación está ligada al establecimiento de una crítica dialógica. Para ella es claro que en la casa del padre es imposible hablar de libertad, opta, entonces, por una salida trágica. La opción de la muerte no es simplemente una forma de escape del sistema, se constituye en una salida de la descomposición de sí y de los suyos, la posibilidad de que sus hijos, producto del desamor, también rompan el cordón umbilical, la dependencia:

Mi hermana ha muerto esta mañana. Ella tenía que morir. Es duro pero es así: tenía que morir para lograr un poco de paz en la familia. Ella lo sabía. Sólo era cuestión de tiempo, de esperar a que crecieran un poco, de verlos lo suficiente para no olvidar sus gestos y aprender a distinguirlos de sí misma y poder morir sin que ellos también se mueran. Pero también era necesario apresurarse para evitar que se acostumbraran mucho a ella, que llegaran a depender de ella de tal modo que luego le fuera imposible morir.

Ha muerto sola. Desprendida de todo lo que pudiera significar para ella un pretexto para seguir viviendo, para seguir sosteniendo un desafío que no había conducido sino a la destrucción; un desafío que ella no había planteado ni querido, sino que le fue impuesto, sin alternativas: liberada de la tarea de afirmar con su presencia, con su respiración, con la respiración continuada y segura de sus tres hijos, la inutilidad del desafío: desatada, pudo morir sola (Cepeda, 1997, pp. 136-137).

El otro personaje que se adentra en la negación del sistema patriarcal es el hermano. Este se caracteriza como un ser rebelde que muestra de forma temprana su desacuerdo frente a los actos del padre. Él es el primero que parte de la casa, que participa de la lucha de los jornaleros, que acompaña el dolor de la hermana,

su cómplice de la infancia; sin embargo, su lucha se muestra como ambigua en la medida en que no alcanza una claridad frente a los hechos. De esta manera, se hace énfasis en que la violencia más que dar pie a una reflexión que posibilite su comprensión y explicación, lo que ha engendrado es una acción de venganza sustentada en el odio; el ser, al descubrir que no puede distanciarse de los hechos para poder objetivarlos, se halla derrotado, o como se dice en la obra, resignado a una «dura conformidad»:

Un cansancio de tener que continuar luchando contra lo que desde el principio se supo que no podría ser derrotado. Porque habría primero que derrotar toda su sangre y el origen de sus manos y su cuerpo dentro de su cuerpo mismo. Y luego disolver todas las vinculaciones que su cuerpo hubiera creado con las gentes de la casa, y esto no era posible. Porque si pudieras ver este cansancio no tendrías ahora que ponerte a esperar que el Hermano diga las palabras que todos sabemos que no va a decir. Que no las dirá aun deseándolo: porque sabe ya que tampoco esta vez podrá derrotar lo que está decidido para ellos: no por el Padre, ni por ti, ni por él, sino por la sangre de ellos y la casa a la que ellos pertenecen. Esto lo sabes tú, lo sabemos todos. Pero quieres que sea el Hermano el que lleve el peso de las palabras que van a ser dichas: quieres que sea él porque tú no tienes ojos para ver su cansancio (Cepeda, 1997, p. 72).

Detrás de la ambigüedad de la lucha también se precisa que el individuo debe entender que la responsabilidad de la fragmentación en la cual se ve inmerso no puede adjudicarse solo a los demás: a la violencia del padre, a la matanza de los jornaleros, a la tarea empedernida de la hermana mayor por reconstruir la casa (la casa del padre), sino que la responsabilidad está ante todo en cada uno de los seres, en la medida en que no se asume una conciencia de los actos, en que no se desarrolla una comprensión de los hechos. Es claro que *La casa grande* coloca sobre la palestra una de las problemáticas que más ha incidido en la fragmentación de la comunidad colombiana: la imposibilidad de pensar su pasado, lo que ha sido, lo que es posible reivindicar, el cómo generar una transformación, en sí todos aquellos cuestionamientos que le permitirían a los colombianos superar el odio y su consecuente actitud de venganza:

Estoy frente a una nueva derrota: la derrota del cuerpo y de la vida de mi hermana. ¿Derrotada por quién? No ciertamente por el Padre porque ya, aun antes de que él fuera abatido por el odio quieto, maligno, sosegado, que había acumulado a su alrededor con su vida vengativa e implacable, ella lo había derrotado en el momento mismo en que el Padre le rompió la cara con el filo sucio de una espuela; no por la hermana mayor que sintió el

nacimiento de cada uno de los hijos como una muerte renovada a pesar suyo muy a menudo; no por la casa, ni la familia negada para ella... Y por último, todas las preguntas que no pudieron hacerse cuando la poca y miserable vida de los jornaleros les fue arrebatada a tiros en las estaciones, a lo largo de las vías del ferrocarril, frente a las puertas entreabiertas de sus casas, porque precisamente trataban de ejercer lo que ellos creían, lo que yo principalmente creía, que era su derecho a preguntar, a indagar la razón para la desigualdad y la injusticia. Las preguntas que luego hubo que aplazar porque era más apremiante la tarea de reconstruir y restañar lo que un militar abyecto había tratado de abatir y desangrar. Todas estas preguntas se amontonaban ahora ante la muerte de mi hermana. ¿Dónde encontraré las respuestas? ¿Están acaso en mí? ¿O es su dolorosa y ya definitiva y total respuesta el cuerpo muerto de mi hermana? (Cepeda, 1997, pp. 142-149).

El cuestionamiento del sistema patriarcal es continuado por «los hijos» de la hermana menor, ellos son los personajes centrales del capítulo que cierra la obra. Todo el diálogo de «los representantes de la nueva generación» se centra en dilucidar quién ha triunfado: el poder del padre, la rebeldía de su madre, el odio conforme del hermano, la voluntad de la hermana mayor por reconstruir la morada del patriarca; son sus voces las encargadas de concluir y definir si han alcanzado la libertad de actuar o si en ellos, al igual que su madre y el hermano, la única opción posible es la autodisolución o una conformidad amarga:

La madre era fuerte. No fue vencida. Cada día de su vida fue una protesta y cada día de su muerte es una victoria. Nosotros somos los derrotados.... Es el afán de ella de perdurar su memoria. Aunque odiaba a la madre porque fue la primera que derrotó el odio al desafiar al Padre nos ha criado para que seamos parte de esta casa y de esta sangre y de este odio.... El hermano no decidió nada como no decidiremos nosotros; cuando volvió de Bruselas y se unió a los huelguistas lo hizo por odio al padre no por convencimiento (Cepeda, 1997, pp. 156, 160, 161).

A través de los hijos se muestra una visión histórica circular, se ilustra una tradición en la cual no hay posibilidad del progreso sino del retorno. Esto se ejemplifica claramente con la hija de la hermana menor, quien repite la misma afrenta de su madre al profanar también la virginidad de su cuerpo para cuestionar el empeño de la hermana mayor por hacerlos parte del padre, aquello que de manera trágica había rechazado su madre.

La segunda temática central en la obra es la violencia que generó en el pueblo la compañía bananera. Por intermedio de esta se demuestra que el Estado responde a intereses particulares, que al igual que el padre, sus actos no están dirigidos a entender los conflictos sino a silenciarlos. El único cambio es que el castigo no se realiza con la bota del padre sino con los fusiles del ejército (los encargados de hacer cumplir la autoridad del padre-Estado). De esta manera, la opresión del ser se bipolariza entre la casa y la nación, entre una fragmentación interna (el padre) y un aniquilamiento externo (el Estado).

La última novela por analizar es *Respirando el verano* (1962). En esta obra, como en *La casa grande*, se señala el sistema patriarcal como el causal del estado de ruina, de soledad y de incomunicación de la casa. Particularmente, la incoherencia del sistema patriarcal se ilustra a partir de la concepción del amor filial. La percepción que se presenta de la mujer es la de un ser sin voz, sometido a una tarea repetitiva de servidumbre y de sacrificio. A través de las tensiones familiares se evidencia el grado de dominio y de destrucción a que se enfrenta «la madre»; sus hijos la ignoran, se destruyen y luchan por disputarse la herencia familiar; sus hijas desconocen su palabra, su predicción de la desgracia a la que serán sometidas:

Es duro ver hundirse la casa y oír la voz áspera del hijo que me llama sacudiendo los dedos como si yo fuese una perra.... Llegué a creer que mis hijos iban a terminar una de aquellas discusiones matándose unos con otros. La cosa la decidí el día en que Horacio —aullando, lleno de desesperación y de odio contra Jorge— fue a su cuarto y regresó con el revólver en la mano. Cuando Jorge lo vio arrancó de un manotazo el machete que siempre colgaba de la pared del comedor (el mismo con que Mara se hirió el ojo derecho pelando un coco) y —frente a mí, ignorándome— se buscaron maldiciéndose como dos animales (Rojas, 1962, pp. 162, 167-168).

La concepción del mundo de *Respirando el verano* tiene mucha relación con la de *La casa grande*; en ambas novelas se registra la fragmentación del ser en el sistema de valores patriarcales que fundamenta su vigencia en la continuidad de una tradición débil y decadente, la cual propicia un estado de incomunicación, que lleva a desconocer, a depender o a destruir a los seres. Será la palabra trágica de Celia —matrona de la casa— quien sentencie la incomunicación y la soledad de sí y los suyos:

Yo sabía, algo parecía decírmelo muy adentro, el desenlace que iba a tener este matrimonio. Igual que el de Mara. Pero las dos tercas como una mula no querían ver nada.... Porque yo he podido verlas sufrir todo aquello como he sufrido tantas otras cosas y quedarme en silencio. Pero el dolor y la decepción me superaron. Quisiera hablar con alguien de esto —como quise

hablar una vez de las escapadas a caballo de mi marido y, más tarde de sus apariciones nocturnas y de tantas y tantas cosas que es necesario pacificar y esclarecer—. Pero ahora, a los setenta y seis años, después de gemir y tropezar e inmiscuirme en la vida de los otros, he llegado a la conclusión de que cada existencia hay que vivirla en sí misma. Interior y apretada, sin relación posible con los otros. Porque las palabras no sirven sino para enturbiar y envilecer lo que sentimos. No, las palabras no sirven. Las pronunciamos y quedamos vacíos. Es como si lanzáramos al exterior los desperdicios de lo que pensamos. Porque lo otro —lo que de verdad sentimos o nos disponemos a ejecutar— será siempre incomunicable (Rojas, 1962, p. 170).

La incomunicación trágica de *Respirando el verano* está cercanamente relacionada con la contenida en *La casa grande*. En ambas, con excepción del periodo de la infancia, no hay comprensión, reflexión o transformación de los seres; el peso de la tradición los resigna a la disolución, al aislamiento y a la desesperanza. De esta manera, al final de la novela los seres se hallan huérfanos, consternados frente a la disolución de la casa, de la familia, del ser; se presenta la nueva generación (Valerio) abrumada de preguntas frente al vacío del presente:

Y se vio a sí mismo, confuso y lleno de preguntas bajo los árboles. Sintió su alma forastera, el terrible dolor de haber sido encendido, de sentir su sangre, sus hambrientas arterias, su llegada y su instalación en sus vísceras de ahora, su necesidad de salvación y de amor, su búsqueda de una seguridad —no para su cuerpo, no para sí mismo— sino para ese algo más antiguo que la familia, que la tierra, que el tiempo, que ahora había escogido sus brazos, sus ojos, su cuerpo entero para arder en una minúscula fracción y luego reemprender su oscuro y desolado viaje dejándolo a él —lo que ahora era él— destruido, confundido con las raíces, con el polvo de los veranos y la humedad de los inviernos.... Sintió el monstruoso castigo de una soledad en la que Dios mismo se sentiría acongojado. Porque no era un problema de llegar, de crecer y arraigarse. No era un problema de ver y escoger y luego esperar una consumación. Era algo más hondo, impenetrable y particular: existir, brillar en la luz, tener gestos, acercarse, oler y alejarse luego con hastío, con rencor o con alegría. Pero siempre solitario, insosegado, porque en la tierra no hay casa donde reposar, porque el alma es oscura y su pasión es sombría y nada puede serle familiar ni en nada puede asentar fidelidad ni esperanza (Rojas, 1962, pp. 204-205).

El lector se encuentra frente a una novela que, en primer lugar, ubica el origen del deterioro en las acciones de la tradición; para luego, en un segundo momento, ahondar en el drama de la muerte, el interrogar la condición biológica y, por ende,

finita del ser humano. Es esta una de las tensiones centrales de la poética de Rojas, aprehender la fragilidad del ser, vivenciar su orfandad; saberse y saberlo nacido para morir. Para Rojas, en la existencialidad, en la cotidianidad del ser se hallan los asuntos vitales del escritor:

— ¡Deberíamos terminar esto de una vez!

Ella, sin responder, siguió los menudos quehaceres.

El enfermo insistió:

— Nos inyectan, nos soban, no nos dejan tranquilos y todo ¿para qué?...
Izando su propia voz de un pozo de lodo, dijo trabajosamente:

— Todos lo sabemos, nada me sirve ya ¿por qué no me dejan morir?

Julia se acercó compasiva. Se sentó al borde del lecho, empañó un poco de algodón en un líquido alcanforado y empezó a friccionarle el pecho y las costillas. Sentía bajo su mano, lo palpaba con decisión, el derrumbe de aquella anatomía. Tuvo, incluso, la sensación de estar lavando un cadáver (Rojas, 1962, pp. 145-146).

Toda esta fragmentación termina en una exclamación trágica de Celia a la divinidad; desgarrada interroga su ser «sacrificado», condenado a la absoluta soledad. La exclamación de Rojas se orienta hacia el periplo del hombre en la existencia:

Nos hinchamos nueve meses con el hijo y lo esperamos y llega. Lo parimos y lo criamos con sufrimiento y después lo vemos crecer y sentimos alegría. Sabemos que ha de morir pero esperamos que sea después de nosotros. Los padres (se volvió a Julia que la escuchaba en la actitud ensimismada de quien está rezando) nunca esperamos asistir al entierro de nuestros hijos. Tu padre murió primero. Yo lo enterré a él y a dos hijos más y sé muy bien que voy a enterrar a éste (señaló al enfermo que, desmantelado y apacible, respiraba entre la atmósfera color de yodo). Todo parece inútil — la anciana enjugó sus ojos con el extremo de su saco de florecitas estampadas — nacer, tener hijos, vivir, todo es inútil. Volvió su mirada con angustia hacia arriba, hacia las vigas que lloraban atravesadas por las lanzas del verano, e interrogó: — ¿Para qué nos traes, Dios mío?, ¿dime qué quieres de nosotros? (Rojas, 1962, p. 148).

En conclusión, las tres novelas se interrogan acerca de la decadencia del mundo patriarcal. En estas se presenta una semejanza por cuanto narran un desencanto frente al deterioro de un orden que se proyectaba como esperanzador pero que desembocó en una decadencia absoluta. La gran diferencia en sus tomas de posición se presenta en que mientras en *La Hojarasca* se adjudica, principalmente, la degradación del orden comunal a los procesos de modernización que se establecieron abruptamente en Macondo, ya que estos trajeron como consecuencia

el quiebre de los valores que regían este orden y el desplazamiento del «patriciado liberal», en *La casa grande* y *Respirando el verano*, la decadencia se le asigna a la continuación de un orden fundamentado en valores patriarcales que no permitieron la consolidación del ser sino que, por el contrario, lo fragmentaron y lo negaron como tal. Rojas Herazo y Cepeda Samudio encuentran que el origen del deterioro social no se ubica en factores externos sino en los determinantes internos de la organización del sistema patriarcal. En *Respirando el verano*, la incomunicación, la condición finita biológica del ser y la orfandad de Dios nutren la condición trágica del héroe problemático (Celia); en *La casa grande*, el héroe problemático (la hermana menor) supone que no hay apertura alguna hacia el futuro, por lo cual asume la muerte como única opción de trascender la reificación del mundo.

En *La hojarasca* también se termina asumiendo una salida trágica pero como producto del desplazamiento de que ha sido objeto de manera salvaje la tradición. Ante este hecho, en primera instancia, el coronel presenta una visión nostálgica orientada, en cierta forma, hacia la evocación del esplendor del pasado, pero un pasado que al hallarse quebrantado ya sea por la guerra o por la hojarasca da paso hacia una posición trágica del mundo. En *La casa grande* no hay presencia alguna de nostalgia, no se le reconoce validez alguna a la tradición, por consiguiente se hace énfasis en la inevitabilidad de la muerte.

Otro punto de encuentro entre *La hojarasca* y *La casa grande* es el desencanto que manifiestan frente a un proceso de modernización, representado por la compañía bananera, que proyectaba el desarrollo de la región pero que resultó ser, además de efímero, otra forma de explotación. La introducción de la temática de la compañía bananera es utilizada por ambos para hacer una evaluación del proceso de modernización como el causante mayor de la desviación del proyecto de la modernidad a su simple instrumentalización. Mientras que Héctor Rojas Herazo no parte de la explicación del asentamiento de este proceso sino que señala, en especial a través del desencanto que manifiesta Celia ante la contaminación del mar (contaminación que expulsa a sus nietos del reencuentro con «el mar de la infancia»), cómo dicho proceso desencadenó la destrucción de ese ambiente natural.

Es de este modo, finalmente, como se ha pretendido hacer un breve análisis relacional, en términos de campo, entre las tomas de posición de estos tres autores caribeños en la lucha por legitimar la validez de su nombramiento de la realidad.

Referencias

Cepeda, A. (1997). *La casa grande*. Bogotá: Panamericana.

García, G. (1984). *La hojarasca*. Bogotá: Círculo de Lectores.

Meckled, M. (1995). García Márquez, el patriarca, el extranjero y la historia. En J. Cobo (Comp.), *Repertorio crítico sobre García Márquez* (pp. 415-450). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Pouliquen, H. (1992). Teoría y análisis sociocrítico. *Cuadernos de trabajo*, 4. Bogotá: Universidad Nacional, Facultad de Ciencias Humanas.

Rojas, H. (1962). *Respirando el verano*. Bogotá: Faro.

Romero, J. L. (1976). *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. México: Siglo XXI.

Vargas, M. (1971). *Gabriel García Márquez. Historia de un deicidio*. Barcelona: Seix Barral.

IV. Manuel Mejía Vallejo, entre *El día señalado* y la noche de la vigilia

Jorge Eliécer Ordóñez Muñoz

Del escritor y su agonismo

Manuel Mejía Vallejo nació en Jericó, pueblo del sureste antioqueño, el 23 de abril de 1923; época, por cierto, en la cual también nacieron representativos escritores como Álvaro Mutis en 1923, García Márquez en 1927, Héctor Rojas Herazo en 1921, Álvaro Cepeda Samudio en 1926 y Jorge Gaitán Durán en 1924. Mejía estudió la primaria en Jardín, otro pueblecito paisa ubicado al sureste de Antioquia, y el bachillerato en la Universidad Pontificia Bolivariana.

En la década del 40 se encuentra en Medellín un grupo de jóvenes provenientes de la provincia antioqueña, animados por la floreciente economía y el incipiente cosmopolitismo de la ciudad, gracias a la industrialización y el auge del café en la economía nacional. Los más destacados son: Belisario Betancur, de Amagá, Hernando Jaramillo, de Urrao, Jaime Sanín Echeverri, de Rionegro, Rodrigo Arenas Betancourt, de Fredonia.

Hacia 1944 suspende sus estudios de bachillerato e ingresa a la Escuela de Bellas Artes de Medellín a estudiar dibujo y escultura. Al principio pensó que su futuro estaba en la pintura, pero luego entiende que la narrativa es su más fuerte motivación. Atraviesa por un período de desorientación hasta que la publicación de su primer libro, *La tierra éramos nosotros* (1945), le permite relacionarse con un grupo de artistas e intelectuales, situación favorable y definitiva en su despegue vital y estético.

Los años 50, turbulentos en los aspectos social y político, tienen en Medellín una agitación intelectual significativa. Quizás se pueda pensar en términos de generación, pues allí interactúan el poeta Carlos Castro Saavedra, el escultor

Rodrigo Arenas Betancourt, el muralista Pedro Nel Gómez, el novelista y hombre público Jaime Sanín Echeverri, Belisario Betancur, sin olvidar la tutela intelectual del maestro Fernando González y el aporte musical vernáculo de Carlos Vieco. Pensando en términos de tradición, habría que evocar a un grupo anterior constituido por Tomás Carrasquilla, Efe Gómez, Ricardo Rincón, Porfirio Barba Jacob y León de Greiff, entre los más relevantes.

Como se observa, Medellín fue epicentro de la construcción del arte y la cultura nacional. Más adelante, en las postrimerías de los años 50, el *Nadaísmo*, producto dialéctico de acción-reacción, va a tener su origen en un grupo de muchachos rebeldes e irreverentes que ven en Fernando González, una especie de guía intelectual y vital.

En la capital de la república, pero con proyección nacional, la figura de Jorge Eliécer Gaitán se torna emblemática; causa furor en unos, resistencia en otros, pero no puede negarse que en la historia convulsionada que vive el país, por su paso vertiginoso de lo rural a lo urbano, por la creciente lucha de clases y por los odios partidistas, Gaitán logra consolidar un movimiento masivo de notables alcances.

A finales del año 47 se funda en Medellín el periódico *El Sol*, que sirve de tribuna a las tesis gaitanistas, con la orientación de Óscar Rincón Noreña y donde publican sus textos Fernando González, Óscar Hernández, Gilberto Zapata y Mejía Vallejo. *El Colombiano*, por su parte, entre 1939 y 1942, edita un suplemento literario llamado *Generación*, entre cuyos directores sobresalen Otto Morales Benítez, Miguel Arbeláez y Alberto Durán Laserna.

Entre 1947 y 1948, Mejía Vallejo es secretario de auditoría de la Contraloría Departamental de Medellín. En los dos años siguientes se desempeña como docente en el Instituto Central Femenino y como catedrático de Literatura en el Liceo de la Universidad de Antioquia.

A causa de los nefastos sucesos del 9 de abril de 1948 y del triunfo del partido conservador, Mejía Vallejo es «retirado» de su trabajo por «perturbador del orden público y saqueador» (Troncoso, 1986, p. 42). El 22 de marzo de 1950 viaja a Venezuela, a la sazón gobernada por el escritor Rómulo Gallegos, con el deseo de probar fortuna y tomar un nuevo aire, lejos del clima viciado que se respiraba en el país.

Entre 1949 y 1952 ejerce el periodismo en Maracaibo, como redactor de planta del *Panorama de Occidente*. Allí escribe dos columnas diarias bajo los seudónimos

de Nautan y Candil, con tanto éxito que pronto es nombrado director del suplemento literario *Trigo del buen costal*; sin embargo, su buena estrella se eclipsa debido a que algunos editoriales publicados en el periódico mortifican al dictador Marcos Pérez Jiménez, motivo que precipitaría su expulsión de Venezuela en diciembre de 1952.

Hace un breve paso por Colombia donde las cosas andan mal. En el gobierno de Laureano Gómez se han exacerbado los odios políticos, así que en marzo de 1953 Mejía Vallejo se enrumba a Centroamérica como corresponsal del diario *El Espectador*. En Guatemala trabaja con *El Imparcial*, *Diario de Hoy* y *Prensa Libre*, y en El Salvador, en *Prensa Gráfica*. En Guatemala escribe varios cuentos en los que todavía se expresa de forma costumbrista; no obstante, en *Tiempo de sequía*, *La muerte de Pedro Canales* y *Al pie de la ciudad*, ya se encuentra un tono diferente.

En noviembre de 1956 regresa a Colombia. La confrontación política ha disminuido un poco a causa del gobierno militar. El 10 de mayo de 1957 es derrocado Gustavo Rojas Pinilla y tras un breve lapso comienza el acuerdo bipartidista del Frente Nacional. Viene un período prolífico para Mejía Vallejo: termina la novela *Al pie de la ciudad*, es nombrado director de la Imprenta Departamental en Medellín y publica su primer libro de cuentos, *Tiempo de sequía*.

En 1963 es director de la Emisora Cultural y de la Imprenta de la Universidad de Antioquia. Hay un reconocimiento local y nacional a su obra. Viaja por varias ciudades del país, invitado a coloquios y encuentros de escritores en su honor. En 1963 obtiene el Premio Nadal (España) con su novela *El día señalado*, lo cual le permitirá viajar a Europa en el año 64.

Mejía Vallejo alterna su vida de escritor con la de impulsor cultural en su región. Participa en la Colección de Autores Antioqueños, La Tertulia y el Primer Festival del Libro Antioqueño. En 1965, en el grupo «Papel Sobrante» –idea de Óscar Hernández de vender papel sobrante para publicar libros– trabaja junto a Darío Ruiz Gómez, Antonio Osorio, Dora Ramírez. El último de los ocho libros editados fue *Cuentos de zona tórrida* de Mejía Vallejo. La empresa llega a su fin por las consabidas limitaciones económicas, no sin antes haber difundido las obras de escritores promisorios: Eduardo Escobar, Darío Ruiz Gómez, Óscar Collazos.

En 1965 y 1966 es profesor de Historia del Arte en el Instituto de Artes de Medellín y entre 1967 y 1981, profesor de Español y Literatura de dedicación exclusiva en la Universidad Nacional, sede Medellín, hasta su jubilación. En 1975 viaja a Rusia como delegado de Colombia al Congreso Mundial de Escritores, y en 1978 es jurado en Cuba del premio Casa de las Américas.

En 1967, con la publicación de *Cien años de soledad* y el énfasis literario y publicitario del éxito latinoamericano, se corre una cortina de silencio sobre la mayoría de los escritores colombianos. Mejía Vallejo se refugia en su finca Ziruma y su tiempo discurre entre las tertulias de amigos, sus clases de Literatura en la universidad y su escritura. El silencio de esos años y el aislamiento voluntario han de dar sus frutos: en 1973, Mejía Vallejo vuelve a la escena literaria del país con su novela *Aire de tango*, ganadora de la Primera Bienal de novela organizada por la revista *Vivencias* de Cali. En ella supera los ecos del costumbrismo y el realismo de sus obras anteriores y ensaya un nuevo lenguaje, acorde con la novela urbana y la recreación del tango como expresión popular.

Desde 1979 dirige el Taller de Escritores de la Biblioteca Piloto de Medellín y es asiduo colaborador del periódico *El Mundo*. En 1980 es invitado a participar en el Primer Encuentro de Escritores Latinoamericanos en La Sorbona de París. De gran éxito fue su novela *La casa de las dos palmas* –Premio Rómulo Gallegos 1989– de la que, su amigo, el escritor Juan José Hoyos se expresó así: «es como una alegoría de la vida y de la obra ya edificada; la casa con sus cimientos, sus patios, sus columnas, sus muros y sus techos. Todo bien apoyado y bien cerrado. Ahí está la casa. La casa está terminada» (12 de abril de 1998).

Otras obras importantes en su bibliografía son: *Cuentos aislados*, la mayoría tomados de su novela, *Y el mundo sigue andando*, *Las noches de la vigilia* (Instituto Colombiano de Cultura, 1975), *Poemas, décimas y coplas*, y *Prácticas para el olvido* (Medellín, 1977).

A raíz de la publicación de su última novela, *Los invocados* (1997), el poeta Rogelio Echavarría entabló un diálogo con varios de ellos (los invocados) y con algunos escritores, entre ellos José Manuel Arango. Los testimonios, las palabras entrecortadas, las evocaciones de todos, sonaron en ese ya viejo abril del 98, como un homenaje final y como una invocación a mantener viva la escritura, no obstante nuestros tiempos de zozobra y nuestra inevitable fugacidad: «Al no poder conversar con el autor, lo hicimos con Los Invocados. Manuel Mejía Vallejo escribió antes lo que no iba a poder escribir después». «Insomne en sus vigiliass vive la frustración o el remordimiento de Los Invocados, esas almas en pena que él mismo creó y condenó fatalmente» (Echavarría, 1998).

Manuel ha evocado y convocado sus fantasmas, queriendo «apesadillar su muerte», en su conciencia nunca dormida, pero que ha sido atrapada por sus criaturas, vive su propio vía crucis y no lo salva ni el Padre Eterno: «me asfixio por momentos porque las palabras no tienen aire. Y defiende sus criaturas con las mismas palabras: Perdónalos porque no saben lo que hacen (Echavarría, 1998).

Desde su propia silla de ruedas le (o se) dice: «Ahí estás en tu sillón de cuero de toro bravo, cansado de tanto recibir tu pena» (Echavarría, 1998).

¿Fue en Balandú, en La casa de las dos palmas o en Ziruma? Sólo llegar a este caserón y situarme en la habitación de los espejos supe hasta dónde la vida trágica, las más violentas historias suceden de puertas para adentro... En esa soledad Manuel inventa el verbo «aldear» que significa ahora más que nunca: «triste, anulado, jodido, hastiado, solo en vísperas de morir sin trascendencia (Echavarría, 1998).

«Lo importante es irse. Vivir es un pretexto. De alguna manera todos yacemos en la tierra, esa ambulante funeraria.... El día está lejano, Manuel, como dijo otro de tus más vivos fantasmas» (Echavarría, 1998).

Se refería el poeta transeúnte, a ese otro antioqueño, trágico, enfermizo y vagabundo, Porfirio Barba Jacob, quien entendió siempre que los hombres solo somos una llamita al viento. Al poco tiempo el viento apagó la vida de Manuel Mejía Vallejo, lugar ineludible cada vez que se hable de la narrativa colombiana del siglo XX.

El día señalado

«Nada paga la muerte violenta de un hombre».

Manuel Mejía Vallejo

Esta novela colombiana, ganadora del Premio Nadal en 1963, es una del casi medio centenar que tratan el tema de la violencia. Hasta aquí no hay novedad, porque este es uno de los tópicos más gastados de la humanidad. Parecería ser que tanto en la ontogénesis como en la filogénesis la especie humana está condenada a ser violenta: desde sus más remotos orígenes el tema del poder, la tenencia de la tierra, la relación entre vecinos, la diferencia de visiones de mundo e ideologías, se dirime a sangre y fuego. Colombia no es la excepción: desde los albores del llamado «encuentro de culturas» hasta nuestros aciagos días, la historia registra una amplia gama de conflictos violentos que se recuerdan casi como evocaciones legendarias antes que reales: la rebelión de los comuneros, las guerras independentistas, las confrontaciones nada amigables entre centralistas y federalistas, la guerra de los mil días, la violencia partidista entre liberales y conservadores, que en 1948, con el magnicidio del caudillo Jorge Eliécer Gaitán, adquiere visos de barbarie, ya que lo ideológico-partidista degenera en toda suerte

de bandolerismos, hasta llegar por la misma vía del irracionalismo, más otros ingredientes, a la insoluble confrontación actual.

Términos como izquierda, derecha, ideología, democracia, derechos humanos, población civil, se han ido desemantizando de sus primarias connotaciones y se diluyen en una especie de laberinto en el que ya no se sabe desde dónde y a quién se le dispara. De las muertes selectivas a personas y grupos se ha llegado al atentado ciego e indiscriminado que cobra la vida de inocentes. Pareciera en el momento actual que toda la especie humana fuera el blanco de esas fuerzas oscuras y subterráneas que buscan desestabilizar lo poco o lo mucho que nos ha legado la tradición. Esta especie de anticuerpos engendrados en el seno de las sociedades ameritaría un análisis profundo porque uno no puede pensar que son el producto de la generación espontánea. Algo anda mal en el diseño de los sistemas políticos y sociales, alguna queja no es deleznable en la voz de los subalternos, los desplazados, los desposeídos, discriminados e incomunicados del mundo entero. Otra cosa es que a veces el reclamo es más estruendoso que la omisión de quienes plantean las reglas del juego.

El día señalado es un corte sincrónico de nuestra historia violenta. El primer párrafo del prólogo focaliza el tiempo en el cual se va a enmarcar el relato: «José Miguel Pérez. Diciembre de 1936 – Enero de 1960». Esta inscripción funeraria, escrita en los brazos de la cruz, es una primera y definitiva clave en el relato. No solo ubica un tiempo específico en la historia ficcional, sino que da pistas del referente histórico. ¿Qué está pasando en Colombia en los años finales de la década del 30?

En 1939 surge en el país lo que Rafael Gutiérrez Girardot denomina *Revolución en la tradición* (1984, p. 519) para referirse a la publicación de los primeros cuadernos de *Piedra y Cielo* auspiciados por Jorge Rojas. Esta curiosa paradoja se explicaría como una de las tantas contradicciones de la sociedad colombiana. Luego del *Retroprogreso* (1984, p. 518) de la república liberal encarnado en la «monarquía republicana del doctor Eduardo Santos» (p. 522), hubo una fuerte confrontación que buscaba restaurar en el poder a la hegemonía conservadora, con su nostalgia manifiesta por las estructuras señoriales. Aquel país, que pagaba el tributo de guerras fratricidas, la pérdida e indemnización de Panamá por parte de Norte América, la pauperización absoluta de las grandes masas campesinas y de las urbes incipientes, se balanceaba —otra curiosa paradoja— entre la piedra y el cielo: tradición del desarraigo, revolución tímida frente a la generación anterior —quinta paradoja—: *Los Nuevos*.

La cruz, símbolo del cristianismo, es una marca ideológica. El tema religioso va a ser una constante en *El día señalado*, presentando dos versiones opuestas:

primera, el padre Azuaje, curita a la antigua, pusilánime ante los abusos del gamonalismo en alianza con el aparato militar y gubernamental; y segunda, el padre Barrios, su reemplazo, quien representa un cristianismo más auténtico y vivencial, lo que le permitirá desnudar la hipocresía de las beatas de Tambo, los abusos del Cojo Chútez y el caos imperante en el pueblo por la intolerancia social, política y religiosa.

La novela es circular, su germen es la muerte de un muchacho neutral: no pertenece al bando oficial —ejército, policía, gobierno—, tampoco es guerrillero, simplemente José Miguel Pérez es el hijo de una lavandera humilde a quien un hombre, gallero y andariego, la sedujo con una pregunta perturbadora: —¿Te irías conmigo a cualquier parte? (Mejía, 1979, p. 7). El hombre no volvió jamás. Le dejó un hijo y un gallo de pelea. Para cerrar el círculo, el relato termina con la muerte de un altivo animal de riña y con otras muertes anunciadas, a manera de dato oculto, en los capítulos siguientes. José Miguel, a los 24 años, enamorado de Marta, con quien piensa casarse, deja su juventud cerca del volcán, en alguna trinchera de guerra, solo por recuperar un sueño, su caballo alazán que ha sido hurtado por los soldados para perseguir a los subversivos. Es un personaje ajeno —¿hasta dónde se puede ser ajeno?— al conflicto armado, pertenece a la población civil, víctima de las balas cruzadas entre dos bandos que se odian y se destrozan. Luego vienen los juicios de valor sobre el primer muerto del *día señalado*:

- El sólo fue a buscar su caballo.
- Era un chusmero peligroso.
- Estaba con las guerrillas.
- Estaba contra Dios.
- Para nada malo se metió con Dios.
- Luchaba contra el gobierno.
- Iba contra la ley.
- Iba con los chusmeros.
- Era un buen muchacho (Mejía, 1979, p. 13).

El imaginario popular toma partido, se dividen las opiniones, pasa de villano a héroe o a simple parroquiano caído en la telaraña urdida por otros actores. Este es un primer relato, que podría operar como un cuento en el interior de la trama global. Está narrado en tercera persona (narrador extradiegético-heterodiegético).

De esta matriz fúnebre se desprenden dos historias que son narradas, a manera de contrapunto, por el autor implícito: la del forastero en busca de su padre para vengarse por el engaño y el abandono a que han sido sometidos él y su madre (narrador en primera persona, intradiegético-homodiegético) y la del cura Barrios, (tercera persona, extradiegético-heterodiegético) especie de filtro-focalizador, en

la que se narra no solo la confrontación militar entre soldados y guerrilleros, sino también, aspectos contradictorios de la condición humana: la penitencia al gamonal del pueblo –Cojo Chútez, a la vez gallero e instigador de la violencia oficial–, la conversión de Otilia, la prostituta de Tambo, los diálogos con el alcalde, el alfarero y el sepulturero en torno al tema religioso y su relación con los hechos de la vida cotidiana en ese lugar sombrío, donde la fatalidad, el vacío y la desesperanza parecen ser las únicas opciones de vida.

La novela parte de un dispositivo dialéctico: lo micro se va a proyectar en lo macro. La primera muerte de un inocente –llama la atención cierta homología con el texto bíblico: Abel asesinado por Caín– va a concatenar una serie de historias, con el recurso de las «cajas chinas», que de algún modo han de encontrarse para después repetirse *ad infinitum*. La historia del forastero que busca al padre para vengarse de su abandono potencialmente habría sido la misma de José Miguel Pérez, concebido en similares condiciones y seguramente por el mismo hombre: mujer humilde, gallero seductor, abandono con promesa de regreso, un gallo de pelea, como símbolo y testimonio de reto y a la vez de violencia constante. Eros y Tánatos en la misma mesa, impulso de vida e impulso de muerte, en dos planos que se observan y se evitan, tanto en el individuo como en el grupo social. Fuerzas telúricas, antagónicas, complementarias, que van paralelas, sin juntarse como en una gran cinta de Möebius, donde el adentro y el afuera, el antes y el después, el odio y el amor, el vicio y la virtud, la sumisión y la rebeldía, son el haz y el envés de la misma hoja: la precaria, la contradictoria condición humana, determinada por fuerzas inexplicables pero latentes: la política, la religión, la tradición, el poder, la lucha de clases, el amor, el dinero, los impulsos primarios, la mentira, el vacío, la venganza, la desesperanza.

Día señalado para nacer, para morir, para ejercer la venganza. El forastero, áter ego de José Miguel Pérez, seguramente su hermano, al igual que el personaje fantasmal del potro manchado, sigue el rastro de los gallos, de la sangre, del padre gamonal al que hay que enrostrarle su engaño erótico-amoroso, pero también su engaño político-social (hacerse a la tierra de los campesinos de Tambo por medios ilícitos). Aquí se juntan los dos ríos: el forastero también es gallero, también seduce y posee sexualmente a Marta –novia de José Miguel Pérez y hermana del jefe guerrillero Antonio Roble–, con lo cual la historia se vuelve repetitiva, fatalista. Deja una promesa, se va llorando (gesto que lo diferencia del padre) y el libreto cambia porque no es fácil el parricidio literal, en su lugar se produce un parricidio simbólico: Aguilán, su gallo, descendiente del gallo del Cojo Chútez, mata a Buenavida, el gallo de su padre, gamonal, verdugo y culpable de varias muertes en Tambo. El Cojo es el objeto del odio y la venganza del hijo que reaparece con los años, aunque ciertos rasgos de humanismo, tanto en el agresor como en el agredido, hacen que sea el animal y no el hombre el que dirima la vieja afrenta.

Aguilán, mixtura lingüística de águila y gavián, es el símbolo recurrente de la violencia y de la venganza. El hijo forastero lo ha recibido como herencia del padre, don Heraclio Chútez, el Cojo; es como si en el animal se hubiese transubstanciado el rencor producido por el engaño y el abandono. Por eso el forastero lo ceba, lo cultiva, lo prepara para el día señalado. La batalla final entre soldados y guerrilleros coincide con la riña de gallos entre Aguilán y Buenavida, que no es otra cosa que la lucha simbólica entre el hijo vengador y el padre humillado.

Don Jacinto, el tendero de Tambo, padre de Marta y del guerrillero Antonio Roble, también fue gallero: «Mi papá fue el mejor gallero, había dicho la muchacha» (Mejía, 1979, p. 98), pero la relación padre-hijo se resuelve aquí de manera diferente. El tendero, en un acto de complicidad con la causa que defiende su hijo, mata con aguardiente envenenado al sargento Mataya y a sus soldados. Él también muere en la acción.

Además de los gallos, símbolo recurrente de la violencia, en la obra aparecen otros elementos naturales y culturales que le confieren una atmósfera permanente de soledad, abandono y desesperanza, lo que podría considerarse como violencia latente, transferida al paisaje y a los eventos cotidianos: el sofocante calor de Tambo, en contraste con el volcán donde viven los guerrilleros, frío por el páramo, pero amenazante y en permanente combustión interna, la fonda «El Gallo Rojo», el prostíbulo del pueblo, denominado «La casa de los faroles», los juegos pirotécnicos, con su ambigüedad de carnaval, religiosidad y agresión; así como una serie de situaciones que se entrecruzan en la narración a manera de indicios y catalisis que ensanchan las secuencias narrativas y crean una atmósfera de violencia simbólica permanente: el tambor del loco, las espuelas de los gallos, el bramido del volcán, la pica del enterrador, la iguana, los mangos verdes, el pregón del heladero negro, el cuchillo del forastero, el zurriago del Cojo Chútez. Como si cada objeto y cada suceso en el pueblo de Tambo, epicentro de los dos conflictos paralelos, venganza del hijo y lucha revolucionaria, se resemantizaran capítulo a capítulo, con un solo objetivo: crear el *phatos* de una violencia que no solo se dirige con las armas, sino también con el lenguaje y en el lenguaje de la cotidianidad.

La novela, que maneja una narración alterna, en contrapunto, con nudos de encuentro, presenta de principio a fin un binarismo que sorprende, porque induce a pensar en la dicotomía religiosa de lo bueno y lo malo, sin caer en el simplismo melodramático de los buenos excesivamente buenos y los malos rotundamente malos. Hasta el Cojo Chútez, el sargento Mataya y Otilia, la prostituta, dejan entrever ciertos rasgos de humanismo, o por lo menos de espiritualidad cristiana

ancestral, en tanto que el jefe guerrillero Pedro Canales, representante de una lucha social contra el establecimiento, posee rasgos de lascivia y crueldad.

Las antonimias conceptuales más representativas se hilvanan así: la iglesia y la gallera son los espacios públicos más notables en el pueblo, al alfarero, que construye representaciones de vida con el barro, se le opone el sepulturero, que con su pica —suerte de amuleto macabro— en reemplazo de su mano mutilada, es una especie de recaudador de muertos. La figura del padre también es pendular y extrema: «El hombre» (padre del cura Barrios) simboliza al paterfamilia antioqueño: trabajador, religioso, sobrio y autoritario, en tanto que el Cojo, don Heraclio Chútez, es el seductor, aventurero, jugador y juerguista, devenido a gamonal de pueblo y azuzador de violencia social y política. El padre Barrios sustenta su vida en el perdón, como esencia del amor cristiano, en tanto que el forastero solamente cultiva su vertiginosa venganza. Por el lado de los revolucionarios, caracterizados de soslayo, en forma especular, aparecen dos líderes: Antonio Roble y Pedro Canales. El primero, en escasos rasgos que le otorgan otros personajes del relato, encarna la parte afirmativa, en tanto que Canales, de un tajo es definido así por Otilia, su amante incondicional: «—Te tengo miedo Pedro Canales, eres el diablo» (Mejía, 1979, p. 311).

Y así sucesivamente: mujer-casa (María), mujer-objeto (Otilia), cura convencional y pusilánime (Azuaje), cura comprometido y consecuente (Barrios), informante del ejército (ama de llaves del cura), informante de la guerrilla (el sepulturero). Este paralelismo milimétrico hace que la trama de la novela pierda eficacia en el lector porque se deja adivinar, anticipa demasiado los efectos estéticos y el eje argumental se vuelve esquemático. El procedimiento de las «cajas chinas» (micro y macro historia, con dobles semánticos y antónimos) se torna una constante que reduce los horizontes de expectativas en la recepción. La historia del forastero, que se va perfilando más o menos similar a la de su padre, Heraclio Chútez, ha de repetirse n veces, porque los indicios que proyecta el relato, así lo hacen entrever, con lo cual se reincide en el fatalismo social y psicológico de un lado, y del otro queda flotando sobre la novela cierta intención de moraleja.

En síntesis, *El día señalado*, vista ahora en la perspectiva temporal y estilística, es una novela que se parece demasiado a las novelas: su rígida estructuración tiende a oscurecer la historia y en los personajes se nota demasiado la presencia autorial. Leí en paralelo *El día señalado* y el cuento *La venganza*, que es la historia condensada de la primera, y me pareció más intenso, mejor logrado y con un manejo coherente del verosímil. En el afán de extender el relato a términos de novela uno se encuentra con el capítulo noveno: diálogo del padre Barrios con el Cojo Chútez sobre temas religiosos y sospecha que se trata de un agregado, más bien flojo, discursivo y con toques de catequesis silvestre. El Cojo queda a un

paso de la conversión espiritual gracias a los argumentos del cura, quien lo convence de «donar» unas tierras que ha usurpado a los campesinos de Tambo, para plantar árboles en señal de contrición y símbolo de vida. Claro que, de paso, en una hábil maniobra retórica, el hombre de Dios le ha recordado al gamonal el asesinato por ahorcamiento de Juancho Lopera, su compañero en la cacería del tigre. Este episodio –el del tigre– podría registrarse como un sedimento del hiperbólico humor paisa: Chútez, al quedar sin munición, porque Lopera le ha jugado semejante broma, se mide con el tigre, queda lisiado por el resto de sus días a causa de las embestidas del animal, pero lo vence en franca lid, lo amarra y lo pasea orondo por las calles de Tambo. Luego ejecuta su venganza atroz y se gana la reputación de hombre corajudo y sin escrúpulos. Por algo dice la sabiduría popular que «el tigre no es como lo pintan».

El capítulo decimocuarto es un diálogo moralizante y meaculposo entre el alfarero y Otilia; la prostituta cuasiarrepentida termina fraguando un Cristo en barro. Excesiva presencia autorial en algunos capítulos que retardan la acción narrativa. «Son los tiempos, señor», diría en sociolecto mejicano, uno de los personajes de esa gran saga en la búsqueda del padre: un tal Pedro Páramo, un rencor vivo.

La violencia, salvo uno que otro episodio, como el del puñal del forastero atravesando la mano de uno de los matones al servicio de Chútez, o el envenenamiento de la tropa y la toma final de Tambo, a manos de los guerrilleros, se presenta de soslayo, a veces evocada (resentimiento del enterrador por el asesinato de su familia y la amputación de su mano). De preferencia está diseminada en los objetos, en los diálogos que sirven de memoria colectiva, en los indicios de la naturaleza feraz y opresiva que rodea al pueblo de Tambo. El gallo, llámese Aguilán, Cuatroplumas o Buenavida, condensa los viejos odios y el rencor del presente: «En Aguilán había de jugarme esa cosa amarga que es mi vida» (Mejía, 1979, p. 30), dice el forastero, en tanto que el Cojo Chútez le confía con énfasis al padre Barrios: «Los gallos enseñan a vivir», ¿Peleando, don Heraclio? (p. 96).

En las motivaciones y tratamiento de la violencia no hay equidad en el relato, quizás por el efecto especular, que más bien podría pensarse como un acierto narrativo, una escogencia específica del focus: se presenta el pueblo (Tambo), sus instituciones, civil, religiosa, militar; sus actores: sepulturero, prostituta, alfarero, tendero; pero del otro bando –los guerrilleros– lo mínimo que se conoce son vagos comentarios. Aparte de Antonio Roble y Pedro Canales, escasamente caracterizados desde el *telling*, los otros guerrilleros son una masa informe, no sabemos nada de su ambiente cotidiano, de sus premisas ideológicas, de su organización, menos aún de sus rasgos psicológicos. Como el volcán, están allá, en algún lado, en la sombra de la clandestinidad. Han de preparar un asalto a Tambo, con la complicidad del sepulturero, vengador de su familia, asesinada por

fuerzas regulares, y de don Jacinto, el padre de Antonio Roble. Y ese asalto ha de coincidir con otro día señalado: la venganza del forastero hacia su padre. El gallo tapao del hijo, que al oído suena como el gallo tapao de los rebeldes, o el gallo furioso puesto en el vientre, en lugar del hijo arrancado a la mujer vejada y torturada, han de hacer su parte.

Estas correspondencias entre la cruda realidad y el arte de novelar son en extremo peligrosas porque empiezan a caminar en la cuerda floja tendida entre el discurso hiperrealista y el panfleto maniqueo, que mira la historia en blanco o negro, sin detenerse en los matices intermedios. Digamos que para el inicio de la década de los 60 (recién triunfante la revolución cubana), esos aires de realismo socialista con toques románticos eran de buen recibo; hoy las cosas han cambiado tanto de perspectiva que en lugar del gallo tapao de la ira popular reprimida, como se ha interpretado al brioso animal, se piense más bien en el incómodo pero sincero gallo del evangelio, que con su canto develó las flaquezas humanas. Negar la historia es incurrir en la «peste del olvido», interpretarla desde una visión de mundo coherente, es invitarnos a no repetir las incoherencias del pasado.

El día señalado es un lugar inevitable en nuestro balance narrativo, para su época rebasa la «tradición de nuestra pobreza» y seguramente, como ficción, a medio camino entre lo testimonial y lo imaginativo, es una mirada inquietante hacia el hombre colombiano y el tipo de sociedad que lo ha rodeado.

Referencias

- Echavarría, R. (1998, 12 de abril). «Los Invocados», el final de la historia. *Magazín Dominical, El Espectador*.
- Gutiérrez, R. (1984). La literatura colombiana en el siglo XX. En *Manual de Historia de Colombia*, tomo 3. Bogotá: Procultura.
- Gutiérrez, R. (1986). *Aproximaciones*. Bogotá: Procultura.
- Hoyos, J. (1998, 12 de abril). Los Invocados. *El Espectador*.
- Mejía, M. (1979). *El día señalado*. Bogotá: Plaza y Janés.
- Troncoso, L. (1986). *Proceso creativo y visión de mundo en Manuel Mejía Vallejo*. Bogotá: Procultura.

V.

Del Rhin al Suárez o el viaje de Lengerke por los caminos de la civilización y la «barbarie»

Álvaro Neil Franco Zambrano

«Porque nosotros podemos irnos de un lugar donde hemos vivido intensamente. Pero ese lugar no se irá nunca de nosotros».
William Ospina

El viaje

La otra raya del tigre (1977) de Pedro Gómez Valderrama se circunscribe en el género correspondiente a la literatura de viajes característica del siglo XIX. Es así como Geo von Lengerke, el protagonista de la novela, emprende un desplazamiento forzado desde una Alemania inmersa en las ideas del pensamiento liberal, de la evolución darwiniana y del positivismo de Auguste Comte, hasta las bravas tierras de Santander, donde a las montañas se les llama cuchillas y rayas de tigre a los caminos¹:

Los caminos aquí trepan para encontrar, a la vuelta de un pico escarpado, las lomas suaves que se deslizan hacia la otra pendiente. Para vivir aquí es necesario saber agarrarse a la piedra, saber deslizarse para descender. Los

¹ «Entre los siglos XVI y XVIII tuvieron lugar en Europa profundos cambios económicos y sociales que, cuando adquirieron su pleno desarrollo, significaron la liquidación del viejo orden feudal y el inicio de las relaciones capitalistas de producción. Los descubrimientos geográficos, con la consiguiente ampliación de mercados, el auge del comercio mundial, el aumento de la producción agrícola, la revolución científica y los inventos técnicos fueron los factores más importantes que contribuyeron al desarrollo de las fuerzas productivas y a la acumulación productiva de capital, a base de la Revolución industrial de fines de siglo XVIII y siglo XIX. Fue una nueva clase social la que impulsó estas profundas transformaciones: la burguesía comercial e industrial» (Enciclopedia Salvat, 1983, p. 2002).

cerros están cortados a pico, desde arriba se ven sus anfractuosidades agresivas. Así es aquí la gente, así de dura, así de sometida al peligro que empiezan a conocer en el primer desliz del pie sobre la senda de la cuchilla (Gómez, 2003, p. 94).

Según Carmen Elisa Acosta (1999), el viajero del siglo XIX se distinguía por sus intereses económicos y comerciales. De ahí que uno de los propósitos de este viaje sea posibilitar el surgimiento económico de Lengerke, a través del intercambio comercial entre Bucaramanga y Europa. Hecho que permite la llegada del progreso a la ciudad y, por ende, la alteración de la idiosincrasia de los bumangueses, debido, en primera instancia, al recrudescimiento de las diferencias sociales entre pobres (los obreros y los asalariados) y ricos, pues Lengerke y los demás migrantes alemanes fortalecen sus vínculos con los burgueses de la sociedad bumanguesa, es decir, con los integrantes del grupo del Comercio o del Club de Soto, sin importarles el desastre económico en que se verán sumidos los pobres, quienes, la mayoría de las veces resultan explotados:

Y este conflicto es eso: la diferencia de clases, y estamos del lado de los ricos. Lorent protesta débilmente: —Al fin y al cabo damos trabajo, creamos industria, hacemos labor económica...—Sí —dice Lengerke poniéndose de pie. Pero no nos olvidemos del hambre de los pobres. Las nuevas maneras de trabajar que creamos, el impulso al comercio, a la importación, empobrecen a la gente dedicada a la agricultura (Gómez, 2003, p. 279).

El narrador de la novela establece así una crítica severa contra uno de los metarrelatos promulgados por la modernidad: la igualdad social. Máxime cuando lo que está operando en este caso es una modernización económica que, según García Canclini, beneficia a una pequeña minoría representada por «las clases

«Con la teoría darwiniana de la evolución por selección natural, el pensamiento evolucionista se generalizó en todo el ambiente científico, inaugurando una nueva etapa de la biología. Darwin proporcionó una serie de pruebas sobre el origen de las especies y los mecanismos de su transformación, todavía dominantes en la actualidad. Y sus puntos de vista fueron ampliados por una pléyade de científicos que desarrollaron las líneas generales de su teoría en la casi totalidad de las ciencias biológicas. Un problema no resuelto por Darwin es el del origen de la variabilidad y los mecanismos de la herencia, ya que él daba por supuesto, como Lamarck, la posibilidad de la herencia de los caracteres adquiridos» (Enciclopedia Salvat, 1983, p. 1342).

«Puede decirse, en general, que una doctrina filosófica entra en el campo del positivismo cuando posee las siguientes características: 1) La consideración como único objeto de conocimiento de lo "dado" (*positum*) en la experiencia. 2) El rechazo de toda realidad que no sean los "hechos" y las relaciones entre los hechos. 3) La renuncia a la explicación del qué, del porqué y del para qué de las cosas, inquiriendo únicamente el cómo. 4) La aversión, por tanto, a la metafísica, a todo conocimiento *a priori* y toda intuición de lo inteligible. 5) La hostilidad a una filosofía sistemática. 6) La consideración de la filosofía como el conjunto ordenado de los datos que suministran las ciencias» (Enciclopedia Salvat, 1983, p. 2707).

dominantes para preservar su hegemonía, y a veces no tener que preocuparse por justificarla, para ser simplemente clases dominantes» (1990, p. 67). A lo anterior se suma una de las formas contemporáneas del darwinismo social —¿modelo acuñado por Lengerke?—, la cual «pregona que la regla suprema del sistema es la supervivencia de los más aptos, o sea los ricos» (Cepeda, 2009), y el positivismo lengerkeriano que concibe el gusto desmedido por la comodidad material como el principio fundamental de su filosofía. Al comienzo de la prostitución, consecuencia directa de una modernización social que recurre a las clases menos favorecidas para sacar adelante sus proyectos, sin importarle la dignidad de las mismas, como sucede con las meretrices, quienes desde su oficio milenario contribuyen a la construcción de los caminos (Gómez, 2003, p. 362) y con los santandereanos explotados por el orden feudal impuesto por Lengerke:

La ciudad cambiaba de espíritu, con esa transformación inevitable que producen los cambios materiales. Las gentes se asombraban de la revelación: desde las primeras casas que ostentaban en sus salas el recién importado papel de colgadura, de flores sobre fondos oscuros y asordinados, que procuraban una necesaria sensación de frescura, al recuerdo de los comediantes de ópera traídos por él para una sola representación en vado hondo. Y el sabor de los vinos franceses y alemanes, de las conservas, de las galletas inglesas, el corte de las levitas importadas, la arrogancia de los sombreros de copa; y la gran calidad de las armas cortas que ahora los señores usaban al cinto, producto de las importaciones de la casa alemana. Había también flotante en la ciudad, la pecaminosa libertad de algunas mujeres que frecuentaban don Geo y sus amigos en las horas de descanso, en casas perdidas en las afueras. Era ésta una modalidad que a él se debía también. Había traído las primeras, algunas en empresas de aves de paso, otras listas a encapricharse y quedarse en unos brazos pródigos. La vida de Bucaramanga revestía un aire que si a algunos parecía libertino, otros encontraban progresista y moderno (Gómez, 2003, p. 52).

Para consolidar la conquista económica, Lengerke transforma la sociedad santandereana en un feudo del imperio alemán. Pretensión para la cual construye un castillo medieval alrededor del cual congrega la población de Montebello, cuyos habitantes se encargarán de recolectarle la quina y de cultivarle el cacao, la caña de azúcar, el café, el tabaco, entre otros. Así las cosas, Lengerke le vende a los santandereanos la idea de que el feudalismo² es la organización política indicada

² «Sistema de organización económica, política y social de la Europa occidental entre los siglos IX y XIII, basado en la apropiación del excedente productivo de los campesinos trabajadores de la tierra por parte de las clases privilegiadas (guerreros especializados, clero y algunos terratenientes), cuyos miembros se relacionaban entre sí a través de los lazos de vasallaje creados en torno a un feudo, se estructuraban jerárquicamente de conformidad con su poderío económico, y se repartían entre sí el poder represivo directo sobre los trabajadores de sus tierras» (Enciclopedia Salvat, 1983, p. 1396).

para reemplazar la colonia instaurada por los españoles (verdaderos hombres medievales) y alcanzar el progreso en un país recientemente independizado. García Canclini afirma que la modernización latinoamericana empieza con la independencia y que la contienda por alcanzarla tenía como intención principal construir un país contrario al que tenían en mente las clases hegemónicas y los poderes extranjeros (1990, p. 78).

¡Inaudito que una mente liberal como la de Lengerke, quiera implantar el feudalismo, todavía más cuando este fue suprimido en Europa por el liberalismo, que hable de reemplazar la colonia a través del feudalismo, cuando este guarda una relación directa con el latifundismo, el cual hace parte de todo proceso de colonización! (García, 1990), y que pretenda con su estratagema alejar a los santandereanos de la independencia: «única ruta hacia su progreso». Además, ¿cómo pueden los santandereanos salir adelante siendo extranjeros explotados en su propia tierra? Nada más antimoderno que la explotación, puesto que convierte en esclavos a los seres humanos. Hecho que va en contravía del principio fundamental del liberalismo: la libertad. Así las cosas, la idea de Lengerke tiene más cara de colonización que de progreso. Colonización que para García Canclini (1990) fue llevada a cabo por países europeos sumidos en la premodernidad. ¿Qué tienen de modernos unos alemanes vulgares y perezosos que subestiman a los santandereanos y solo piensan en emborracharse y tener sexo con las lugareñas? (Gómez, 2003). Y a quienes lo único que verdaderamente les interesa es acumular riqueza sin importar los medios para conseguirla: «El azar que tentó a estos alemanes que yacen ensangrentados fue el de la fortuna de El Dorado» (p. 288):

—Sí, es un procedimiento feudal, que sustituye al colonialista. Esta tierra que acaba de independizarse no soportaría un colonialismo abierto como hacen los ingleses. En cambio, el feudalismo nace del país, de la tierra, y a través de ese feudalismo lo estoy llevando a progresar. Verás, agregó en broma, como dentro de cincuenta años o de cien van a reconocernos el espíritu progresista. Si no nos apoyamos en el feudo, no vamos a lograr sacarlos de la Edad Media (Gómez, 2003, p. 362).

Ahora bien, a diferencia de sus vasallos, en el interior del castillo, Lengerke vive como un hombre moderno: inmerso en las lecturas de Goethe, Humboldt y Schiller: «De noche, cuando sale la luna y da sobre las estatuas a través de los ventanales, parecen cobrar vida, sus senos enormes se aprestan a amamantar a la humanidad, a Humboldt, al Káiser, a Goethe, a Schiller, sus piernas formidables parecen cerrarse como tenazas en los rigores del orgasmo ciclópeo» (Gómez, 2003, p. 116). García Canclini (1990) percibe que para ser moderno hay que ser culto. Y ser culto tiene que ver tanto con la apropiación de un bagaje intelectual amplio como con ciertas

ventajas relacionadas de manera directa con la posición social. De ahí que lo culto también sea para este autor sinónimo de élite y hegemonía (1990). Además de lo anterior, en opinión de Carmen Elisa Acosta (1999), el mundo cultural de los viajeros del siglo XIX estaba conformado por Goethe, Schiller y Humboldt, entre otros. Por ello, en *La otra raya del tigre*, con excepción del abuelo –personaje que no recibe nombre en la narración–, especialista en literatura francesa, sobre todo en la romántica, los únicos que leen son Lengerke y el padre Alameda –formado en la academia francesa–, y no están interesados en compartir la lectura con las demás clases sociales, ya que la misma representa un mecanismo de control que ayuda a consolidar su poder. En este sentido, García Canclini refiere la restricción empleada por las clases dirigentes para consolidar esta especie de modernización cultural: «En la cultura escrita, lo consiguieron limitando la escolarización y el consumo de libros y revistas» (1990, p. 67).

En la novela, el viaje del piano representa el desplazamiento del mundo cultural europeo, característico del siglo XIX; mundo que Lengerke necesita para sobrevivir en Santander y consolidar así su proyecto de colonización: «Veinte hombres, los mismos, llegan a la puerta trayendo en su lomo un piano... el instrumento prodigioso, la caja de música de la civilización occidental, Mozart, Beethoven, Haydn, Brahms, Berlioz» (Gómez, 2003, p. 113).

El viaje concluye con el fracaso del proyecto que Lengerke había pensado para Santander: «Más que de enfermedad se murió de fracaso, de frustración, de desencanto; se murió del mismo deterioro que empezó a roer pacientemente los muros del castillo» (Gómez, 2003, p. 365), pues los santandereanos, que no son ni tantico pendejos, se dan cuenta de que el alemán, sus compatriotas y la clase acomodada de Bucaramanga los han estado engañando y se rebelan contra ellos en una especie de asonada:

La ira y el miedo se abaten sobre Bucaramanga; brigadas oscuras comienzan, en la sombra, los ataques y el saqueo sobre las aterrorizadas familias de los alemanes y de sus amigos.... Parece que hubo quienes apedrearon el consulado alemán, al pasar en la noche.... Cuando los grupos pasan ante las casas, o ante los almacenes de los alemanes, llueve torrencialmente la copiosa agresión de la piedra, reiterada y violenta (Gómez, 2003, pp. 288-289).

La naturaleza

Lengerke ve en la naturaleza exuberante de América una suerte de paraíso donde el árbol romántico de Europa le concederá su mejor fruto: levantar una ciudad

gótica en los abismos santandereanos –casi una casa en el aire, como lo pregonaba el maestro Escalona–. Ciudad cuyos caminos conducen a Europa, especialmente a Alemania, pues al igual que en *La ciudad* de Cavafis (1999, p. 34), a este viajero lo persiguen los recuerdos del Rin:

Es el final del viaje regresivo, en busca de etapas anteriores del mundo, que hacían los europeos al venir a América; para él fue el viaje fabuloso a la construcción de la ciudad gótica, de la fortaleza, del feudo con castillo e iglesia, del cual emanan los caminos y los puentes; América gótica, América romántica, el imperio sobre la selva, el regreso a los orígenes, el mundo fabuloso de los animales extraños donde coexisten el jabalí y el caimán, la garza feudal y el loro (Gómez, 2003, p. 345).

Carmen Elisa Acosta (1999) menciona a Humboldt para hablar de la convergencia entre ciencia (descripción objetiva de la naturaleza) y romanticismo (imaginación subjetiva a la hora de describir el paisaje), como rasgo esencial del viajero europeo del siglo XIX. En la novela, el narrador intenta equiparar el viaje de Lengerke con el de Humboldt. Intenta, porque Humboldt es un naturalista a carta cabal, mientras que Lengerke lo que quiere es explotar la naturaleza (Gómez, 2003, p. 121): «Ve la caravana de los naturalistas –el barón de Humboldt con su equívoca compañía–» (p. 22), «la disciplina férrea, que todavía recordaba las palabras del viejo Humboldt, a quien había visitado un día en Berlín, un año antes de su partida a América» (p. 352).

Otra manera de percibir la naturaleza tiene que ver con la visión occidental que la considera como un lugar que representa peligro para el hombre civilizado y sus invenciones, en este caso el europeo. Es así como la selva tropical ocasiona estragos en los viajeros europeos y en los colombianos recién llegados de Europa (quienes han entrado en contacto con la civilización, por haberse educado en el primer mundo y haber permeado su cultura) que se dirigen a Bogotá, navegando aguas arriba las corrientes del río Grande de la Magdalena, el cual se distingue por ser inhumano y no tener orillas, como la muerte. En el mismo, el oleaje verde de los caimanes y «esa quemante joya en las florestas de la noche» (Quessep, 1993, p. 142), llamada tigre en el lenguaje común, son reconocidos por la búsqueda placentera de la carne humana: «Aún el barco era una isla de civilización en medio de la naturaleza tropical (en quince días remontando el río todos tendrán que estar desnudos incluso el Padre Alameda, las plantas crecerán dentro del barco, los caimanes serán alimentados con los pedazos de nosotros que desprenda el calor» (Gómez, 2003, p. 11), «Lo que quiere el tigre es carne humana» (p. 17). Naturaleza que también hace parte de la propuesta barroca y real maravillosa de Alejo Carpentier: «En la selva barroca que prolongaba el río» (p. 93), por lo descomunal de la misma y porque a diferencia de la naturaleza europea, la cual

parece de mentiras si se compara con la americana: «El río aquí es ancho, desmesurado, es diez veces el Sena, quince veces el Weser» (p. 15), no se puede sublimar a través del arte: «En la montaña, el paisaje queda detrás del hombre, y sin embargo no hay un sitio que pueda contenerse en un cuadro» (p. 94).

Sin embargo, para Lengerke, el paisaje americano se le asemeja al alemán, por ser una suerte de destino del cual no puede escapar: «que él reflejaba su tierra nueva, y que ella y lo que en ella ocurriera lo prefiguraban a él, sus asaltos, sus derrotas» (Gómez, 2003, p. 8), una especie de tierra prometida que con el paso del tiempo se le irá pareciendo a su espíritu de exiliado, de exmilitar y de exrevolucionario, mejor dicho, de guerrero que le pone berraquera a las cosas del alma: pelirrojo salido de esta tierra colorada donde abundan las hormigas culonas: «El impacto inicial de su entrada a la tierra no se le borró nunca porque sintió siempre vagamente que él reflejaba su tierra nueva» (p. 8). No podía ser de otra manera, dado que la santandereana es una cultura mimetizada en su paisaje: «Fue la cordillera, fueron los riscos, fue esa estructura furiosa, fue el deseo de abrir caminos y puentes en una topografía llena de soberbia. Soberbia, piensa. Aquí las gentes dicen «soberbia» para significar cólera. Pero la verdadera soberbia es la naturaleza misma. Le parece que los espíritus de las gentes son, también, como la tierra» (pp. 148-149).

Este paisaje titánico se prolonga hasta el imperio del indio (Gómez, 2003, p. 23), el cual es sinónimo de salvajismo según la visión occidental, porque se opone a la civilización y al progreso. En la novela de Gómez Valderrama, los indígenas se equiparan a los animales, toda vez que su imperio comparte territorios con los reinos del caimán y del tigre y en alguna forma estos están en contra de la apertura de caminos, por más que los caminos en estas tierras se asemejen a las serpientes, pues la construcción de los mismos acaba con su «hábitat»: «A veces algunas mujeres dejaban el pueblo atraídas por algún hombre, e iban a pasar días o semanas en el sitio de la trocha, donde las serpientes y los tigres, las flechas de los indios y la fiebre amarilla sembraban la región de muerte» (p. 157), «Para los indios, el camino era la desgracia, la total destrucción de su mundo» (p. 180).

Surge así uno de los pilares de la modernidad: la dominación del paisaje. Para sacar provecho del mismo: «Aspiraba a llegar a la naturaleza, incorporarme a ella, regresar al estado natural. Todo lo que le oí al viejo Humboldt. Realizar a Rousseau, los sueños liberales. Y me veo ahora apoderándome de ella, sometiéndola incluso con violencia, luchando para exprimirla el oro» (Gómez, 2003, p. 121), sin importar las consecuencias negativas que este hecho pueda acarrear: «El hombre va y viene por el río, trae vapores, trae máquinas y pianos, trae muebles suntuosos, terciopelos y sedas y éstos son los delegados del dios caimán que tratan de impedir que la putrefacción de Europa desintegre y recorte la naturaleza virgen e ilimitada» (p. 16).

A este respecto, Rodrigo Malaver Rodríguez (2001, p. 181), refiriéndose a la novela *Un viejo que leía novelas de amor* de Luis Sepúlveda, dice que la idea principal del autor consiste en resemantizar el concepto de selva, reconociéndolo como un cosmos gobernado por sus propias normas, a las cuales se adhieren las de los indígenas, con el propósito de proteger esta biodiversidad de las intromisiones del hombre blanco: «Pero defendían algo a lo cual tenían derecho: su tierra», quien ante la ignorancia de los principios que rigen este espacio, no tiene otra alternativa que calificarlo de incivilizado (Malaver, 2001), para justificar la colonización disfrazada de civilización, que las más de las veces recurre a la fuerza: «La raza Caribe empezó su ocaso funesto, mientras la colonización se extendía, y al venir la revolución de Independencia los yariguíes se refugiaron en las hondas selvas. Diezmados, destruidos, huían del blanco como alimañas perseguidas. Buscaban la paz que ofrecía el refugio de la serranía» (Gómez, 2003, p. 143).

Los santandereanos también son considerados como una raza bárbara que vive en un mundo primitivo, donde el salvajismo es evidente inclusive en las personas más cultas, especialmente por Lengerke, quien considera que lo único que tienen de civilizado es la religión impuesta por los españoles (Gómez, 2003, p. 50). Y es bien sabido que la religión es una institución premoderna que cobró fuerza durante la política teocrática de la Edad Media.

Los caminos

Los caminos, como ya se sugirió, propician la guerra entre los alemanes y los indígenas de la región, pues mientras para los primeros son sinónimo de desarrollo, puesto que facilitan la comunicación y el intercambio comercial entre los pueblos y las ciudades de Santander e incluso con otros departamentos del país, para los segundos significan destrucción: «Pero empiezan los caminos. El oro proteico toma ahora una nueva forma, la del camino del comercio, la guerra silenciosa. Los blancos vienen a tomar las tierras de los indios. El camino es el enemigo... La guerra se ha declarado nuevamente, hay que pelear por la tierra del indio. Los blancos invaden el reino del indio» (Gómez, 2003, pp. 143-144). Caminos a los que Lengerke les enmienda su rumbo para alejarlos del salvajismo que caracteriza las trochas de los aborígenes: «Tienen en la selva sus propios rumbos, sus trochas propias» (p. 197) y hacerlos desembocar en el progreso.

Los caminos también son el escenario donde transcurre la guerra civil: «Los caminos se convierten en senderos de odio, cruzan por ellos tropas en derrota, fugitivos apresurados, caballeros vencedores que asuelan todo a su paso» (Gómez, 2003, p. 210). Guerra civil ocasionada por el desacato al gobierno central y a sus instituciones, por parte de un caudillo de provincia al mando de cincuenta

macheteros y de altos mandos del ejército como el general Wilches y el coronel Cantor. La misma era formalizada a través del pronunciamiento: institución dispuesta por la ley del país, para anunciar de forma similar al toque de diana el inicio de la beligerancia (p. 209).

Estos caminos de la guerra terminan convertidos en tumbas, donde la única luna que brilla es el machete y el aguardiente que se destapa para brindárselo a las almas –malditas en lugar de benditas– picadas por la malaria o por esa serpiente de polvo que asfixia a quienes se oponen a su crecimiento: «La línea del camino sube y baja, rodea cerros, se hunde en pantanos. Al lado de los muertos de la malaria, de los del alcohol, de los del machete pendenciero» (Gómez, 2003, p. 197), «El camino va surgiendo en las personas que lo recorren, como en aquéllas que luchan contra él» (p. 197). Caminos que como en el tango se alejan de sus pasos y se marchan un día. Convirtiéndose en «trampas de la nostalgia» (García, 2007, p. 305) donde no se puede «posar sin mucha fatiga el pie» (Gómez, 1995, p. 23): «En cada uno de los caminos hay acumuladas todas las vidas de un pasado. Caminos con alma, con vida, que un buen día se ven interrumpidos, lo mismo que de pronto las vidas se suspenden» (Gómez, 2003, p. 140).

En algún poema César Vallejo (2002) afirma que el único lugar donde la soledad echa raíces es aquel donde el hombre no ha dejado su huella; en cambio, el camino se entiende como una extensión de lo humano, porque en el mismo el hombre construye su experiencia y su sabiduría (es lo que nos enseñó Cavafis (1999, pp. 42-43) en su viaje hacia Ítaca. Los caminos como los libros también son «una extensión de la memoria y la imaginación» (Borges, citado por Cerro, 1999, p. 154): «Un depósito de recuerdos de todas las gentes que lo transitaron» (Gómez, 2003, p. 140). Los caminos como los hijos y los poemas también se van un día en busca de su propio destino:

Una vez le dijo a Lengerke: –Barón, usted contempla sus caminos como si fueran seres humanos–. Y él contestó: –Sí padre, es cierto; puede parecer monstruoso, pero yo lo siento así; sé cuándo cobran vida, cómo van, poco a poco, independizándose del que los crea, y sobre todo, cómo van incorporando en ellos mismos todo el sufrimiento, toda la esperanza, toda la incertidumbre que llevan quienes los transitan– (Gómez, 2003, p. 369).

Los caminos como los libros también se angustian por las influencias: «Cuando se mira uno de esos caminos desde la cima de las montañas se ve la gran concepción de utilización de la naturaleza, tomada con hábil maestría de los caminos españoles» (Gómez, 2003, p. 363). Quienes llamaban camino real a esa conversación asordada entre piedras y árboles, a esa serpiente emplumada que en Santander se enreda como cola de cometa en la infancia. Los caminos como

las escaleras también tienen rellanos para tomarse un descanso: las posadas, las cuales «conservan el lejano sabor español» (p. 363), sobre todo el de *Don Quijote de la Mancha*, donde los hombres cruzan silencios y palabras, mientras un cura degusta *duelos* y *quebrantos*³, o carne de res (en Santander se orea como si fuera poesía), o los niños pobres que tanto le gustaban a los ricos de Irlanda:

Me decía que nunca había una posada en que no se encontrase con un cura. En la posada del camino a Pamplona, había encontrado una biblioteca de libros en inglés y en francés, sujeta al polvo y a la intemperie, y en la cual se encontraban las obras del vizconde de Chateaubriand, de Víctor Hugo, el Rojo y Negro de Stendhal, el Contrato Social de Rousseau, Shakespeare, Milton y Swift (Gómez, 2003, p. 363).

Estos caminos del progreso y en consecuencia de la libertad paradójicamente son contruidos con ayuda de una especie marginada por la sociedad, los presos: «Pero tal vez el peor destino de estos hombres, su máxima condena, es la de trabajar amarrados, encadenados en el camino, que es la expresión de la libertad, la manera que tiene el hombre de arrancarse de lo que lo sujeta y lo asfixia» (Gómez, 2003, p. 161) y las prostitutas (recodos del camino pululantes de polvo enamorado), quienes de forma similar a Pilar Ternera y sus mulatas ejercían el realismo mágico de su oficio en un burdel construido en medio de la selva:

Álvaro había llegado una de esas tardes a la librería del sabio catalán, pregonando a voz en cuello su último hallazgo: un burdel zoológico. Se llamaba El Niño de Oro, y era un inmenso salón al aire libre, por donde se paseaban a voluntad no menos de doscientos alcaravanes que daban la hora con un cacareo ensordecedor. En los corrales de alambre que rodeaban la pista de baile, y entre grandes camelias amazónicas, había garzas de colores, caimanes cebados como cerdos, serpientes de doce cascabeles, y una tortuga de concha dorada que se zambullía en un minúsculo océano artificial (García, 2007, p. 446).

Burdel al que los inexpertos llaman «Puerto Infantas», los más perturbados «La Tempestuosa» y el dialecto escueto de los santandereanos «Pueblo de las Putas». Las prostitutas son las encargadas de satisfacer el deseo de los trabajadores libres y el de los reos, y se convierten así en la única alternativa para que los caminos avancen y no se queden atascados en la tierra de los indios (Gómez, 2003).

³ «Huevos con tocino o chorizo», mencionados por el narrador de *Don Quijote de la Mancha*, en la primera página de la novela.

La mujer

Aparte de la importancia en la construcción de los caminos, la mujer de *La otra raya del tigre* se distingue por una sensualidad que pierde a los hombres en los pantanos de la desdicha, como acontece con la monumental Leocadia, *mantis religiosa* cuyo sol carboniza las estrellas de los militares y oscurece el reino de los cielos que los seminaristas le disputan a los camellos:

Estaba, una noche, en un baile de oficiales del ejército constitucional, cuando nació entre los pretendientes la buscada disputa, en que los militares usaron a guisa de armas los instrumentos de la orquesta, mientras Leocadia se evadía a llevar su cuerpo y sus bríos a las desoladas tierras del páramo, con un galán teniente del ejército, triunfador en la pelea y metido ahora a contador de salinas; en aquellas soledades Leocadia disfrutó durante tiempo de los arrestos varoniles del macho que había secuestrado; pero pronto el cuerpo empezó a pedirle otra cosa, hasta que lo abandonó y se lanzó a pescar en otros caminos la suerte que más le conviniera; inclinada al ejército, volvió a Sogamoso, donde sedujo a un bravo general que la llevó a sus tierras solitarias de los llanos para gozar de ella a su placer, pero tal vez era Leocadia quien lo gozaba, y empezó a descreer de tantas desnudeces en los morichales, del amor selvático en las cercanías del boa y del caimán, y un buen día desapareció siguiendo un ejército de vivanderos que se dirigía al Sur. Nadie sabe cómo, mientras el general intentaba suicidarse, como lo había intentado antes el teniente-contador, la Leocadia enrumbaba de nuevo a Bogotá, donde llegó con unas cuantas monedas de oro en el seno y dos intentos de suicidio en el prestigio, no ya esta vez a las chozas pajizas de las putas que la refugiaron en su primera entrada, sino a una de las posadas elegantes en el centro de la ciudad. Todavía se resienten sus manos y sus trajes de la antigua tosquedad de la vivandera, pero ahora está más atractiva; lo que ve el común de la gente, que son las tetas memorables, es mejor que lo de muchas señoras, la cara y la boca ponen en angustias a los seminaristas (Gómez, 2003, p. 77).

Y con Elisenda Zambalamberri, *flor del mal*, que al igual que Circe enferma con sus encantos a quienes se atreven a explorar la selva de su placer:

Bajaba desde la cordillera a la selva; iba encabezando los desmontes, y seleccionaba al macho más poderoso. Todos se estremecían de temor, pero al ser escogidos caían en sus brazos, porque en ese momento nadie sabía que era ella; únicamente lo sabían los compañeros cuando desaparecía el favorecido. En un mes desaparecieron tres (Gómez, 2003, pp. 185-186).

Este prototipo femenino, según José Manuel Camacho Delgado, se consolidó durante el siglo XIX con el surgimiento de una «mujer seductora, devoradora de hombres, capaz de llevar su perversión sexual hasta límites no imaginados por el género masculino» (2006, p. 30), e hizo sus primeros pinitos en la novela moderna, inaugurada por Cervantes, como se verá a continuación.

Imperio de los sentidos heredado de las montañas donde la belleza quijotesca de Marcela aniquila el anhelo de sus pretendientes, con esa otra cara de la moneda llamada desamor, que para el caso de la fémina en mención cae por el lado de esa soledad que celebra su independencia al entrar en contacto con la naturaleza:

Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos: los árboles de estas montañas son mi compañía; las claras aguas de estos arroyos, mis espejos; con los árboles y las aguas comunico mis pensamientos y hermosura. Fuego soy apartado y espada puesta lejos. A los que he enamorado con la vista he desengañado con las palabras; y si los deseo se sustentan con esperanzas, no habiendo yo dado alguna a Grisóstomo, ni a otro alguno el fin de ninguno de ellos, bien se puede decir que antes le mató su porfía que mi crueldad. Y si se me hace cargo que eran honestos sus pensamientos y que por esto estaba obligada a corresponder a ellos, digo que cuando en ese mismo lugar donde ahora se cava su sepultura me descubrió la bondad de su intención, le dije yo que la mía era vivir en perpetua soledad y de que sola la tierra gozase el fruto de mi recogimiento y los despojos de mi hermosura; y si él, con todo este desengaño, quiso porfiar contra la esperanza y navegar contra el viento, ¿qué mucho que se anegase en la mitad del golfo de su desatino? (De Cervantes, 2004, pp. 126-127).

Si de heredades y soledades se trata, ninguna se compara con la de *Remedios, la bella*, a quien ni siquiera le sirvió su nombre para curarse de esa hermosa emponzoñada en el corazón de los forasteros, podrida en las alturas del deseo:

Lo que ningún miembro de la familia supo nunca fue que los forasteros no tardaron en darse cuenta de que Remedios, la bella, soltaba un hábito de perturbación, una ráfaga de tormento, que seguía siendo perceptible varias horas después de que ella había pasado. Hombres expertos en trastornos de amor, probados en el mundo entero, afirmaban no haber padecido jamás una ansiedad semejante a la que producía el olor natural de Remedios, la bella. En el corredor de las begonias, en la sala de visitas, en cualquier lugar de la casa, podía señalarse el lugar exacto en que estuvo y el tiempo transcurrido desde que dejó de estar. Era un rastro definido, inconfundible, que nadie de la casa podía distinguir porque estaba incorporado desde hacía mucho tiempo a los olores cotidianos, pero que los forasteros identificaban

de inmediato. Por eso eran ellos los únicos que entendían que el joven comandante de la guardia se hubiera muerto de amor, y que un caballero venido de otras tierras se hubiera echado a la desesperación (García, 2007, pp. 265-266).

Además, el apetito sexual despertado por la mujer es considerado como un veneno, puesto que los hacedores de caminos se mataban por él:

La contestación del alemán fue directa: si los doscientos hombres no tienen mujeres cerca. Al principio algunos las trajeron consigo, pero era tal la codicia de los otros que ocurrieron varios asesinatos. Fuera de las fiebres, de la disentería, del veneno de la selva, no era posible un veneno más, el hambre sexual (Gómez, 2003, p. 157).

Sin embargo, el dominio ejercido por las mujeres gracias a las batallas del amor es relativo, pues Lengerke termina domesticándolas y la integridad de estas es vulnerada por el derecho de pernada, el cual es ejercido en medio de parrandas infinitas, por Lengerke y los esposos de las señoras de Zapatoca, sobre las campesinas de la región (Gómez, 2003, p. 168). Acto de segregación que al igual que la prostitución concibe a la mujer como un desecho de la sociedad. Todavía más cuando la razón de ser de los alemanes en Santander —en una forma de colonización— es emborracharse para poseer las mujeres del lugar. Concupiscencia de la cual ni siquiera Bucaramanga, la ciudad bonita, pudo escapar: «La voz de Lengerke contesta, en el final de un largo período: —esta gente nos mira como nuevos conquistadores, como reyes extranjeros, y no espera nada de nosotros: nos acostamos con sus mujeres, tomamos brandy» (Gómez, 2003, p. 278), «Todas las ciudades hermosas son como mujeres, se pueden poseer, se puede acostarse con ellas» (p. 151). Y es que con la llegada de los alemanes, lo que se dio fue una segunda conquista, cuyo principal objetivo era instaurar un imperio anacrónico en las tierras de José Antonio Galán.

La hibridación

El cruce, como llama García Canclini (1990) a la convergencia entre culturas, inicia en la mente ecléctica de Lengerke, donde el protestantismo convive con el positivismo y la masonería⁴ con la utopía: «Por la condición de protestante o ateo del señor Lengerke» (Gómez, 2003, p. 338):

Lengerke fue utopista, como fue carbonario en Alemania y masón en Colombia. Propagador de la luz, Caballero innumerable, en su momento debió tener las riendas secretas de la masonería, aunque no se sabe por qué no

hubo mandiles en su entierro. Y como lo era todo, y de todo, porque el medio salvaje así lo reclamaba (Gómez, 2003, p. 375).

Utopista por haber delineado el mapa imaginario para poner en orden una comunidad humana y por el hecho de traer alemanes para construir caminos y levantar una comarca medieval aislada del mundo exterior (Enciclopedia Salvat, 1983), en las tierras ariscas de la pepitoria. La cual se acompaña con la yuca y el plátano: «Con suculentos cabritos, yuca, plátano, todo lo que hace parte de la comida frugal de Santander» (Gómez, 2003, p. 168), para mezclarse con las galletas inglesas y las conservas. Tierra donde los tigres saltan de los caminos al licor, cuando el aguardiente se mezcla con el champán y el brandy y el guarapo con la cerveza; donde el viento escarpado de la cordillera Oriental entretiene sus silbos bien con los sombreros de nacuma tejidos por las manos de las zapatoqueñas o con la soberbia de los sombreros de copa emigrados de Europa; donde el Suárez y el Rhin desembocan en una misma página; donde las puertas que los alemanes hicieron para el castillo tienen por aldaba el rasguño de un tigre.

Hibridación que también se da cuando la raza aria junta el silencio de sus ojos azules con el sabor a fruta madura de las santandereanas (Gómez, 2003, p. 72); cuando los caminos de Lengerke (donde la mula negra de don Pablo cruza su sangre oscura (p. 263) con la sangre azul de los caballos finos (p. 116) y con los pitazos estremecedores del tren: (ese camino en movimiento) se encuentran con los caminos reales de los españoles: «Dijo Lengerke, antes de salir en una de sus largas peregrinaciones, que le desazonaba tener que romper, a veces, los caminos de los españoles, y cortarlos con su propio camino cuando no lograba seguirlos en la misma dirección» (p. 140).

Hibridación que fortalece su proceso cuando el camino de algunos alemanes llega a su fin, otorgándoles la doble nacionalidad «Ya tenemos muertos en Santander, Strauch no es el primero, ya hemos mezclado nuestros cuerpos con esta tierra. Aquí vinimos, aquí moriremos, ya somos de aquí como de allá» (Gómez, 2003, p. 150); cuando «el muro de Berlín» que sostiene la arquitectura gótica del castillo se confunde con el bahareque y la tapia pisada, con las buganvillas y los anacos, con los gallineros y los caracolés.

⁴ «Conjunto de asociaciones cuyos símbolos derivan del oficio del albañil. Practican la solidaridad entre sus miembros; estos se clasifican en una serie de grados, que varían según los ritos, y se reúnen en unas asambleas llamadas logias, más o menos independientes entre sí. Las logias suelen reconocer la autoridad de un organismo superior denominado Gran Logia o, algunas veces, Gran Oriente. Los orígenes de la masonería son muy oscuros y han sido desfigurados por una serie de leyendas. Hoy día la opinión más generalizada es que hay que buscarlos en los antiguos gremios de los albañiles ingleses» (Enciclopedia Salvat, 1983, p. 2154).

El lenguaje

Básicamente, en *La otra raya del tigre* la mente hedonista de Lengerke también viaja de Europa a Santander y viceversa, para tener algo que contar después (Gómez, 2003, p. 204) y de esta manera permanecer en la memoria de los hombres:

Hay épocas en la vida en que no andamos, en que nos arrastramos como se arrastra mi mano sobre el papel miserable, con el irrefrenable impulso de delatarme. No sé para qué escribo. Y, lo que es todavía más grave, no sé para quién estoy escribiendo. Tal vez alguien un día lea esta memoria, para que se dé cuenta de que en mi vida reposan cosas que viví solamente para mí. Cada hombre es un cementerio de recuerdos (Gómez, 2003, p. 371).

En este sentido, Carmen Elisa Acosta considera que:

El siglo XIX no estuvo exento de la seducción de los viajeros quienes consolidaron su prestigio, como había ocurrido en los siglos anteriores, a partir del relato que elaboraron sobre sus experiencias y lo extraordinario del viaje. Viajar les exigió la posterior construcción de imágenes que con palabras elaboraban un imaginario sobre un mundo desconocido, distante para el curioso lector (1999, p. 348).

Para alcanzar este propósito, el autor recurre, en primera instancia, a personajes narradores que se valen de la apología para relatar la vida del protagonista: «Y al fin, tuve que someterme. Él sometía, él dominaba. Pero qué tierno, qué amoroso fue, cómo supo hacerme olvidar las cosas amargas. Yo fui reina en Montebello, los que trabajaban con él lo sabían, lo entendían los que llegaban a buscarlo. ¡Cómo era de grata la casa bajo las ceibas!» (Gómez, 2003, p. 349); en segunda instancia, a un narrador ajeno a la historia que desde la omnisciencia lleva la batuta de la narración y cuenta la relación que el sátiro Lengerke tiene con sus infinitas amantes, así como la evocación constante de Lengerke, llevada a cabo por los personajes: «Ahora, el padre Alameda recuerda nítidamente cuando conoció al alemán, a bordo del vapor «Honda», a su regreso de Europa» (p. 368):

El recorrido a Florencia en el coche, en el cual Geo había resuelto hacer el amor atravesando la campiña italiana, con el resultado de que llegaron al clímax cuando el coche se detenía en un pueblecillo para esperar que incorporaran un carro volteado, y como para ver el campo no habían bajado las cortinillas, habían tenido que terminar su ceremonia ante los ojos asombrados de signoras y truhanes, mientras él, enfurecido, golpeaba el techo para que el postillón continuara, y ella trataba de bajar a su sitio los metros de faldas recogidas (Gómez, 2003, pp. 351-352).

En tercera instancia, a un focalizador externo de la tercera edad, también omnisciente, perteneciente a la estirpe de los actores testigos, que da cuenta de la sensibilidad del alemán:

El abuelo piensa que a Lengerke el matrimonio de Manuela le ha causado un daño más grande del que quiere confesar; su dura corteza se ha ablandado, se hunde melancólicamente en la neblina del alcohol, calla durante largas horas. Lengerke, piensa el abuelo, era antes un hombre que tenía el don de hablar largamente, con brillo, sin dejar traslucir nada de su interior. Ahora se le transparenta en el silencio que está también por dentro (Gómez, 2003, p. 305).

Este focalizador externo, a pesar de los años, vigila el viaje de Lengerke con ojos de gavilán y lo nombra a través de las palabras del narrador extradiegético. El mismo hace de la naturaleza un paisaje porque la mira con el alma:

El abuelo mira subir la caravana, las recuas de mulas cargadas, las cabalgaduras de los viajeros, las partidas desoladas de tropas, los frailes descalzos, las prostitutas engalanadas. ¡Cuántas angustias, cuántas codicias, cuántas esperanzas subieron y bajaron por los pétreos escalones españoles! Su mirada desciende por el abismo hasta posarse en las lejanas casas blancas y los campanarios de Honda: el puerto, la llegada y la partida, y luego la violenta transición de la selva verde hasta las montañas ariscas y frías de los Andes (Gómez, 2003, p. 21).

El narrador extradiegético por momentos abandona «el verde de todos los colores» (Aurelio Arturo) que habita en sus palabras, para dedicarse a la contemplación del mismo y a espiar el viaje de Lengerke:

El río serpentea, rodeado de selva, cortado más arriba por las rompientes del rápido. Hacia el Sur se tiende la visión ilímite, bordeada por las grandes montañas. Las escalinatas del camino se remontan hacia las nubes que cobijan la cordillera con su velo sombrío. Caballero en una alta mula mora, con el casco inglés sobre las greñas rojas, Lengerke avanza mientras a su vera la francesa gime, sacudida por el paso cortado de su propia cabalgadura. A la caravana se han sumado dos ingleses que viven en Honda y van a Bogotá en negocios, y tres colombianos tratantes de tabaco, a los cuales Lengerke, en su confuso castellano, trata de extraer toda la información posible (Gómez, 2003, p. 22).

Con respecto a la idea anterior, Carmen Elisa Acosta observa que en la literatura de viajes del siglo XIX «se resalta el papel del testigo, de la mirada, del «yo vi» que propone un texto que debe ser visto» (1999, pp. 352-353). Escritura que pinta

con palabras los lugares y las costumbres por donde pasa el viaje. Además, la autora señala que en los cuadros de costumbres se impone la descripción sobre la narración y que en lo relacionado con el espacio real, este se transmuta en paisaje gracias a la representación posibilitada por el lenguaje y a la idealización del mismo, al cual se suma la descripción de personajes autóctonos, incluyendo sus costumbres. Agrega que la admiración por la idiosincrasia de los pueblos refleja el espíritu romántico y, por supuesto, el interés de ubicarlos en un contexto universal:

Allí hay ciudades blancas; en el Socorro los ímpetus de los santandereanos se adormecen al ritmo de los telares ingleses, en Zapatoca las manos de las mujeres parecen tejer las tardes infinitas en las alas de los sombreros de nacuma; Bucaramanga está rodeada de aromas concupiscentes de café y de tabaco, que se mezclan con la paradójica fragancia glorificante de las tenerías. La industria, el comercio son allí una ventura prodigiosa; los caminos esperan, ocultos, que se les abra (Gómez, 2003, p. 40).

Universalidad que en *La otra raya del tigre* se pretende alcanzar a través del progreso: metarrelato de la modernidad promulgado por los países eurocéntricos, cuya historia se caracterizaba por ser universal y única, en detrimento de las historias locales o periféricas correspondientes a los países premodernos.

La oralidad característica de Santander también se hace presente cuando el narrador nos habla de la calavera sonriente de una mujer que montaba en un caballo negro y utilizaba una sortija en su mano derecha, de Vicente, el «bobo» de Zapatoca y de las casas (Gómez, 2003, pp. 83-84), de la historia de las tres señoritas Arenas (pp. 244-246), de las vicisitudes de don Pablo, el joven hacendado de Zapatoca y del pacto que don David Puyana tenía con el diablo, entre otros relatos típicos de la región:

Es seguro que el hombre tiene pacto diabólico, lo murmuran, cuentan que lo ven subir de noche en un caballo negro y que llega por la mañana con las alforjas repletas de oro. Lo aseguran, porque saben que no hay campesina que se le resista, y se dice que las preña pero nunca hay un hijo, todos son abortos diabólicos. Se murmura que una vez al año va hasta la Mesa de Ruitoque, solo en su caballo negro, a recibir instrucciones de Buziraco. Cuentan que los viajes a Curazao, de los que regresaba con cargamentos gigantescos, eran viajes al infierno, que había una posada y de allí desaparecía, y que se presentaba siempre allí para su regreso, tiempo después. Nadie lo vio nunca más allá, y aseguran muchos que jamás salió de las tierras de Santander. Los que lo defienden cuentan que trajo de

Curazao un potente catalejo marino, con el cual desde la cabecera vigila a los peones, y saben por ello qué hacen. Sin embargo, otros citan los argumentos a favor de su tesis: don David nunca pierde en el juego; si mira fijamente con los tajantes ojos negros, la gente se enferma, el ganado se engusana (Gómez, 2003, p. 200).

En la novela es notable el «diálogo» que Lengerke sostiene con Vicente, el «bobo» de las casas, mientras los dos se dirigen a la cabuya del Suárez. En el mismo, Lengerke le cuenta a Vicente (quien hace las veces de narratario), a manera de catarsis, las razones y las sinrazones de su viaje:

No es tan fácil vivir aquí y allá. Pero pasé por aquí y vi que había mucho por hacer. Aquí los caminos duermen entre las rocas, o debajo de la selva. Hay que sacarlos a la luz. Por eso quiero más bien estar aquí, con este cielo limpio, que en Europa que no sabe hacia dónde va.... Mira Vicente, aquí en Zapatoca ya dicen lo mismo que en Bucaramanga, que me he frustrado por el amor de una mujer, por el cual quisieron matarme (Gómez, 2003, pp. 86-87).

Finalmente, es importante destacar el contrapunto entre los actos de la obra de teatro *Pascual Bruno* de Leopoldo Arias Vargas (autor colombiano), basada en la obra de Alexandre Dumas y las meditaciones de Lengerke sobre el fallecimiento de su padre, las características de Bogotá y la idiosincrasia cachaca (Gómez, 2003, pp. 30-41). El drama tiene de particular que se desarrolla dentro de una embarcación, donde al igual que las cajas chinas y las muñecas Petrushkas⁵, características de la literatura metaficcional, está contenido una parte del viaje de Lengerke:

Lengerke desvía del escenario los ojos y los posa sobre las dos Santa Cruz, vestidas de blanco, sobre cubierta; mira al frente y ve la línea de la orilla, la selva cerrada, y más arriba el cielo de la tarde. El barco va avanzando lentamente por entre las filas de los palcos, se oyen el ruido de las palas en el agua, los chillidos de los micos asustados, el chapoteo de los caimanes disturbados que se sumergen; la Nodier aparece en una ventanilla del camarote, llamándolo, pero se interpone la sotana crítica del padre Alameda. El barco va a atracar, justo, ante el escenario, y de él salta Alí que anuncia que están rodeados. Gemma, a gritos, lo denuncia, lo acusa ferozmente. Pascual la retiene, y apunta la pistola a un barril de pólvora. Se retiran los gendarmes; Pascual, finalmente, la perdona otra vez: «La perfección debe conservarse, y vos sois un monstruo perfecto. Vivid para vergüenza y

⁵ «Muñecas rusas que se meten unas adentro de las otras» (Buenaventura, 2000, p. 11).

deshonor de vuestra raza». Pascual se rinde, y le ahorcarán. Telón. La tripulación y los pasajeros aplauden, Lengerke se da cuenta de que el teatro está dentro del barco, y de que deben seguir viaje. La charla le rodea, ve a lo lejos a la Nodier que le mira por encima del hombro del inglés. Dentro de poco desaparecerá de su vida, el barco le recuerda que debe seguir el viaje, ya sabe a dónde ir, hay una palabra que ha oído por primera vez, como un santo y seña: Santander (Gómez, 2003, pp. 39-40).

Referencias

- Acosta, C. (1999). La literatura de viajes: consideraciones acerca de un género en el siglo XIX. *Litterae*, 8, 348-358.
- Buenaventura, N. (2000). *A contracuento*. Santa Fe de Bogotá: Norma.
- Camacho, J. (2006). Del fragilis sexus a la rebellio carnis. La invención de la mujer fatal en la literatura de fin de siglo. *Cuadernos de literatura*, 10, 27-43.
- Cerro, L. (1999). *Técnicas de escritura*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Cepeda, I. (2009, 3 de octubre). La confianza de los ricos y las reinas. *El Espectador*, p. 26.
- De Cervantes, M. (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Sao Paulo: Real Academia Española.
- Enciclopedia Salvat. (1983). *Tomos 5, 7, 8 y 10*. México: Salvat.
- García, N. (1990). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- García, G. (2007). *Cien años de soledad*. Bogotá: Real Academia Española.
- Gómez, R. (1995). *Poesía 1980-1989*. Bogotá: Norma.
- Gómez, P. (2003). *La otra raya del tigre*. Bogotá: El Tiempo.
- Malaver, R. (2001). La selva imaginada: una relectura crítica de un viejo que leía novelas de amor de Luis Sepúlveda. *Cuadernos de Literatura*, 7, 31-44.

Quessep, G. (1993). *Antología poética*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Vallejo, C. (2002). *Poesía completa*. México: Coyoacán.

VI. *¡Qué viva la música!:* al encuentro y desencuentro de una ciudad imposible

Jorge Eliécer Ordóñez Muñoz

Jorge Luis Borges, ese hombre que nació en Buenos Aires, pero que también reclamaba a Ginebra como a una de sus patrias, y a ella se fue a morir, ha dicho de su ciudad: «no nos une el amor sino el espanto/ será por eso que la quiero tanto».

Ocurre con las ciudades algo similar a nuestra relación con las calles y los laberintos afectivos: se trata de un sentimiento ambiguo en su necesidad de mantenerse en vilo, en esa cuerda tensa entre el deseo y el fastidio, la posesión y el desarraigo. *¡Qué viva la música!* (1977) es una novela ambivalente y binaria de principio a fin. Quizás esa sea la impronta de nuestra generación de la mitad de siglo, levantada con un pie en la premodernidad, romántica y patriarcal, y con el otro en una postmodernidad a medio camino entre la apoteosis y el fracaso. «Tendré una muerte indigna. Es la suerte más simbólica para una hija de la última mitad del siglo», dice Andrés Caicedo (1990, p. 55) a través de su narradora, la Mona, y agrega: «empezaron a diagnosticarnos un malestar en nuestra generación, la que empezó a partir de los cuatro *long-plays* de los Beatles, no la de los Nadaístas, ni la de los muchachos burgueses atrofiados con el ripio del nadaísmo» (p. 58).

Ese binarismo o régimen hermenéutico de las polaridades empieza con el día y la noche. El día, con su río Cali, que en su travesía desde los Farallones, hasta morirse, podrido ya por el pus citadino, en el Cauca, se llena de chicharras, ese bicho inquieto y premonitor del destinito fatal de Andrés Caicedo:

Carlos Phileas habló de una posible ayuda estatal para obtener la «Cavorita» y la droga que lo haría invisible; terminó con una comparación feliz: invisible como las chicharras que se mueren de tanto cantar, porque con la sombra

medrosa cada árbol se ensilenciaba a nuestro paso. Sabido es que a las chicharras les rasca el sol y cantan para olvidarse. Cuando no cantan duermen un sueño tonto. Cuando cantan en exceso, revientan (Caicedo, 1990, p. 36).

Prosigue el día con su otro río, el Pance, en los extramuros de la ciudad de entonces, a donde iban los muchachos a devorarse el trópico, su paisaje espléndido y a drogarse frente a Picueloro, esa montaña mágica que sirve de postigo entre la ciudad y la manigua, en un acto ceremonial y desesperado. Río Cali, río Pance, fronterizos de un norte y un sur, un nacer y un morir con la vida en bandolera: «Imagino al ritmo que corre mi pluma, como el río raquíto, lejos de mí se renueva y se platea encima de las piedras. Un río no tiene edad y mis andanzas habrán encontrado aquí una estación pero no el final» (Caicedo, 1990, p. 153).

Ahora irrumpe la noche. La que levanta las ventas ambulantes de la calle 13. La que moldea travestis en un costado de la Ermita, la que sopla su brisa refrescante en los neones de la avenida sexta, pero también la que se refugia en los grilles que bordea el río, la que se agazapa en las discotecas del sur o en los sórdidos bares de la octava. Es la noche con sabor afrocubano, en esa ciudad Caribe anclada en el Pacífico, como bien la definió Fernando Cruz Kronfly. Noche de una ciudad caliente, en todas sus connotaciones, propicia a una taratología real, antes que mítica, con monstruos de carne y hueso acechando en cada esquina, en una suerte de síntesis de todos los males y toda la descomposición social que ha vivido el país.

Al fin de las escaleras un recodo, después la barra con puros hombres y a la izquierda la pista jala-jala, una mujer de piernas gigantescas en calzones tirando ritmo de rodillas, pero yo me canto a mi sola y yemayá, a todo el mundo le pareció rarísimo que me sentara sola, aquí con aquí namá y pidiera cerveza, los clientes se acercaron con cuidado y rodearon mi mesa para comprobarme y yo lo traigo para ti, Puerto Rico libre me llama, a la séptima cerveza me lancé al baile y toda la tensión que hasta ahora había dado por mi presencia, claro se quebró saoco, claro me rodearon al flaco que más me atalayó del entusiasmo de mirarme, el que más brincó y dijo güevonadas, sólo se le ocurrió decir cuando la música terminó: ¿Mona, cuánto cobra? (Caicedo, 1990, p. 181).

El día, con su río y sus chicharras letales, la noche, con su otro río: la música, convertida en total frenesí: «pero la ley de la vida es que toda rumba se termina» (Caicedo, 1990, p. 103).

En la noche del carnaval el tigre y el ciervo se confunden, ha expresado con acierto el poeta José Manuel Arango. En las noches de la rumba caleña las máscaras del día, emmorenadas por el fuego de la canícula, se engarzan otras máscaras, se borran por algunas horas las distancias de clase social, de barrio, de raza, de ideología. Séptimo Cielo, el antiquísimo y paradigmático bailadero de la carrera octava, sirve de frontera entre las dos ciudades: la de postal y la otra, la marginal, la de barrios nacidos de invasión, donde habitan los emergentes: obreros, mecánicos, carpinteros y muchachos aspirantes a ser figuras de fútbol, cuando no inmigrantes vía USA, y en el peor de los casos, a convertirse en delincuentes criollos. Y la Mona, narradora protagónica de la novela homenajea al Séptimo Cielo: «me llevan noticias de que las cosas son mejores, más modernas en la octava, todo ese Séptimo Cielo y el cabo E» (Caicedo, 1990, p. 183). Ella que es del norte, exalumna del Liceo Benalcázar, colegio de la burguesía caleña, proclive al goce pagano, a la experimentación total de su cuerpo y de su psiquis, es caracterizada así por sus amigos, los voleibolistas marxistas de la Universidad del Valle: «¿La Mona esa? Olvidate, callejón sin salida de la burguesía» (p. 107).

Ambigüedad, régimen hermenéutico de la luz y la sombra, el día y la noche, en una ciudad imposible para un muchacho pequeño burgués, inteligente, hiperactivo, desadaptado, como Andrés Caicedo, corcho dando vueltas en un paisaje bucólico, como el de su coterráneo, Jorge Isaacs, pero degradado por los oscuros prestidigitadores de la pobre ideología nacional, nostálgica y copiona, señorial y provinciana, a pesar de los rascacielos, patriarcal como los padres de la Mona y su gallada del norte decadente; como decadente es todo el fresco que pinta Andrés Caicedo entre líneas, entre pretextos superficiales, entre músicas que por los dos lados son espurias y obedecen a la amplia gama de aculturación diseñada por el imperio: el rock, que nos viene del norte, y la salsa, que en su versión moderna es un producto procesado y envasado también en el norte —vía New York— así su antecesora, hermosa y humilde, haya sido la música campesina de Cuba y Puerto Rico, hecha con un tres, dos cueros, unas maracas y una clave. Yo, modelo 51, como Andrés Caicedo, presencié desde muy niño cómo la gente de Cali bailaba las guarachas, el cha-cha-chá, el son, el mambo, la pachanga, la charanga, la bomba y la plena, de sol a sol, hasta empatar con el paseo de desenguayabe en alguno de sus siete ríos, antes de que se convirtieran en cloacas, por la desidia de sus gobernantes y las fuertes presiones de los desposeídos de la fortuna. En casa familiar o en caseta, en grill o en verbena decembrina, eran parrandas atemporales, se sentía una alegría natural, sin afeites, sin humos de colores, ni estentóreos animadores decretando la felicidad colectiva. Todo ello sirvió de preámbulo para que la ciudad pudiera recibir a finales de los años 60 a ese mago del ritmo y compendiador de diversas vertientes musicales del Caribe: Ricardo Richie Rey. Entonces los carteles no se hicieron esperar:

El pueblo de Cali rechaza

A los graduados. A los Hispanos y demás cultores del «sonido paisa», hecho a la medida de la burguesía, de su vulgaridad. Porque no se trata de «sufrir me tocó a mí en esta vida», sino de «agúzate que te están velando». Viva el sentimiento afrocubano. Viva Puerto Rico libre. Ricardo Rey nos hace falta (Caicedo, 1990, p. 137).

El binarismo antitético del día y la noche encuentra analogías en la pareja dialéctica de la vida y la muerte. Este grupo de muchachos y muchachas que se quieren devorar la ciudad a dentelladas de música, de droga y de sexo, van tejiendo redes inconsútiles, pequeños paraísos y pequeños infiernos que los van degradando minuto a minuto. El Monstruo de los Mangones sediento de sangre joven, mitad realidad, mitad imaginario colectivo, los asecha en las riberas del río Pance, en el valle del Renegado, que les ofrece, además de una naturaleza espléndida, hongos, ácido y marihuana, para emprender sus otros viajes. La ciudad ya no puede definirlos ni contenerlos; es una maraña de calles y personas desahusadas, por la historia patria y por la historia cotidiana. El entorno es hostil, cárcel de cemento con gentes convencionales que madrugan, trabajan, se deshacen en los tristes trópicos y llegan al cubil de su miseria a hostigar, rezar, fornicar y escuchar las noticias, correlatos en fotocopia de sus vidas sin horizonte: «Por las ventanas era tan seco y tan duro el día. ¿Caerá la peste sobre la ciudad esta?» (Caicedo, 1990, p. 21).

La Mona sabe, como su álter ego Andrés Caicedo, que la vida convencional termina en los ancianatos, con mal de San Vito y rostros compungidos de pseudocompasión cristiana; por eso decide, deciden, vivir a la perdida, así se intuya que esto les implique morir jóvenes, como en las epopeyas griegas: «Supuse. Tendré una muerte indigna. Es la suerte más simbólica para una hija de la última mitad del siglo» (Caicedo, 1990, p. 55). «Un vínculo de muerte nos une en esta y cada una de las rumbas. De qué serán capaces los otros» (p. 60).

La rumba que es vibración, movimiento, erotismo, tácitamente tiene su pacto con el tánatos, por eso los muchachos del rock, en el norte, y los muchachos del sur, con la salsa, son esquirlas juveniles en ese gran estallido que se fragua en la ciudad imposible; por el postigo de la vida se llega al lujurioso valle de la muerte:

Tú, haz más intensos los años de niñez recargándolos con experiencia de adulto. Liga la corrupción a tu frescura de niño. Atraviesa verticalmente todas las posibilidades de precocidad. Ya pagarás el precio: a los 19 años no tendrás sino cansancio en la mirada, agotada la capacidad de emoción y disminuida la fuerza de trabajo. Entonces bienvenida sea la dulce muerte fijada de antemano. Adelántate a la muerte, precísale una cita. Nadie quiere a los niños envejecidos. Sólo tú comprendes que enredaste los años para

malgastar y los años de la reflexión en una sola torcida actividad intensa. Viviste al mismo tiempo el avance y la reversa (Caicedo, 1990, p. 186).

Santiago de Cali es una de las ciudades más curiosas y paradójicas del mundo. Es triétnica en superficie, pero es negra y mulata en sus manifestaciones. Tuvo hasta los años 70 un norte de abundancia, con barrios de gente acomodada que construyó sus quintas entre las estribaciones de la cordillera occidental y las riberas del río Cali, entre guadales y guayabos, con garzas, torcazas y pichofuis, que en las tardes tibias parecían recogerse entre los arpegios de las campanas de la Ermita, La Merced y San Judas Tadeo; más abajo, los comercios pomposos, el espléndido Sears y los parques con surtidores para que los vástagos de esas familias de abolengo empezaran a urdir, desde sus trincheras de música y sustancias psicotrópicas, una especie de rebelión subrepticia contra unas visiones de mundo gastadas y ya obsoletas.

Estos jóvenes del norte, señorial, católico y terrateniente, no querían repetirse entre la abulia del paisaje físico y cultural de sus padres, condenados al éxito de la cotidianidad, sino volar, experimentar otros mundos, así fuera en su micromundo de ciudad paradójica, que de manera invisible levantaba su muralla china entre el norte y el sur. Pasando el río era otra cosa: el centro con su batahola de comercios formales, turcos y judíos envueltos en fardos de telas multicolores, rateros de esquina, artistas del hambre y del trapecio, prestidigitadores y ventrílocuos del desarraigo vociferando ¿dónde está la bolita?, calle de los machos, como bien la bautizara el poeta Carlos Fajardo, con bingos y ruletas, sórdidos bares y agrios restaurantes donde el Chichi mastica su pasta cotidiana antes de cruzar el puente para embolar los zapatos de los notables en el Café de los Turcos y despacharse en una descarga de Richie Ray con su caja de betunes.

Cali negra, Cali mulata. Un norte que reza bajo el céfiro fresco de Los Farallones, pero también urde crímenes para conservar los blasones de una estirpe que empieza a diluirse. En esa encrucijada está Andrés Caicedo y su generación, está la Mona, su álgter ego femenino y su gallada del norte. Sus andanzas por el sur son a la vez expiación y liberación desde el infierno. Por eso cuando la Mona y Ricardito el Miserable, en un ritual que combina el rock pesado, el valium y el ácido, están saltando sobre una cama y encuentran tres cadáveres, escasamente se sorprenden. Es el símbolo de una muerte generacional: muerte a la decrepitud, muerte a lo convencional, muerte a la rancia clase señorial que ha producido en pocos años, 48 a los 70, la violencia liberal-conservadora con más de 300 000 muertos, desplazamientos forzados, que en la capital vallecaucana tiene su correlato en los cinturones de miseria y numerosos barrios de invasión, bandas organizadas de matones que entre los años 50 y 60 se llamaban pájaros, como Caracolina, El Vampiro, el Cóndor, el negro Bomba, fantasmas que fluctúan entre la realidad y el

imaginario colectivo, quizás para exorcizar sus terrores, como los murciélagos a sueldo de Aristizábal o el Monstruo de los Mangones. Para quien no lo sepa, en ambos casos se trató de la desaparición de niños y jovencitos, que luego eran encontrados en los potreros, con señales de haber sido desangrados sistemáticamente.

Santiago de Cali, ciudad paradójica, bárbara, pero poética, cálida y caníbal, bucólica y orgiástica, urbana y primitiva, Cali, calabozo, como lo señaló Andrés Caicedo:

En esa cama había tres cuerpos: los del doctor Augusto Flórez y señora, a quienes yo me había acostumbrado a ver hacia las siete de la noche dándole vueltas al parque, y el cuerpo de la que fue niñera del flaco y había llegado a serlo todo en esa casa: una india de las montañas de Silvia con la que nunca hablé, ni más faltaba, pensé y luego dije: ¿nos invitó para que viéramos los muertos? (Caicedo, 1990, p. 57).

Sí, muy sonado el hecho. Fue allí cuando los columnistas más respetables empezaron a diagnosticar un malestar en nuestra generación, la que empezó a partir del cuarto *long-play* de los Beatles, no de los Nadaístas, ni de los muchachos burgueses, atrofiados en el ripio del nadaísmo. Hablo de la que se definió en las rumbas en el mar, en cada orgía de semana santa en la Bocana (Caicedo, 1990, p. 58).

Los jóvenes de los años 60 y 70 están hastiados de falsos paradigmas. Hay un tufillo a cadaverina, buscan otros vitalismos. Quizás haya que mencionar al hipismo, a los hijos de las flores con sus famosos estribillos: «haz el amor y no la guerra», «prohibido prohibir», «no pises la yerba, fúmla». Intertextos culturales que se filtran en la novela. Mayo del 68, en París, México 70, cuando los muchachos del mundo le apuestan a la imaginación como principio revolucionario. En lo local, el *Nadaísmo*, especie de vanguardia tardía, en un país juliofloresco, «donde todo nos llega tarde, hasta la muerte». De esa rotura cultural (¿hubo alguna ruptura?) ha dicho Rafael Gutiérrez Girardot que fue una bufonada para legitimar el Frente Nacional. A su vez, Caicedo mira con recelo el advenimiento de esos nuevos profetas. Algo anda mal, hay síntomas de podredumbre y deseos de emancipación. Se inaugura la Nueva Oscuridad:

Yo sonreí y mis dientes y los de Mariángela se vieron brillantes en la Nueva Oscuridad, con fuerza de marfil como para no cariarse ni acabarse nunca: digo, no es un proceso corriente tener que acostumbrarse a una noche que

siempre llega así, siempre excepcional. Tal costumbre tiene que implicar locura. Por eso somos como somos (Caicedo, 1990, p. 40).

En su vida y en su obra a Andrés Caicedo lo asediaron los monstruos de la razón. Por eso tal vez su novela fluctúa en categorías binarias. Régimen hermenéutico, híbrido, hermafrodita. Día del cansancio frente a la realidad. Noche del goce pagano. Alegría de neón, agridulce sensación en los túneles del cinematógrafo. Vida y muerte pasando por el deterioro de la casta patriarcal. El frenesí, la música y la droga seducen a los jóvenes; el deterioro, la muerte y el olvido se adueñan de la senectud. La burguesía pretende imponer modelos, pero se ahoga en su propio vómito; los descastados apenas si se asoman por las pérgolas del río a mirar lo que sucede en la otra orilla. Escasea la cordura, se instaura la dictadura de un proletariado clandestino, aventurero, hongófago, melómano, sexófilo, pero irremediablemente triste y trágico. Ya no es la selva vertiginosa la que se los traga, es la ciudad imposible que los expulsa de su marsupio y los arroja al río de la vida sin escrúpulos, prejuicios, ni concesiones, que es el morir.

Binarismo antitético del día y la noche, la vida y la muerte, el norte y el sur, el rock y la salsa, los jóvenes y los viejos, la burguesía decadente y los marginados de umbral, la cordura y la locura, el canibalismo y la ortodoxia, el amor y el sexo, en una sociedad que en los años 70 apenas estiraba pantalón. Nuestras ciudades venían de ser pueblos grandes y desordenados con fábricas de llantas al frente de un ordeñadero, con avenidas de mercurio olientes a boñiga, con escarceos incipientes de rock y salsa cuando todavía la generación anterior plañía con pasillos y boleros y se sentía temerosa de entrar en un síndrome delirante, como las últimas páginas de «Qué viva la música», donde la narradora, de manera fehaciente y vehemente, se convierte en la conciencia de Andrés Caicedo y sus destinitos fatales.

Premonición, doble marginalidad. La sociedad canónica que nos arrincona al sur —tan pobre en Cali, a pesar del arribismo y su máscara ostentosa— y al norte, con su avenida sexta, calle pasarela donde los muchachitos bien alternaron el rock en inglés con la música que sus padres les escamoteaban por ser «música de negros», pero que en últimas terminaron asimilando y bailando en el Club San Fernando, porque así lo determinó un imaginario falso, repetido de sol a sol por los ventrílocuos de las cadenas radiales: «Cali, capital mundial de la salsa». Gran falacia que banalizó a una ciudad, convertida en los años posteriores a la fuga definitiva de Andrés en una feria de nada, donde la burguesía, sobre todo la advenediza, se emborracha a caballo, asiste al ceremonial de la muerte en la plaza de toros de Cañaveralejo, y de noche sale a gritar en la avenida sexta, donde habita el fantasma de Andrés Caicedo: ¡Qué viva la música!

Descansen tus huesos, Andrés Caicedo Estela, premonitor de esas muertes. Razón tuviste de no querer más sol, ni más ríos, ni más chicharras, ni más convencionalidad inflada por los bufones de las verdades a medias. ¡Agúzate muchacho que te están velando! Richie Ray se volvió protestante, ha engordado y canta música cristiana en las iglesias de los que nos desertifican por ser pobres, alineados y alienados. ¡Vámonos Andrés con nuestra música a otra parte, con nuestra ciudad no nos une el amor, sino el espanto, será por eso que la queremos tanto, como se quiere una herida de guerra, un amor triste o un hijo minusválido! Ah, y a tu Mona, que tanto supo leerte, dile estas palabras, igualmente premonitorias como las tuyas: cuando llegue la lumbre, la guerra o la miseria de los cuerpos, no dejes de quedarte, no dejes de beberte, sorbo a sorbo, la noche que se enrubia en tu cerveza.

Referencias

Caicedo, A. (1990). *¡Qué viva la música!* Bogotá: Plaza y Janés.

VII.

Construcción de la imagen en *Los parientes de Ester* de Luis Fayad

Donald Freddy Calderón Noguera

Preámbulo

La literatura, en su calidad de arte verbal, modela de manera plástica la realidad de donde surge. El texto literario espeja de manera refractaria las situaciones y condiciones psicológicas de los grupos humanos, determinados por las dimensiones espacio-temporales para emanciparlos en discursos que construyen imagos variantes dependiendo de tantas lecturas se haga de ellos.

En *Los parientes de Ester* se lee una novela urbana que caracteriza una sociedad moderna, donde se cuenta un relato ordinario de personajes comunes y corrientes que habitan una ciudad siempre en penumbra y lluvia. Penumbra, frío y lluvia que se cala en los personajes para pintar un cuadro de grises que expresa el desencanto y el ensimismamiento de una época de nuestra nación, donde el Estado incipiente se representa en la existencia paupérrima de los empleados públicos, el arribismo de una clase media ostentosa y aparente y en una sociedad de inmigrantes enriquecidos con el comercio y el agio. Desde este cuadro sombrío se exhiben personajes y situaciones muy parecidas a nuestra realidad actual, donde se hace evidente una imagen de desencanto construida en este texto novelado, considerado en Colombia como pionero de la sórdida literatura de ciudad. Para vislumbrar la imagen se recurre a la teoría lingüística de la enunciación, a los garantes de la argumentación y los rastros maculados de realidad que la novela coloca como indicios desde los cuales se puede comprender su función estética y social.

De manera sintética, nos encontramos ante un texto que refleja la Bogotá de 1967, donde Gregorio Camero, empleado público, con quince años de servicio, enviuda de su esposa Ester. Esta situación se convierte en marco de relaciones

sociales donde se muestran las implicaciones sociales y políticas de una época compleja y cargada de incertidumbres propias de una sociedad anárquica y de crisis de valores que se expresan así: en lo social, la guerra bipartidista concentra la población en la urbe; en lo político, las élites inventan el Frente Nacional (1958-1974); en lo económico, inmigrantes extranjeros fortalecen el comercio; en lo cultural, los modelos tradicionales de una aristocracia aparente están en decadencia; en lo psicológico, la soledad, el escepticismo, la ansiedad, el anonimato, la superficialidad. La riqueza del texto radica en que el espacio, Bogotá, no es simplemente una dimensión geográfica sino existencial, donde se relacionan enunciados discursivos desde la perspectiva de personajes que viven en una sociedad desencantada y circular, en la cual no hay esperanza de reivindicación ni mejora en la calidad de vida.

Construcción de la imagen en el discurso

La mirada interpretativa de la novela se ojea desde perspectivas discursivas, en las cuales se describen los mecanismos lingüísticos de la enunciación y el enunciado que utiliza el locutor-narrador para proyectar su imagen (ideología-visión de mundo), de los actores-personajes y de la situación recreada en el texto. Así, la construcción de la imagen en el discurso se refleja desde seis secuencias discursivas: 1. La vida de Gregorio Camero, en su condición de empleado público raso, que lucha para sobrevivir con un sueldo paupérrimo y retardado, acosado por los parientes de su difunta esposa. 2. La vida de apariencia de una clase en decadencia que vive de la herencia y el apellido, con una economía cada vez más precaria. 3. La búsqueda de independencia de Ángel Callejas, quien se desprende de la ilusa imagen de familia acomodada. 4. La nueva clase social de comerciantes libaneses que monopolizan la economía en la época, contrastada con la falsa prosperidad de los empresarios nacionales. 5. La vida del truhán (Amador Callejas), quien, una vez excluido por su clase se dedica al timo y el engaño. 6. Las nuevas generaciones representadas por las primas Hortensia y Alicia, rodeadas de pobreza-opulencia y soledad.

Estos actores urbanos, que habitan el centro de la ciudad, en los barrios Santafé, Teusaquillo y Chapinero, donde está la modernidad, o buscan refugio en el sur, en San Cristóbal, conviven en la ciudad de la desesperanza dominada por un Estado que tiene su poder evidente en los mandos medios y que ven en el dinero su problema y su salvación. *Los parientes de Ester* es la imagen de un país repartido y dominado por unas élites conservadoras y liberales que pactan no agresión y consenso en el poder durante el periodo denominado en Colombia como el Frente Nacional, espacio sociopolítico que excluye los sectores populares, los cuales

reaccionan organizándose en grupos al margen de ley para defender sus derechos, ahondando el conflicto que se hace evidente a partir del «Bogotazo».

Para la interpretación de la imagen construida por el discurso, se procede a determinar categorías sociales y lingüísticas, tales como cultura, imagen, signo, símbolo, lenguaje, y a partir de ellas establecer líneas de interconexión o infección que permiten comprender los textos escritos como formas de expresión social cuyos valores trascienden lo disciplinar y lo genérico. Esto significa que el texto, en este caso la novela, puede acceder a la categoría de registro, documento, fuente, testimonio, sin caracterizarlo como el único o el mejor, y, desde luego, sin reducir su función estética y su carácter autónomo. En esta deriva se requiere de un sistema de interacciones transdisciplinares expresadas en lenguajes complejos, tal como lo plantea Geertz:

Establecer un lenguaje común en las ciencias sociales no es una cuestión de coordinar meramente terminologías o, lo que es aún peor, de acuñar nuevas terminologías artificiales; tampoco es una cuestión de imponer una sola serie de categorías a todo el dominio. Se trata de integrar diferentes tipos de teorías y conceptos de manera tal que uno pueda formular proposiciones significativas que abarquen conclusiones ahora confinadas en campos de estudio separados (1989, p. 250).

El concepto de cultura símbolo reorienta los estudios sociales de un análisis de esquemas concretos de conducta: costumbres, usanzas, tradiciones, conjuntos de hábitos, hacia la comprensión de mecanismos de control: planes, recetas, fórmulas, reglas, instrucciones o programas que gobiernan la conducta. Desde este foco

el pensar no consiste en «sucesos que ocurren en la cabeza» (aunque sucesos en la cabeza y en otras partes son necesarios para que sea posible pensar), sino en un tráfico de lo que G.H. Mead y otros llamaron símbolos significativos—en su mayor parte palabras, pero también gestos, ademanes, dibujos, sonidos musicales, artificios mecánicos, como relojes u objetos naturales, como joyas—, cualquier cosa, en verdad, que esté desembarazada de su mera actualidad y sea usada para imponer significación a la experiencia» (Geertz, 1989, p. 250).

Símbolos que, como Geertz plantea, ya están dados en el contexto, y que el sujeto

mientras vive los utiliza, o utiliza algunos de ellos, a veces deliberadamente o con cuidado, lo más frecuentemente de manera espontánea y con facilidad, pero siempre lo hace con las mismas miras: colocar una construcción sobre

los sucesos entre los que vive para orientarse dentro del «curso en marcha de las cosas experimentadas» (1989, p. 250).

Desde esta perspectiva, la imagen, depositaria del símbolo, puede ser interpretada para reconocer los mecanismos de control, expresos o latentes en el discurso, que permiten la comprensión de topois o garantes argumentativos. Interpretación que se funda en el carácter comunicativo del símbolo mediante procesos de lectura y escritura que generan un sendero divergente a través del cual la sociedad, la cultura y el individuo cambian en esa coordenada de espacio tiempo denominada historia.

Leer la cultura es leer la imagen que vamos construyendo sobre los sucesos, objetos y sujetos, que, proponiéndoselo o no, se constituyen o interpretan en una sincronía que no se desliga de su diacronía. Debray, restituyendo el papel de la imagen en la esencia de lo humano, afirma que: «Al hombre de occidente lo mejor le llega por su conversión en imagen, pues su imagen es su mejor parte: su yo inmunizado, puesto en lugar seguro» (1998, p. 23). La imagen es entonces el artificio mágico que nos acerca a lo divino, lo originario, lo inmutable; donde se ponen en el mejor resguardo los índices, íconos y símbolos que nos exhiben después del filtro: distancia, tiempo, muerte. La imagen representa, nos representa, figura y transfigura; es decir, nos pone en escena, nos hace actores, da información delineada y cambia nuestro ser. La imagen restituye la dualidad presencia-ausencia:

Está en el origen y por su misión mediadora entre los vivos y los muertos, los humanos y los dioses; entre una comunidad y una cosmología, entre una sociedad de seres visibles y la sociedad de las fuerzas invisibles que los dominan. Esta imagen no es un fin en sí mismo sino un medio de adivinación, de defensa, de embrujamiento, de curación, de iniciación» (Debray, 1998, p. 30).

Leer la imagen es contemplación especulativa mediante la cual ciframos, desciframos un sistema esférico y aleatorio al que se accede usando diferentes lentes fuertemente determinados a nivel social. Acceder a la imagen permite fundar nuestro áter ego, en el que lo lúdico y lo trágico se conjugan conformando mundos posibles que se componen, fragmentan y recomponen siempre de disímil manera.

La imagen se expresa en signos, tanto verbales como no verbales; una vez la imagen se concibe como signo, esta adquiere un sentido comunicativo; en palabras de Eco: «El signo es un gesto, emitido con la intención de comunicar, o sea de transferir a otro ser una representación o estado interno propios» (1998, p. 23). La imagen se hace signo cuando se expresa para ser interpretada, esto es para ser vista, oída, palpada, gustada, olfateada; así en cada una de estas percepciones e

interpretaciones sensoriales se establece un propósito existencial, experiencial de incidir en el otro. De esta manera, el signo «se concibe como entidad intermedia entre el sistema de las figuras y la serie indefinida de las expresiones asertivas, interrogativas, imperativas a las que está destinado» (p. 33). Expresiones dispuestas como signos, en textos que circulan mediante discursos, que se enuncian de una determinada forma y denuncian un universo complejo de contenidos.

Concebido el texto como textura, como sistema de registro, como cadena significativa, puesto en contexto, por medio de eventos comunicativos tales como situaciones de habla, recepción mediante la lectura, la observación en una exposición de arte, entre otras; y dada su función mediadora, analógica, restringida, está sujeto a recepciones inacabadas. Los textos «generan, o pueden generar, diferentes lecturas o interpretaciones, teóricamente infinitas. Se afirma entonces... que la significación pasa sólo a través de los textos, porque los textos serían el lugar donde se produce y produce (práctica significativa)» (Eco, 1998, p. 37). Este carácter autogenerativo lo asimila como organismo que recrea y crea, sobreponiéndose al simple carácter comunicativo. El texto «es un aparato que pone en tela de juicio los sistemas de significación preexistentes, a menudo los renueva, a veces los destruye» (p. 38). Entonces el texto está puesto para ser leído, interpretado, para ser recorrido en su urdimbre, con el propósito de acceder a los universos conceptuales que en él habitan.

La interpretación textual prevé perspectivas y horizontes lábiles tanto en sus hipotéticos inicios o fuentes como en las fronteras en la nebulosa de contenido, borde donde las relaciones semánticas enciclopédicas superan la metáfora hasta lecturas impredecibles. Este proceso, denominado como actividad simbólica, «explica la complejidad de la experiencia organizándola en estructuras de contenido a las que corresponden sistemas de expresión. Lo simbólico no solo permite «nombrar» la experiencia, sino también organizarla y, por tanto, construirla como tal para hacerla pensable y comunicable» (Eco, 1998, p. 237). Así, la actividad simbólica, como todo proceso de percepción, es un constructo mental donde el contacto con la realidad es sináptico, los umbrales no se tocan, están contruidos en el funcionamiento del cerebro. Este carácter hace complejos los estudios sociales concebidos como ciencia positiva, objetiva en la que se busca el dato, la comprobación exacta, sin discernir que todo hecho humano es producto de la interpretación, es interpretación.

Tal como lo señala Nietzsche: «La sustancialidad de lo real queda finalmente reducida a las valoraciones de los seres humanos sobre lo real; la esencia de las cosas se disuelve en las apariencias, es decir, en las formas siempre cambiantes como ellas «aparecen» ante la mirada del hombre» (citado por Gama, 2004, p. 8); deriva del conocimiento donde el texto social está abierto a la interpretación,

que es rica tanto como sea la suspicacia metódica del intérprete, quien carga de sentidos el entramado textual mediante lecturas intratextuales, intertextuales, extratextuales, de los hechos que lo asombran.

La construcción de la imagen en el discurso cumple un papel fundamental, en tanto que el texto es imago, conformando un doble espejo que refleja y se refleja dando espacio a la interpretación no solo semiótica, formal, sino estética, donde las formas y los contenidos se fusionan. La imagen se construye en el texto, ya que todo es simbólico en el lenguaje, que su práctica textual y su expresión discursiva es simbólica. En esta visión y teniendo en cuenta que todo texto es producto de una práctica social concreta, la construcción de la imagen se causa en dos procesos concomitantes:

desde el punto de vista de la producción discursiva, el hablante configura su discurso ateniéndose a la noción que posee del género discursivo en el que se inscribe o en la práctica social que lleva a cabo; desde el punto de vista de la interpretación, el lector construye la coherencia del texto teniendo en cuenta el contexto de enunciación en relación con el género discursivo identificado (Vivero, 2001, p. 19).

Esta producción interpretación se realiza mediante un proceso inferencial que permite construir la significación global del texto a partir de los discursos que en él circulan. La imagen en el discurso se expresa en sus dos caras indisolubles: la enunciación: es decir, en el estilo mediante el cual se expresa el discurso y la forma como expresa sus contenidos; y el enunciado, con sus temas. En términos de Ducrot en el decir y lo dicho: «La enunciación es obra de un solo sujeto hablante, pero la imagen que el enunciado da de ella es la de un intercambio, un diálogo o incluso una jerarquía de manifestaciones» (1999, p. 203).

Ilustrando lo anterior se puede ver cómo se percibe la ciudad en *Los parientes de Ester*:

luego los transeúntes las fueron guiando por esas cuadras de viejos edificios de oficinas, de locales de comercio, de restaurantes, de puestos de fritanga, por las que entre los empleados y los clientes transitaban carteristas y raponeros, camorristas mal hablados, cachifos sin oficio, mercahifles de la calle doce, esmeralderos de la catorce, piperos de la carrera trece, putas de poca monta, jugadores de dado, tahúres de billar, gamines patoteros, serenateros trasnochados, chulos de copera, cafres patilludos, camajanes descamisados, vendedores ambulantes, vendedores de joyas, detectives sospechosos, anunciadores de ungüentos, culebreros alharaquientos, timadores de bolita, calanchines de timadores, echadores de suerte,

politiqueros sin puesto, traficantes de chucherías, cascareros atarvanes, cantantes de la calle, pregoneros de felicidad, compradores de botellas y cuchilleros camuflados (Fayad, 2006, p. 148).

Este discurso se caracteriza por delinear personajes usando una narración acumulativa, sin orden en los factores, cada uno con su particularidad modal o espacial, pertenecientes todos a una misma condición social y en lista extensa para configurarlos como masa social. La suma de personajes que habitan el centro de la ciudad se conforma como un enunciado característico de un espacio urbano latinoamericano: Bogotá a finales de los años sesenta. El lector puede percibir de este texto una imagen abigarrada de seres lastimeros, habitantes de una ciudad caótica buscando su supervivencia.

La interpretación de la imagen permite acceder al sentido del discurso, entendido este como el sistema de valor que afecta de cierta manera al interpretante una vez ha comprendido el significado semántico. Así, y retomando el párrafo anterior de la novela, el contenido semántico: un grupo de personas desarrollando oficios informales puede ser comprendido en varios sentidos, todos ellos sesgados por las particularidades perceptivas del lector, por su ideología, su visión de mundo. Esto significa que habrá un significado aproximante y compartido como base para un universo disímil de interpretaciones. Para las ciencias sociales, las implicaciones de esta perspectiva son fundamentales, ya que les permite proveerse de un corpus cambiante e inacabado como objeto de estudio.

Ducrot provee un camino de lectura que permite definir el papel de la imagen construida en el discurso a partir de la lectura de lo afirmado, de la delimitación de los presupuestos, la interpretación de los sobreentendidos, con los cuales se accede a los topois o garantes argumentativos, que en conjunto constituyen la cultura-símbolo. Estas categorías y su sendero se explican así:

- ***Lectura de lo afirmado***

En el discurso, de manera expresa, es lo que dice el locutor, la voz.

- ***Delimitación de presupuestos***

Un presupuesto es:

Una evidencia, como un marco incuestionable donde la conversación necesariamente debe inscribirse, como un elemento del universo del discurso. Al introducir una idea en forma de presupuesto, actúo como si mi

interlocutor y yo mismo no pudiéramos hacer otra cosa que aceptarla... lo presupuesto es lo que presento como si fuera común a los dos personajes del diálogo, el objeto de una complicidad fundamental que liga entre sí a los participantes del acto de comunicación (Ducrot, 1999, p. 23).

La presuposición es parte integrante del sentido de los enunciados.

- ***Interpretación de sobreentendidos***

Que resulta de una reflexión del destinatario sobre las circunstancias de enunciación del mensaje, debe ser descifrado en el sentido del enunciado y a la vez sus condiciones de ocurrencia, y les aplica leyes lógicas y psicológicas generales. El sobreentendido permite sostener algo «sin decirlo, y al mismo tiempo diciéndolo» (Ducrot, 1999, p. 22).

El sobreentendido *está* ausente del propio enunciado y surge cuando el lector reflexiona posteriormente sobre lo afirmado y sobre lo presupuesto. Es un agregado al discurso que se construye mediante un proceso inferencial que apunta a la concepción de los *topois*.

- ***Definir los garantes de la argumentación: topois***

Los discursos exponen argumentos conformados por hipótesis y conclusiones. Entre estos existe un trayecto argumentativo que se sostiene mediante un principio argumentativo al que Ducrot (1988) denomina *topos* en singular y *topois* en plural. El término es tomado de Aristóteles y se refiere a los argumentos posibles que puede usar un orador. Ducrot define el *topos* como

un principio argumentativo y no un conjunto cualquiera de argumentos... El *topos* es, para mí, un garante que asegura el paso del argumento a la conclusión. Tiene además las siguientes características: 1) el *topos* es común o en otras palabras es compartido, 2) es general y 3) es gradual (1988, p. 102).

En esta condición «argumentar consiste en integrar el estado de las cosas del que se habla a una categoría mucho más general para la cual es válido el *topos* utilizado» (Ducrot, 1988, p. 104). El *topos* dirige el trayecto argumentativo y hace dinámico el discurso en un proceso donde el enunciador: «Hace dos cosas. En primer lugar escoge un *topos* y en segundo lugar sitúa el estado de las cosas del

que habla en un cierto grado de escala antecedente del topos. Este segundo punto significa que el enunciador da un cierto grado de argumentatividad, débil o fuerte, a su argumento» (Ducrot, 1988, p. 109).

- ***Interpretar la imagen del discurso***

Interpretación que será proficiente si se dimensiona desde su carácter complejo, es decir, desde la imagen comprendida como una expresión sígnica cuyos componentes de forma y contenido son más que una yuxtaposición, y donde la mirada, lectura en el caso de la imagen verbal, es parte fundamental en la concepción e interpretación de la imagen misma. Desde esta perspectiva y consecuentes con Català, quien afirma que: «En la imagen la mirada es un componente más que vehicula una subjetividad a través de un organismo compuesto por distintos elementos. Algunos de ellos objetivos y otros subjetivos» (2005, p. 32), el proceso de interpretación de la imagen es inferencial, y en él lo afirmado, los presupuestos, sobreentendidos, los garantes o topois, configuran una imagen compleja, objetiva y subjetiva, expuesta a la mirada-interpretación del lector, quien construye una especie de espejo opaco donde la imagen del discurso se matiza. En este ámbito, desde el mismo autor, y con fines metodológicos, la interpretación de la imagen, en esta propuesta, se prevé desde sus características complejas de opacidad, exposición y reflexividad; comprendidas así:

Opacidad: «La imagen ya no es una ventana al mundo, un lugar de tránsito hacia una determinada realidad, sino por el contrario debe considerarse como una estación término, en la que hay que detenerse para iniciar una exploración que nos llevará a comprender profundamente lo real» (Català 2005, p. 71).

Exposición: «Debemos plantearnos una construcción visual que proponga puntos de referencia con la realidad, sin recurrir necesariamente al fantasmagórico realismo que no puede hacer otra cosa que obliterar nuestra capacidad de ver puesto que la relega a la inconsciencia» (Català, 2005, p. 75).

Reflexividad:

Las imágenes reflexivas pueden ser consideradas, en principio, multiimágenes, y ello en dos sentidos: en el que cada una de ellas está formada por un conjunto de imágenes (al que se unen otros medios, agrupados y potenciados digitalmente, textos, sonidos, etc. para componer la categoría denominada multimedia) y en el que todo ello puede dar lugar a una imagen sintética que se constituya en puerta o interfaz, que dé accesos a todos los demás elementos que conforman el conglomerado textual (Català, 2005, p. 80).

Construcción de la imagen en *Los parientes de Ester*

Recorrer el sendero interpretativo en *Los parientes de Ester* es una tarea a la que se puede acceder desde las seis secuencias narrativas expresadas. Metodológicamente se procede desde los argumentos afirmados por los personajes, y de ellos se analizan a continuación dos que nos permiten contextualizar la novela: la guerra de los seis días y el verano negro.

La guerra de los seis días

Presupuesto intratextual: Nomar Nahid visita a Solimán, allí se encuentran inmigrantes libaneses.

Lo afirmado: uno de ellos «decía en ese momento que de todas maneras remordía la conciencia que mientras acababa de pasar la guerra de los seis días ellos continuaran negociando con el enemigo. Pero otro dijo que no sacarían nada con no negociar. –Si nos debilitamos, más fácil van a ganarnos la guerra –agregó» (Fayad, 2006, p. 118).

Presupuesto extratextual: tras la crisis de Suez (1956), los Cascos Azules de la ONU separaron a las tropas egipcias e israelíes en un marco de paz muy inestable, mientras las dos superpotencias consolidaron sus posiciones en el Oriente Próximo. El 18 de mayo de 1967, Nasser pidió al entonces secretario general de la ONU, U Thant, la retirada de las fuerzas de la ONU estacionadas en territorio egipcio. En un ambiente de creciente tensión, Egipto recibió el apoyo soviético y de los demás países árabes, mientras que EE.UU. apoyó firmemente a Israel. Israel acabó con la tensión lanzando un ataque por sorpresa el 5 de junio de 1967. El Sinaí egipcio, la franja de Gaza, Cisjordania, la ciudad vieja de Jerusalén y los Altos del Golán sirios cayeron en solo seis días en manos de Israel. El territorio ocupado por el estado hebreo pasó de algo más de 20 000 kilómetros cuadrados a 102 400.

El verano negro

Presupuesto intratextual: Honorio Callejas llega a su casa.

Lo afirmado:

Cuando regresó se puso a hojear el periódico ante la mirada de su esposa. –¿Me entendiste? –dijo, y se descubrió la cara–. Ahora que estoy un poco indeciso porque pienso meterme en otra clase de empresa –volvió a ponerse el periódico ante los ojos y lo golpeó con el dorso de la mano–. ¿Sí leíste?

Más disturbios en Estados Unidos. Lo que yo digo, si no fuera por los negros y los judíos el mundo viviría en paz (Fayad, 2006, p. 134).

Presupuesto extratextual: el universo externo del discurso o su contexto refiere los sucesos del verano de 1967 cuando se unieron por primera vez negros, hispanos y blancos pobres para protestar contra la guerra de Vietnam en Asia y contra el racismo y la discriminación en ciudades como New York, Chicago, San Francisco, Detroit, Los Ángeles, entre otras. Los disturbios comenzaron el 11 de julio y finalizaron dos semanas después, con decenas de arrestados y cuantiosos daños materiales a edificios públicos y de apartamentos. Extensas zonas de habitación ardieron durante días.

Estos dos hechos referidos explícitamente permiten interpretar los sobreentendidos, referidos al contexto de la sociedad colombiana a finales de los años sesenta, y específicamente en la Bogotá de 1967. Contexto, que dado el carácter de la novela, será leído desde una perspectiva sociocultural determinada por decisiones políticas tales como la conformación del pacto bipartidista denominado el Frente Nacional (Arcila, 1997), cuyos antecedentes históricos inmediatos se encuentran en la violencia fomentada por los políticos liberales y conservadores, en la cual la sociedad civil pone los muertos.

En el proceso de restauración del orden, se sucede el Gobierno de Rojas Pinilla, quien es suplido por una junta militar que facilita el acuerdo entre los dirigentes de los partidos para lograr que el país se conduzca a través de la democracia representativa. El Frente Nacional tiene vigencia entre 1958 y 1974, y es concebido como un pacto de no agresión entre los partidos, además de asegurar la paridad en los puestos del Estado. En este proceso se fortalece la rama ejecutiva, disminuyendo así las atribuciones del Congreso y de los entes judiciales, privilegiando la opción de la coerción y de la represión para lograr el orden, todo representado en los militares.

El escenario construido durante el periodo de la historia política colombiana denominado Frente Nacional se constituye como una patria boba en la cual las élites se reparten los negocios de gobierno y el pueblo vive en desencanto. Desencanto que en *Los parientes de Ester* se hace evidente, tal como se explicita en este trabajo que relievra los garantes o topois expresos o latentes en el discurso novelado:

Desencanto uno: la vida de Gregorio Camero, en su condición de raso empleado público que lucha para sobrevivir con un sueldo paupérrimo y retardado, acosado por los parientes de su difunta esposa.

La imagen desencantada de Gregorio Camero se construye desde la voz o locutor que se expresa en la novela, desde la percepción que tienen los demás personajes y desde del concepto que este tiene de sí mismo. A continuación se analiza la pulsión del desencanto desde lo afirmado:

✓ *Por la inestabilidad económica*

«No sabía que las cosas estuvieran tan graves –le dijo.

–Se han empeorado. Cada vez que ponen un jefe con partido político diferente al anterior comienzan a cambiar empleados» (Fayad, 2006, p. 22).

✓ *Por su condición económica*

«A pesar de que el tío Ángel le dijo que quería plantearle un negocio no se dejó convencer.

–El único negocio que se puede proponer a un hombre pobre es asaltar un banco –dijo» (Fayad, 2006, p. 22).

✓ *Por la rutina del trabajo*

«No se le hubiera ocurrido abandonar el Ministerio ni siquiera para dedicarse a algo distinto, pues al cabo de quince años lo único que sabía hacer era sentarse ante un escritorio y revisar y archivar papeles y estaba seguro de no poder desempeñar bien otro oficio» (Fayad, 2006, p. 23).

✓ *Que se expresa en desconfianza ante la posibilidad de un cambio*

«Gregorio Camero lo contemplaba rebullirse en el asiento y mover las manos impaciente. Me está tomando el pelo o se está volviendo loco» (Fayad, 2006, p. 24).

✓ *Por la percepción que tiene otro (tía Mercedes)*

Es un hombre fracasado, un hombre sin destino...

–Es un empleado como tantos –dijo.

–Exacto –sonrió Mercedes-. Un empleaducho como miles de miles...

–Es un buen tipo.

–Ningún hombre fracasado puede ser un buen tipo (Fayad, 2006, p. 34).

✓ Por su vejez

«Los niños salieron y Gregorio Camero se levantó y los esperó en el patio, y cuando ellos regresaron corriendo él los miró con la ternura de un hombre viejo. «Podría ser su abuelo» –pensó» (Fayad, 2006, p. 47).

(Refiriéndose al negocio del restaurante):

–En parte es que no creo –dijo Gregorio Camero y su voz se oyó por debajo de los truenos y del escándalo del café–. Pero aunque fuera cierto no resultaría. Una vida no se empieza a esta edad.

–Yo soy más viejo que tú –objetó el tío Ángel.

–Pero quizá tú tienes más deseos de vivir que yo...

–La verdad es que le he cogido desafecto a la vida (Fayad, 2006, p. 55).

✓ Por la necesidad del empleo mal remunerado

«¿Sigues pensando en tu puesto?

–Es que eso es lo que yo tengo, y por muy miserable que sea eso es lo que yo arriesgo –Gregorio Camero parecía no haber olvidado una vieja rencilla–. Sin mi puesto ya no tendría ni mi propia miseria» (Fayad, 2006, p. 58).

✓ Por la imposibilidad de sostener a su familia

«Gregorio Camero no entendió la preocupación de su hija, pero supo que de alguna manera él era culpable» (Fayad, 2006, p. 94).

✓ Por su desencanto físico

«Luego del almuerzo hizo una siesta y al levantarse sintió el cuerpo en buena forma, y se quitó el saco y el pantalón y cerró la puerta del cuarto, pero aunque no se hubiera desvestido hubiera cerrado porque tenía plena conciencia de que iba a parecer grotesco» (Fayad, 2006, p. 115).

✓ Por la imposibilidad del cambio

«Gregorio Camero captó la falsedad del optimismo.

–Tú nunca has tenido ese dinero –dijo con calma porque aún guardaba una esperanza– Me has estado tomando el pelo, o como dicen por ahí me has estado mamando gallo» (Fayad, 2006, p. 174).

La imagen construida de Gregorio Camero es relativamente estable, solo en dos secuencias de discurso se aventura a soñar, a emanciparse:

«Sentado ante su escritorio no pudo resistir la tentación de suspender el trabajo y contemplar desafiante al jefe de sección y calcular el momento, en un día que presentía ya cercano, en que iría hacia él por primera vez con pasos seguros y le diría que iba a retirarse del Ministerio» (Fayad, 2006, p. 104).

«Gregorio camero llegó a la casa y encendió un cigarrillo y cerró los ojos en actitud de reposo. Sabía que la apertura del restaurante era inminente y que sería poco lo que restaría para sobrellevar» (Fayad, 2006, p.141).

✓ *Porque el sueldo no llega*

–No tengo un centavo.

–Nadie tiene– Gregorio Camero iba al lado del compañero de trabajo con la impresión de que lo perseguía. El compañero mantuvo su paso–.

–¿Y nadie sabe cuándo pagan? –preguntó.

–Cuando haya plata –repuso Gregorio Camero–.

Eso dicen (Fayad, 2006, p. 183).

Al final la ironía se convierte en mecanismo de evasión, reafirmando la conciencia que tiene el personaje de su situación:

–Eres un idiota –le dijo con mucha tranquilidad, y respiró profundo–. Y yo soy más idiota que tú. Eso somos. Tenemos que estar siempre diciéndonos mentiras para mantenernos en pie...

–Tú no tienes la culpa de nada –dijo–. Por lo menos no eres más culpable que yo. Eso nos pasa por ponernos a pensar pendejadas –se quedó parado con las manos en los bolsillos del abrigo–. De lo que sí tenemos la culpa es de que necesitemos llegar a viejos para comprender que en este país se necesita mucha honestidad para sobrevivir sin matar a nadie (Fayad, 2006, p. 176).

¿Sabes?, me dijeron que el nuevo ministro es marica.

–¿Marica? –dijo Gregorio Camero, revelando en el tono que el nuevo ministro era todo lo contrario–. Maricas somos nosotros que llegamos a viejos sin un peso (Fayad, 2006, p. 192).

Desencanto dos: la vida de apariencia de una clase en decadencia que vive de la herencia y el apellido, con una economía cada vez más precaria. En la novela este desencanto lo vive la familia Callejas, la cual subsiste en una falsa estabilidad

social. El personaje que hace más evidente esta condición es la tía Mercedes, quien dirige, vigila, acusa y evalúa personas, familias y sociedades. Esta condición también es evaluada por el tío Ángel y Amador Callejas:

✓ *Se concibe como la mejor familia*

(Ángel en el apartamento de Rosa):

«—Podemos hacer unos frijoles con mi método de ablandarlos en una hora.
—Buena idea —dijo frotándose las manos—. En la casa no han vuelto a prepararlos. Seguramente no los consideran de categoría» (Fayad, 2006, p. 21).

«—De todas maneras hace falta alguien de la familia —decía la tía Mercedes—. Hay que aprender los deberes religiosos y el respeto a los padres y a los mayores con verdadero amor, y esto puede darlo sólo alguien de la familia» (Fayad, 2006, p. 31).

—El matrimonio es cuestión de inteligencia, no de suerte —repuso Mercedes—. No se necesita suerte para saber que Nomar es superior a Gregorio.

—Lástima que no sea bogotano —dijo Julia, repitiendo lo que en ocasiones le había oído decir a Mercedes.

—Nomar es bogotano —dijo Ángel con el tono de quien ha corregido varias veces el mismo disparate.

—Pero es hijo de turcos —aclaró Mercedes—, o de libaneses, como dices tú. Si fuera bogotano no le faltaría nada. En cambio al otro le falta todo (Fayad, 2006, p. 35).

(Amador callejas avalúa el almuerzo en un restaurante): «—Más o menos —respondió levantándose, y suspiró con falso sentimiento— ¡Qué hacemos nosotros tan pobres y tan de buena familia!» (Fayad, 2006, p. 41).

(Amador callejas): «Mi padre porque tuvo la mala suerte y se vino abajo, pero comparados con mi familia estos no son más que nuevos ricos, no valen gran cosa. —Eso depende —dijo Gregorio Camero—. En todo caso es mejor ser nuevo rico que nuevo pobre» (Fayad, 2006, p. 44).

(Victoria y Amador Callejas):

—Mercedes no jugaba cuando dijo que desde ese momento se olvidaba de que tú hubieras existido.

—Sin ninguna razón. ¿O qué hubieras hecho tú en mi lugar?

—No sé, yo no soy hombre. Pero estoy de acuerdo con Mercedes. Un apellido respetable no se le puede dar a cualquiera (Fayad, 2006, p. 77).

(Refiriéndose a los hijos de Ester): «La tía Mercedes no le ofreció en esta oportunidad un lugar en el cual trasladarlos, aunque insistió en la necesidad de hacerlo en nombre de la moral familiar sostenida por las buenas costumbres y los hábitos religiosos» (Fayad, 2006, p. 90).

(Rosa en la casa de los Callejas): «Mercedes miró a su hermano, examinó a la mujer y se ofendió con el brillo de igualdad que proyectaban sus ojos. Se volvió hacia Ángel y le preguntó quién había encargado una muchacha de servicio» (Fayad, 2006, p.156).

✓ *Dirige*

«Le dijo a Gregorio Camero que no tenía de qué preocuparse ya que Hortensia podía trasladarse para su casa, Emilia para donde Enriqueta y León para donde Rosario. Lo dijo de manera que se supiera que todo estaba arreglado» (Fayad, 2006, p. 7).

«Desde la muerte de Ester se creía en la obligación de dirigir la casa y encargarse de los muchachos» (Fayad, 2006, p. 14).

(El tío Ángel llega mojado a la casa): «Mercedes le hizo saber que podía morirse de pulmonía pero que no lo dejaba subir a su cuarto manchando los pisos» (Fayad, 2006, p. 59).

✓ *Es una sociedad de apariencia*

Doris quedó inmovilizada contra la pared, entonces se escurrió hasta el suelo y por entre las piernas de los parientes fue a situarse debajo del lavaplatos. Al rato llegaron una tía y un primo que continuaron comiendo encorvados, y otros se escondieron bajo la mesa y algunos se encaramaron sobre ésta y sobre los demás muebles cuidando que los que habían logrado entrar no les quitaran los platos... El que cogió la última porción anunció la noticia y los parientes le echaron otra mirada a los recipientes, y solo entonces empezaron a retirarse (Fayad, 2006, p. 11).

«Doris informó a la tía Mercedes que el café se había terminado y los parientes tomaron la noticia como una calamidad pasajera. Pero a la noche siguiente, en un alarde de suspicacia, los más pudientes no concurrieron a la cita temiendo que les solicitaran ayuda» (Fayad, 2006, p. 29).

✓ *Es una sociedad aparentemente ocupada*

«-Te agradecemos pero tenemos que irnos -dijo la tía Mercedes con el aspecto que venía preparando desde toda la vida. Miró a Gregorio Camero y añadió- : Sin embargo tenemos un poco de tiempo para hablar de la situación de ustedes» (Fayad, 2006, p. 30).

«Mercedes continuó con los quehaceres de la casa, inventándolos si existían y buscando motivos para exacerbarse» (Fayad, 2006, p. 79).

La decadencia de los Callejas está determinada por su carácter de apariencia, por el excesivo control a sus integrantes, por intentar dominar a los demás parientes y por el resquebrajamiento económico del líder varón de la familia.

Desencanto tres: la búsqueda de independencia de Ángel Callejas, quien se desprende de la ilusa imagen de familia acomodada.

El tío Ángel se presenta como un hombre menudo, como «un muñeco de ventrílocuo» (Fayad, 2006, p. 17). Este hombre pensionado, vive en la casa que gobierna la tía Mercedes. La imagen que construye el discurso sobre el personaje es emancipadora ya que pasa de parecer «un muñequito de cuerda» (p. 22) a presentarse como un gigante: «El hombre se fue incorporando poco a poco, y cuando estaba totalmente erguido medía dos metros» (p. 157); pasa de la sumisión a la tía Mercedes a una vida modesta pero independiente. La imagen en movimiento del tío Ángel se expresa así:

✓ *Sumisión*

«En la calle, mientras esperaban el taxi, Ángel Callejas estaba inquieto, con el temor de que algún conocido pudiera sorprenderlos» (Fayad, 2006, p. 82).

«Rosa lo acompañó hasta la puerta y le preguntó si regresaría a comer. El contestó negativamente y pensó: «¡Cómo se pondría Mercedes!» (Fayad, 2006, p. 115).

«Ángel Callejas no replicó. No quería deteriorar las buenas relaciones que había venido cultivando con su hermana Mercedes. Durante los últimos días no faltó a almorzar ni a comer una sola vez, permaneció en la casa el mayor tiempo posible» (Fayad, 2006, p. 153).

✓ *Vida doble*

El tío Ángel tiene escondidos mujer e hijo, los visita en escapadas:

Ángel Callejas subió y abrió la puerta con la excitación que no podía evitar cuando llegaba al apartamento. En la sala estaba Rosa y la señora Carmen. Él las saludó sin detenerse y se dirigió al cuarto. El niño estaba tomando tetero acostado en la cuna y al ver al hombre sonrió sin apartar el frasco de la boca (Fayad, 2006, p. 19).

El tío Ángel sale a escondidas: «finalmente un taxi se detuvo, y mientras se acomodaba con Rosa y el niño, Ángel Callejas tuvo la impresión de estar escondiéndose, y cuando el auto inició la marcha hacia el lago San Cristóbal experimentó una sensación de libertad» (Fayad, 2006, p. 82).

✓ *Enfrentamiento*

Con su situación: cuando visita a Rosa en el desvencijado apartamento, reflexiona sobre las condiciones que viven ella y su hijo: «observó los muebles raídos que habían pertenecido al inquilino anterior, las persianas que no funcionaban bien, y se dijo «se merece algo mejor»» (Fayad, 2006, p. 20).

Con Gregorio Camero: a la primera persona que le delata su realidad es a Gregorio Camero:

El tío Ángel lo enteró de la existencia de Rosa y el niño, contando la historia de tal manera que daba la impresión de no poder inventar bien una mentira. No contó los detalles, pero al cabo, luego de convencerse de que era cierto y con una sonrisa que parecía aprobar la ocurrencia del otro, Gregorio Camero sospechó una parte, y ya en el apartamento supo otro poco y adivinó el resto (Fayad, 2006, p. 138).

Con la tía Mercedes:

Arriba, sentados los dos en la cama de Mercedes, Ángel enteró a su hermana de la identidad de Rosa y del niño...

—Cómo se te ocurre decir esas cosas —dijo...

—Por eso vine con ellos —dijo él. Mercedes echó para atrás un poco la cabeza y le pidió que no repitiera de nuevo la historia. Ángel Callejas no había previsto que le tocara convencerla de eso.

—Era lo que quería contarte —dijo—. Y también que voy a casarme (Fayad, 2006, p. 156).

✓ *Libertad*

El hombre se fue incorporando poco a poco, y cuando estaba totalmente erguido medía dos metros. Duró así un rato, y Mercedes y Victoria lo vieron adquirir su tamaño normal. Entonces bajó a la sala. A Rosa le fue suficiente su presencia inmediata para saber con qué mirada debía recibirlo, y en la calle cargó con un brazo al niño y con la mano libre se apoyó en el hombre (Fayad, 2006, p. 157).

Desencanto cuatro: la nueva clase social de comerciantes libaneses que monopolizan la economía en la época, contrastada con la falsa prosperidad de los empresarios nacionales.

Para la época, en Bogotá hay una próspera colonia de libaneses dedicados a la fabricación y comercio de textiles y que tienen sus almacenes en el centro de la ciudad. Los descendientes de estos comerciantes se relacionan con las familias acomodadas. En la novela, uno de ellos es Nomar Mahid, quien se casa con una hermana de Ester. Este grupo de extranjeros es exitoso comercialmente por su dedicación al trabajo, su sagacidad en los negocios y su unión como comunidad. Nomar está bien relacionado con sus paisanos y sus negocios son prósperos. Al contrario, la crisis económica se hace evidente en el caso de Honorio Callejas, quien a pesar de ser también comerciante, se halla en aprietos al tratar de salvarse engañando a los libaneses. La imagen construida en el discurso, desde la óptica de Honorio Callejas, deviene en decrecimiento desde la apariencia de un exitoso comerciante, pasando por un atentado contra su vida mediante el cual se descubre su quiebra económica y las peripecias y engaños que realiza para mantenerse. Honorio Callejas se degrada así:

✓ *Apariencia de un hombre de éxito*

«En las ocasiones en que su hermano iba a la casa ellas se preocupaban ostensiblemente por atenderlo, y si él requería algo las hermanas se transmitían órdenes entre sí, haciéndole notar lo solícitas que eran en su presencia. Honorio adquiriría entonces la apariencia de un patrón sensible» (Fayad, 2006, p. 61).

✓ *Conflictos con Amador Callejas*

«—De todas maneras estoy muy ocupado —repuso Honorio, y se dedicó a revisar los papeles. Amador alcanzó a pasearse por la oficina antes de que su hermano le dijera que lo iba a sacar a la fuerza, entonces sonrió, y salió en el momento en que el otro extraía un revólver de un cajón» (Fayad, 2006, p. 151).

✓ *Necesidad de negociar con los libaneses*

Los tres hombres se habían entrevistado a instancias de Honorio Callejas. Él quería plantearles a los otros dos un negocio que consistía en que Nomar Mahid y su pariente le proveyeran grandes cantidades de los artículos que ellos producían en sus industrias textiles, para que él como comerciante, las distribuyera por todo el territorio de los Estados Unidos (Fayad, 2006, p. 71).

✓ *Atentado de muerte*

«—Se dirigía al automóvil cuando sintió que lo detenían de un brazo y que pronunciaban su nombre. Se volvió. Tuvo tiempo de ver la cara de un hombre de bigote y gafas oscuras, con un sombrero calzado hasta las cejas, pero no vio el revólver que apuntaba al lado izquierdo de su pecho» (Fayad, 2006, p. 160).

✓ *Descubrimiento de su quiebra y engaños*

«Sacamos todos sus papeles, con un trabajo enorme los pusimos en orden, hicimos la relación de las deudas, y cuando íbamos a hacer la relación de los haberes no encontramos nada» (Fayad, 2006, p. 178).

(El contador le hace cuentas a Mercedes):

«—Debe haber un error —dijo Mercedes. El contador estaba desconcertado.
—¿No recibe usted siempre las cuentas?
Mercedes repasó de nuevo la cifra.
—Esto es el doble de los otros meses» (Fayad, 2006, p. 182).

—Lo meterán a la cárcel tan pronto se recupere —dijo Nomar—. Cada día aparecen nuevos acreedores que hasta el momento de enterarse de las cosas pensaban que eran los únicos... —Estoy por creer que ese tipo hubiera sido capaz de invadir los Estados Unidos —dijo Solimán—. A ti, por ejemplo, te salvó el tiro que le pegaron a él. Pero eso no quiere decir que no te haya estafado (Fayad, 2006, p. 185).

Desencanto cinco: la vida del truhan Amador Callejas, quien una vez excluido por su clase se dedica al timo y el engaño.

✓ *Visión de mundo desde la holgazanería*

«Eso es falta de imaginación —replicó el tío Amador—. Todo el mundo se pasa la vida buscando el modo de vivir sin trabajar» (Fayad, 2006, p. 15).

✓ Evasión y vida a hurtadillas

«En el patio vio que el tío Amador salía de la cocina y se acercaba a él con sigilo, pegado a las paredes, procurando que no lo divisaran desde la sala» (Fayad, 2006, p. 15).

«Amador Callejas se dispuso a salir en la punta de los pies pero vio la sombra de doña Irene y se escondió de nuevo y echó llave. Escuchó los pasos de las chancletas dirigirse hacia el baño y se preparó para escabullirse tan pronto como oyera el cerrojo de la puerta» (Fayad, 2006, p. 39).

✓ Proyecto de futuro vislumbrado sobre la riqueza de otros

Cogió un bus y se acomodó placentemente en el asiento, encendió un cigarrillo y pensó que si Honorio se moría quedarían cinco hermanos: pero que aunque José estuviera muerto su parte le correspondería a Ester y a Cecilia «Qué vaina, a un tipo que ni siquiera es de la familia le toca lo mismo que a mí» (Fayad, 2006, p. 41).

✓ Vida mendicante

Victoria. Sacó un billete y se lo alargó a su hermano—. Aquí tienes para tus remedios. Amador Callejas observó el billete y levantó los ojos a los de su hermana. Ella sostuvo con firmeza la mirada. Amador contempló de nuevo el dinero y lo señaló con un dedo. —¿Esto?, dijo. —No tengo más, y de todas maneras sé que no estás enfermo y que la plata no es prestada (Fayad, 2006, p. 77).

«Necesito que me hagas un favor —dijo—. Préstame diez pesos hasta la tarde. Hortensia no se movió para contestarle. —Yo lo único que tengo es lo del bus. —El tío Amador ya había previsto la situación. —Puedes hacer un vale en la caja —dijo» (Fayad, 2006, p. 146).

✓ Timo y engaño

—Con que eso era lo que buscaba —murmuró Honorio Callejas—. ¡Grandísimo hijueputa! —se guardó el cheque en el bolsillo y salió a la calle—. Le voy a echar toda la policía encima —se dirigía al automóvil cuando sintió que lo detenían de un brazo y que pronunciaban su nombre» (Fayad, 2006, p. 160).

Desencanto seis: las nuevas generaciones representadas por las primas Hortensia y Alicia rodeadas de pobreza-opulencia y soledad.

✓ La pobreza

«Alicia se sintió triste. «Me porté como lo que soy», pensó, «no volverá». Y luego se figuró lo absurda que debía verse junto a su prima, quien tenía todo el derecho de creerse dueña de la acera, y se dijo: «tiene derecho en despreciarme» (Fayad, 2006, p. 49).

✓ Rencor por condición de clase social

«Y sintió rabia de que su prima no entendiera que no era culpa suya lo que representaba a su lado, vestida de ese modo, y el rencor se volvió contra su padre» (Fayad, 2006, p. 50).

✓ Desadaptación a nuevos contextos sociales

«Hortensia se sentía desamparada en medio de tantos ojos y continuaba con las manos en su regazo sin siquiera respirar, como una porcelana más de la sala» (Fayad, 2006, p. 65).

✓ Vacío existencial

«Hortensia le preguntó que si quería que se vieran al otro día y Alicia le dijo que haría todo lo posible de pasar por su casa después de las siete. Hortensia esperó en vano ese día y los siguientes, y ahora pensaba que la amistad con su prima había terminado, o que tal vez no había existido nunca» (Fayad, 2006, p. 148).

Alicia:

«Al entrar a la casa el único sitio iluminado era el vestíbulo, y en el silencio total Alicia se llenó de ansia y de soledad. Se desvistió en la oscuridad de su cuarto y antes de acostarse cerró la puerta para protegerse de la visita de sus padres en el caso de que cuando llegaran ella estuviera despierta» (Fayad, 2006, p. 97).

«Luego se presentaría la noche y después del sueño azaroso llegaría otro despertar en el que tendría que tragarse el momento más agónico de un nuevo día, que no significaría más que la prolongación del vacío» (Fayad, 2006, p. 167).

Carácter complejo de la imagen en *Los parientes de Ester*

Para delinear la imagen en el discurso se parte de la afirmación de Ducrot, ya explicada anteriormente y traída de nuevo a este apartado por razones metodológicas: la enunciación es obra de un solo sujeto hablante, pero la imagen que el enunciado da de ella es la de un intercambio, un diálogo o incluso una jerarquía de manifestaciones. Ese intercambio, diálogo y jerarquía de manifestaciones puede enmarcarse con fines explicativos desde las categorías de la imagen compleja. Así, la imagen del discurso construida en *Los Parientes de Ester* puede ser mirada desde su carácter opaco, expositivo y reflexivo:

Opacidad

La imagen ya no es una ventana al mundo, un lugar de tránsito hacia una determinada realidad. Así sucede con este cuadro psicológico que mediante el lenguaje verbal se figura en *Los parientes de Ester*. No se puede afirmar que la novela sea una imagen icónica de la Bogotá de los años sesenta, es más bien imagen indicio. Las referencias explícitas del septiembre negro o de la guerra de los seis días permiten enmarcar la sórdida clase media de esta época dentro de un espacio-tiempo lábil, no exacto, pero sí referenciado. No es el propósito de la novela mostrar una fotografía en plano general de la vida bogotana, no se trata de una novela histórica donde el arte busca confundirse con el documento o la memoria de archivo; más bien es un relato que se ubica en las percepciones de sus protagonistas para hacer sentir desazón, desesperanza, incertidumbre, desencanto. La caracterización del espacio novelado: bajo la llovizna constante, el tráfico desordenado, el gentío paupérrimo y la pobreza, boceta un cuadro gris donde el desencanto se proyecta desde la base de la clase social (la familia de Gregorio Camero) hasta la sociedad de comerciantes (los libaneses).

Ser opaca es el carácter de la imagen en el arte, y más en el arte verbal. En *Los parientes de Ester*, este carácter se hace evidente, ya que aunque no existe en la novela ninguna referencia sobre el Frente Nacional, en el trasfondo siempre está la mirada que vigila: desde arriba de los hombros de la tía Mercedes, o por encima del periódico del jefe de Gregorio Camero en el Ministerio, incluso, desde los dueños de la pensión, la barbería y el restaurante de los que Amador huye por deberles dinero. Vigilar y manipular para mantener un estatus en decadencia, en el que la autoridad se ejerce mediante el temor, es el mecanismo de las sociedades autoritarias donde la fuerza se sobrepone a la razón.

Un buen ejemplo de la opacidad en la imagen es la incertidumbre de no saber quién es el que atenta contra la vida de Honorio Callejas. Las pistas apuntan a su hermano Amador Callejas, pero todo queda en supuestos, los indicios son pocos. En este sentido, la novela alcanza los niveles de lo indescifrable, propio de la

opacidad, dejándole al lector la duda y comprobando una vez más que en la imagen no se da toda la realidad, que se construye desde la perspectiva del lector, desde las pistas que deja la voz que narra en el discurso.

La imagen que construye el discurso en la novela se puede incluir en las vanguardias, tal vez surrealista como una película de Buñuel, donde cada una de las formas de ser en el mundo de los personajes, adultos y jóvenes, están expuestas de manera distinta, cada uno con sus intereses particulares, pero todos atravesados por un sino trágico y puestos en evidencia a través de una imagen anárquica donde incluso los que mantienen el poder, la tía Mercedes, Honorio Callejas, los libaneses, manipulan y son engañados.

Imagen surrealista en la que el vacío existencial tiene su expresión y se hace evidente en las jóvenes Hortensia y Alicia, quienes desde la pobreza, la una, y desde la opulencia, la otra, no le encuentran sentido a sus vidas, rechazan a los adultos, se arriesgan a situaciones peligrosas y tratan de encontrar en su amistad de primas un paliativo para su soledad. Tal vez la sensación más contundente que genera la imagen en la novela es esta condición vacía de las nuevas generaciones, con lo que se expresa ausencia de futuro.

El vacío se expresa desde el principio de la novela por la carencia que genera la muerte de Ester, suceso que crea traumatismo en sus parientes, no tanto por la pérdida de un ser querido sino por las implicaciones sociales y económicas que se tejen a su alrededor.

Exposición

Una construcción visual que proponga puntos de referencia con la realidad. Realizando un proceso inferencial desde los topois o garantes de la argumentación, los puntos de referencia complejos de la imagen en *Los parientes de Ester* son: Gregorio Camero, la clase en decadencia, Ángel Callejas, los comerciantes criollos y libaneses, Amador Callejas y Hortensia y Alicia (las nuevas generaciones). Todos estos personajes y sus dinámicas psicológicas conforman la composición fragmentada, anárquica e individualista que expresa el desencanto.

Así, Gregorio Camero indica la inestabilidad económica, la rutina, la quiebra económica, el desencanto físico por la vejez y la imposibilidad de cambio. La familia Callejas es indicio de una clase en decadencia, con delirios de grandeza pero sumida en la apariencia. Ángel Callejas es el personaje que inicia un proceso de ruptura que va desde la sumisión y una vida doble; pero en el desarrollo de la historia se enfrenta al poder (tía Mercedes) y se emancipa. Incluida en la historia, se contrasta la clase comerciante criolla con los libaneses; los primeros,

representados por Honorio Callejas, expresan una sociedad de apariencia, engaño y estafa, que llevan al peligro de muerte; los segundos, alertas y a la expectativa de los conflictos mundiales que pueden afectar sus negocios.

La inferencia muestra a Amador callejas como un truhan, producto del desplazamiento de su clase, quien para sobrevivir se dedica a la evasión y a la vida a hurtadillas. Su imagen raya en lo picaresco donde cohabitan la mendicidad, el timo y aparentemente el asesinato. Por último, las nuevas generaciones, Hortensia y Alicia, no se salvan del desencanto, los hijos de Ester viven en la pobreza y esta condición afecta de manera directa a Hortensia, quien decide trabajar para su sustento, siente rencor de su situación y de su padre que no les puede dar lo necesario. Este desencanto no solo afecta a Hortensia, Alicia también lo padece, ya que a pesar de tener lo que necesita, le embarga la soledad.

Reflexividad

Las imágenes reflexivas pueden ser consideradas, en principio, multiimágenes. La imagen en el discurso de *Los parientes de Ester* está conformada por múltiples imágenes que se asocian de manera relevante por medio de frases recurrentes y poderosas significativamente, tales como:

- Imposibilidad de sostener económica y afectivamente la familia.
- Desencanto por la rutina y la precariedad económica.
- Una sociedad en decadencia, vigilada y engañada.
- Unos sujetos viviendo una vida doble y sin esperanza.
- Una sociedad de jóvenes que no creen en sus mayores, les huyen y les desobedecen.

Estas múltiples imágenes dan lugar a una imagen sintética que se constituye en puerta o interfaz, que da acceso a elementos que conforman el conglomerado textual, y que se pueden expresar así:

En *Los parientes de Ester* el discurso construye una imagen de desencanto. En tonos grises que se quieren matizar con aroma de café, una sociedad vigilada trata de salir de la desesperanza. Todo es en vano, están rodeados por un poder que los mantiene sujetos a su perdición. ¿Será el destino, las condiciones sociales o será la anarquía, que como en *Cien años de soledad*, los tiene condenados a desaparecer como sociedad?

Referencias

- Arcila, M. (1997). El Frente Nacional: una historia de enemistad social. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 4.
- Català, J. (2005). *La imagen compleja*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Debray, R. (1998). *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- Ducrot, O. (1999). *El decir y lo dicho*. Barcelona: Paidós.
- Ducrot, O. (1988). *Polifonía y argumentación*. Cali: Universidad del Valle.
- Eco, U. (1998). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.
- Fayad, L. (2006). *Los parientes de Ester*. Bogotá: Arango.
- Gama, L. (2004). Muchas perspectivas o un único horizonte. En C. Gutiérrez, *Hay hechos, solo interpretaciones*. Bogotá: Uniandes.
- Geertz, C. (1989). El impacto del concepto de cultura en el concepto del hombre. En *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Vivero, M. (2001). *El texto, teoría y análisis lingüístico*. Madrid: Arrecife.

VIII.

Delirio, entre el vértigo y el éxtasis.

Análisis lúdico ambital

Ayda Elizabeth Blanco Estupiñán

«La verdadera locura quizá no sea otra cosa que la sabiduría misma que, cansada de descubrir las vergüenzas del mundo, ha tomado la inteligente resolución de volverse loca».
Heinrich Heine

Método lúdico ambital

El método lúdico ambital, propuesto por Alfonso López Quintás¹, posibilita el análisis hermenéutico del texto literario y contempla la labor del intérprete como una búsqueda de articulación de los procesos humanos refractados en este. La finalidad principal del método es poner de manifiesto los valores humanísticos más profundos de la obra y examinar, además de la estructura formal y las condiciones estilísticas, el trasfondo psicológico, histórico, religioso y artístico que operó sobre el autor y los personajes creados por él.

Al abordar un texto lúdico-ambitalmente se debe tener en cuenta que «toda obra literaria valiosa constituye, desde una determinada vertiente, una clave de interpretación de la vida humana y descubre las formas de lógica que rigen soterradamente los procesos básicos de la existencia» (López, 1982, p. 17).

El lector que asume un análisis lúdico ambital no se limita a recontar sucesos narrativos, sino que reconstruye las experiencias fundamentales de lo narrado, aquellas que en conjunto poseen una lógica y un sentido. El primer elemento en el cual se ha de hacer énfasis es la identificación de los temas que el autor presentó por medio de argumentos narrativos. Los argumentos que el autor da a lo largo de

¹ Fraile mercedario, pedagogo católico y profesor español.

un relato plantean un tema trascendental de la vida del hombre: «el amor, el odio, la fidelidad, el encuentro, la separación, las diversas formas de fascinación, los diferentes modos de éxtasis, el dolor y la alegría en sus múltiples formas» (López, 1986, p. 11). Los temas planteados en toda obra literaria son de gran complejidad, pues encierran un gran conjunto de significados que el lector no puede identificar en una lectura literal.

En una obra literaria se describen actos humanos disímiles, a través de los cuales una persona o grupo social desarrolla un proyecto vital e intenta dar sentido a su existencia conforme a determinados criterios. La interpretación de una obra literaria a la luz del método lúdico ambital pone de manifiesto los siguientes aspectos:

- a. Los actos humanos, que no son hechos intrascendentes sino decisivos para la marcha de la vida.
- b. El contexto en el cual tales actos se dan, este puede ser de creatividad o de destrucción.
- c. La razón interna del ser, el móvil secreto de las actitudes de creatividad y destrucción (López, 1986, p. 11).

Un intérprete que utilice la lectura genética de las obras literarias debe considerar que en todo texto de calidad existen elementos consustanciales al mismo, los cuales esconden un sentido que debe ser develado para llegar a una lectura profunda y formadora. López determina tres tareas relevantes al llevar a cabo el análisis lúdico ambital de una obra literaria: 1. Identificar los temas que el autor oculta en los argumentos, 2. Descubrir las implicaciones de los actos humanos experimentados por los personajes y 3. Advertir cómo se mezcla la realidad de la obra y la del lector, para así identificar aspectos axiológicos (1986, p. 15).

De igual manera, se deben identificar las actitudes y ámbitos en los cuales se mueven los personajes, sus relaciones con el mundo, consigo mismos y con quienes los rodean, para así esclarecer la razón profunda de cada suceso, su lógica y sus formas de articulación, pues en una visión lúdico ambital los sucesos no resultan paradójicos, contradictorios o inútiles, sino lógicos y esclarecedores.

Delirio, una experiencia dentro del vértigo

El delirio es el ámbito en el cual se mueven seres desconocidos entre sí, ellos no saben nada de quienes están a su alrededor, pero descubren que el destino tiene una manera misteriosa de actuar y que la vida puede cambiar a causa de los secretos, de lo inexplorado, de lo no dicho. El existir de un hombre puede dar un giro total en tan solo un instante, su mente puede perderse en la locura, y su

mundo puede derrumbarse por causas que no conoce, es por esta razón que empieza la búsqueda, el encuentro verdadero con un yo y un álter antes ignorados; un hombre confundido debe descubrir que «los sueños, sueños son» (Restrepo, 2004, p. 327), pero que su existencia está limitada por lo que sueña, explora, siente y construye.

Aguilar no se preocupaba por preguntarle sobre su pasado, su familia, sus recuerdos buenos o malos, en parte porque su oficio de profesor lo mantenía asfixiado de trabajo y en parte, valga la verdad, porque no le interesaba gran cosa, Me sentía unido a la Agustina que vivía conmigo aquí y ahora pero no tanto a la que pertenecía a otros tiempos y a otras gentes, y hoy, cuando sería decisivo reconstruir el rompecabezas de su memoria, Aguilar llora sobre las preguntas, extraña esos interminables relatos suyos, que encontraron en él oídos sordos, acerca de peleas con los padres o con pasados amores. Me arrepiento y me culpo por todo aquello que no quise ver cuando ella intentó mostrármelo porque preferí seguir leyendo, porque no tenía tiempo, porque no le concedí importancia o por la flojera que me daba escuchar historias ajenas, mejor dicho historias de su familia, que me aburrían sobremanera. Esa gente se ha negado a tratarme porque le parezco un manteco, la misma Agustina me confesó alguna vez que esa es la palabra que usan para referirse a mí (Restrepo, 2004, p. 32).

Aguilar es un hombre entregado a la mujer que ama y está seguro de que la única verdad posible entre dos seres humanos es el amor, como reflejo total de una actitud lúdica de encuentro; pero esta convicción se pone en duda cuando después de un corto viaje encuentra a Agustina sumida en un delirio sin fin, en una asfixia creativa que no le permite reconocerlo a él ni al mundo que la rodea. Aguilar no tiene idea de qué sucedió, es el amor, una experiencia de éxtasis, lo que le permite emprender la búsqueda del motivo de la locura de su mujer, solo para encontrarse con el pasado que marca la vida humana y que si se desconoce puede ser un arma mortal.

Y luego te pregunto por qué me miras con odio, Agustina amor mío, será que no me recuerdas, pero a veces sí, a veces parece reconocerme, vagamente, como entre la niebla, y sus ojos se reconcilian conmigo por un instante, pero sólo un instante porque enseguida la pierdo y vuelve a invadirme este dolor tan grande. Extraña comedia, o tragedia a tres voces, Agustina con sus abluciones, la tía Sofí que le sigue el juego y yo, Aguilar, observador que se pregunta a qué horas se perdió el sentido, eso que llamamos sentido y que es invisible pero que cuando falta, la vida ya no es vida y lo humano deja de serlo (Restrepo, 2004, p. 18).

Delirio fue publicada en el año 2004. Para Laura Restrepo el delirio es la huella que deja el conflicto de un país que vive en la guerra y que no enfrenta las verdades que le rodean; Colombia es el país de la dicotomía entre belleza y crueldad, aquí la esencia del Tánatos y del Eros imprimen un sello en las almas de su gente. Restrepo siempre se preguntó cómo un hombre que vive en medio de un conflicto, de un delirio, puede estar cuerdo; y ella misma concluye que el acto de estar cuerdos, pero rodeados de locura, es algo inexplicable, que ni la literatura ni los escritores pueden negar. La literatura, el acto mismo de escribir, y sobre todo la novela *Delirio* es vista por Laura Restrepo «como un intento de no sucumbir ante esa locura» (Santodomingo, 2004).

La narración en *Delirio* presenta dos realidades paralelas, la verosímil o parte de la ficción y la que concuerda con un periodo histórico real vivido en Colombia, que corresponde a la época del narcotráfico, años 70-90, en los que todo un país representado por la clase alta se puso de rodillas, se enloqueció y destruyó a sí mismo. La figura del narcotráfico es representada por Pablo Escobar, líder del cartel de Medellín, y figura que «crece en medio de una sociedad de clase baja, influenciada por la cultura de la droga, en la que, la marihuana y la cocaína, genera una pujanza en la economía, enriqueciendo fácilmente a aquellos que se dedican en forma clandestina, a arriesgarse en el negocio» (Legarda, 2006).

Los acontecimientos históricos reales plasmados en la novela reflejan la inquietud periodística de Laura Restrepo y, de alguna manera, son muestra del interés político de la autora que personalmente vivió el exilio como resultado del quiebre ideológico entre la Izquierda y la Derecha. Laura Restrepo se caracteriza por su pensamiento de oposición, que corresponde a la lucha de procesos de renovación social de democracia. Dentro del marco de su ideología, Laura Restrepo fue elegida por el gobierno del presidente Belisario Betancur como vocera de la Comisión de Paz entre el gobierno y la guerrilla del M-19, proceso que nunca se logró y que le costó el destierro a la escritora.

Cada encuentro con la guerrilla era un bombardeo, era un tiroteo, era una cosa tremenda, porque había muchos militares en contra del proceso de paz, que era el primero que se intentaba en América Latina, entonces nos seguían a los comisionados para caerle a la guerrilla y todo terminaba siempre en situaciones muy explosivas, y eso lo fue volviendo crítico, pero al mismo tiempo el país empezó a acompañar a la guerrilla en su discurso de paz. Resultaba como muy deslumbrante que fueran unos muchachos armados los que ofrecieran deponer las armas y hacer que el país comenzara a vivir una situación de paz que no había conocido nunca.

Los del M-19 en ese momento dijeron una cosa que se cumplió, una cosa tremenda pero que ellos tenían clara, dijeron: «Los muertos de la paz los

ponemos nosotros». Y así fue, cada vez que alguien entregaba las armas y que se acogía a la amnistía que daba el presidente lo asesinaban, y eso para los comisionados de paz comenzó a ser muy complicado, se empezó a restringir el espacio, porque desde luego la primera medida que tomaron fue romper el puente, hacer que las cosas volvieran a la situación de siempre, en una guerrilla aislada, en la selva, y una población acéfala políticamente. Además, también empecé a estar en listas de gente que iban asesinando y a verme en situaciones muy delicadas. Finalmente, la tregua se rompió porque esta que llamaban la Comisión de Diálogo, que era un grupo de guerrilleros que estaban ya actuando en la legalidad, sin armas, con intermediarios, estaban desayunando en una cafetería en la ciudad de Cali y les hacen estallar una granada, y ahí estaba el que era en ese momento el principal dirigente del M-19, Antonio Navarro, y le vuelan una pierna, todos quedan muy malheridos.

A partir de ahí la represión contra todos los que habíamos tenido algo que ver con el proceso de paz se volvió insoportable, y en determinado momento a mí me convocó la dirección del M-19, con quienes ya venía trabajando estrechamente y me dijeron: «te tienes que ir, no puedes volver a tu casa. Tú decides, o sales de aquí y te vas para el monte o sales de aquí y te vas para el extranjero». ¿Yo en el monte qué iba a hacer?, si nunca en mi vida había pegado un tiro.... Así que logré hablar con mi madre, hacer que me llevara a mi niño, mi «argentinito», al aeropuerto y me alcanzó a llevar una maleta con todos los documentos, los testimonios, las grabaciones que yo había hecho como comisionada de paz. Me fui para México. Allí viví años de exilio, siempre trabajando para el M-19 (Stefanoni y Lapunzina, s.f.).

En *Delirio*, Laura Restrepo deja plasmada una visión propia de mundo, en la cual se percibe una apatía hacia la clase alta y hacia los que quieren pertenecer a esta a toda costa; el personaje de Agustina intenta mostrar la pugna de Restrepo frente a la burguesía, hacia las personas entregadas solo a los bienes materiales, a una actitud objetivista que siempre intenta manipular y que ve en el dinero un elemento que da nombre y esencia humana. *Delirio* destaca, con algunos de sus personajes, la condición destructiva de la *fascinación*, proceso que no permite tomar distancia para apreciar desde otra perspectiva que permita mantener lo subjetivo, lo humano:

Quise retratar una clase social a la cual pertenezco. El personaje de Midas McAlister, que es el trepador, me permitía retratarla: el trepador tiene que observar con lupa cómo es esa clase social a la que quiere asimilarse, tiene que ver cómo agarran la cuchara, cómo cruzan la pierna, cómo se visten. Y en esa medida los conoce a la perfección. Pero, por otro lado, los desconoce totalmente, porque no pertenece a ellos y todo lo ve como una caricatura. Siempre los pinta con caballos, con perros, con unos sacos de tweed, tomando

unos vinos, el caviar, siempre se está fijando cómo es la utilería que los rodea. Agustina, que sí pertenece, tiene otra visión, ella entiende más la esencia (Santodomingo, 2004).

La novela está narrada desde seis voces que entretujan los acontecimientos que desataron el delirio de Agustina; la primera voz es la de Aguilar, la segunda la de Midas McAlister, en la tercera toma lugar la voz de la niña Agustina, la cuarta voz es la del abuelo Portulinus, la quinta es la voz de la tía Sofi y la última pertenece a un narrador extradiegético que entrelaza las historias de las demás voces narrativas. Las múltiples miradas y sucesos de la novela permiten que el lector tome parte de la investigación detectivesca que Aguilar se ve obligado a llevar a cabo para salvar a Agustina del territorio doloroso en el cual habita.

El estado delirante en que se sumerge Agustina, su campo asfixiante, es producido por el conocimiento de la muerte, de la injusticia, de la mentira, de la sangre, de las actitudes objetivistas que no permiten ver al otro, encontrarse con el otro, sino que solo lo ven como un objeto, como algo comerciable. La locura, desde el punto de vista de Restrepo, es «un territorio de soledad donde los códigos que te permiten comunicarte con los demás están quebrados. Es como una lengua extranjera que tiene su propia lógica y coherencia. Una coherencia desgarradora, dolorosa para la persona que incurre en ella» (Santodomingo, 2004). La locura es un ámbito en donde las posibilidades de juego, de entreveramiento con otros ámbitos, se ven interrumpidas, porque no se halla un lenguaje común de unidad, de sentido.

Aguilar encuentra a su mujer en una habitación de hotel, no sabe qué sucedió ni cómo llegó al estado de delirio en el que se encuentra. La última vez que Aguilar vio a su esposa ella estaba lúcida, se quedó pintando las paredes del apartamento en el que vivían; el nuevo color de las paredes iba a ser verde musgo, que según la tradición oriental significa tranquilidad del alma y del espíritu. Agustina se encontraba dentro de una actitud creativa que le permitía un encuentro consigo misma, con Aguilar y con el ambiente que la rodeaba, pero un factor desconocido le produjo una ruptura subjetiva que la llevó a un vértigo, a un campo carente de un lenguaje común que le permitiera comunicar su yo:

Me fui de la ciudad un miércoles, la dejé pintando de verde las paredes del apartamento y el domingo siguiente, a mi regreso, la encontré en un hotel, al norte de la ciudad, transformada en un ser aterrado y aterrador al que apenas reconozco. No he podido saber qué le sucedió durante mi ausencia porque si se lo pregunto me insulta, hay que ver cuán feroz puede llegar a ser cuando se exalta, me trata como si yo ya no fuera yo ni ella fuera ella (Restrepo, 2004, pp. 11-12).

El campo de juego en el que se mueve Aguilar se ha fragmentado, ya que sus acciones lúdicas se ven impedidas por visiones objetivistas de los seres que lo rodean a él y a Agustina; Aguilar es una figura relegada, invisible, porque no está ambitalizado en los contextos ideológicos de la familia de la mujer que ama, pero esto no es un obstáculo para romper con la visión objetivista de su entorno por medio de su actitud creativa, que le permite buscar un motivo de unidad, de fusión entre él y Agustina, y así salvarla del naufragio en el cual ha caído, y sobre todo salvarse a sí mismo de la experiencia de vértigo que le produce el frenesí y la crisis de lo desconocido. Aguilar es el que, a pesar de la ruptura emocional y el desasosiego, intenta mantener el juego, el encuentro, para así vincular a los demás en un ámbito de potenciación mutua, que permita completar las piezas del rompecabezas significativo en el que se tiene que desenvolver:

Dice Aguilar: intento meter el brazo entre el lodazal de la locura para rescatar a Agustina del fondo, porque sólo mi mano puede jalarla hacia afuera e impedir que se ahogue. Es lo que debo hacer. O quizá no, quizá lo acertado sea precisamente lo contrario, dejarla quieta permitirle que vaya saliendo ella sola. He amado mucho a Agustina; desde que la conozco la he protegido de su familia, de su pasado, de su propia estructura mental. ¿La he apartado de sí misma? (Restrepo, 2004, pp. 106-107).

Aguilar mantiene una posición de vigilia, de tensa vigilancia consciente, responsable, pretende mantener una realidad de iniciativa, reflexiva ante el valor de la verdad, sin darse cuenta de que la desesperación le abre paso hacia un caos interno, pues experimenta un éxtasis lúcido que produce en él «un desgarramiento entre la clara comprensión de lo que debiera uno ser y la constatación evidente de lo que es» (López, 1982, p. 285). Aguilar siente la unión entre vivencia, desolación y tragedia, pues cae en la cuenta de los límites para su acción libre. «Aguilar dice que desde que su mujer está extraña, él se ha dedicado a ayudarla pero que sólo logra desagradarle e importunarla con sus inútiles desvelos de buen samaritano» (Restrepo, 2004, p. 17).

El ámbito en que Agustina y Aguilar se mueven es el de la locura, pero los procesos que se llevan a cabo son contrarios. La locura de Agustina la lleva a la incomunicación, al sinsentido, al terreno del aislamiento subjetivo, a la construcción de una muralla de sentimientos propios, que no le permiten vivir su presente, sino que devuelven su alma a un pasado lleno de silencio, de angustia, de mentiras; el delirio de Agustina es un ámbito franqueable por medio de la búsqueda y del encuentro, pero que requiere de un proceso de revaloración, de trato paciente, de reencuentro de sentido.

Por otro lado, Aguilar experimenta un tipo de enajenación, el de la desazón, pues el desconocimiento de una causa produce un proceso de *asfixia*, porque no sabe qué movimiento lúdico debe hacer para rescatar a Agustina del territorio del delirio. Aguilar se ve inmerso en un campo en el cual debe seguir un hilo de Ariadna; él debe convertirse en el portador de los datos básicos para descubrir lo que sucedió, para cambiar de ámbito, para hallar el valor de lo perdido. A pesar de que Aguilar experimenta la opresión lúdica, se caracteriza por su experiencia de *éxtasis*; desde las primeras líneas de la obra muestra una actitud colaboradora, de paciencia, de entrega, reflejada en el amor² como punto de encuentro desinteresado, como forma de energía particular que procede de sí mismo y que le permite no dejarse tentar por la desesperación ni por la destrucción:

Insignificantes por cuanto no significamos, no emitimos signos, Agustina no es susceptible a las señales que provienen de nosotros. Cuando Aguilar devuelve las fotografías a su lugar en la repisa, piensa que lo único que ha logrado comprobar con su triste test de laboratorio es que el delirio carece de memoria, que se reproduce por partenogénesis, se entorcha en sí mismo y prescinde del afecto, pero sobre todo que carece de memoria. Busca entonces otras pistas, nuevos hilos conductores, y se pregunta por ejemplo qué revelación podrá obtenerse de un crucigrama, qué combinación de palabras que sea fundamental o qué clave que te permita comprender algo que te concierne de vida o muerte y que un momento antes te importaba un cuerno (Restrepo, 2004, p. 85).

La energía que mueve a Aguilar le permite mantener una actitud de deseo, de encuentro; él es consciente de que debe desambitalizarse, buscar nuevos rumbos hacia el encuentro de la verdad, porque las realidades que conoce ya le son ajenas, debe emprender una búsqueda dolorosa que representa el mismo caminar del ser humano; Aguilar debe cambiar de contexto, porque en el que se encuentra no le permite realizar jugadas para el descubrimiento, él sabe que Agustina lo necesita, que no se puede encerrar con ella en el mundo de la locura, sino que debe buscar la forma para que ella pueda asumir una actitud de juego:

² Según Freedman, Kaplan y Sadock, en conceptos de psiquiatría «el amor corre por el mismo camino de la vida. Es parte de la necesidad y tiende a la libertad. El amor también, en un principio, es pura necesidad. El amor y la vida están gobernados necesariamente por un ostensible centripetismo. Solo barriendo para dentro pueden subsistir los seres vivos. Y así como estos tienden hacia una mayor y progresiva diferenciación específica, a una mayor independencia respecto del medio externo y a una más acentuada complejidad y organización jerárquica, también el amor, partiendo de un estado de absoluta necesidad, pasa por una etapa en la que domina la reciprocidad y por otra en la que solo basta con el reconocimiento, para desembocar, al fin, en la libertad, en el amor de los amores, en la pura dación que rige» (1975).

Estoy solo en esta lucha. No tengo quién oriente ni vigile mis pasos por entre el laberinto o me indique cómo salir de él cuando llegue el momento. Por eso tiene que pensar bien; pese a la confusión Aguilar tendrá que ordenar la concatenación de los hechos con calma y a sangre fría, sin exagerar, sin dramatizar, buscando explicaciones escuetas y palabras claras que le permitan diferenciar las cosas de los fantasmas y los hechos de los sueños. Tengo que moderar el tono, serenarme y bajar el volumen, o estaremos perdidos ambos (Restrepo, 2004, p. 23).

Aguilar también experimenta un proceso de éxtasis; a él solamente le importa descubrir el porqué de una realidad, pero no es una búsqueda manipulable u objetivable, por el contrario, constituye un motivo de sentido, de unión, de libre albedrío; aún no se ha encerrado en el campo de posibilidad que le ofrece el desconcierto, la asfixia, pues revaloriza el amor como un camino digno para la resolución de un conflicto interno y externo, a pesar de que el territorio en el cual se mueve es arduo:

La mujer que amo se ha perdido dentro de su propia cabeza, hace ya catorce días que la ando buscando y se me va la vida en encontrarla pero la cosa es difícil, es angustiada a morir y jodidamente difícil; es como si Agustina habitara en un plano paralelo al real, cercano pero inabordable... La trastornada razón de mi mujer es un perro que me tira tarascadas pero que al mismo tiempo me envía en sus ladridos una llamado de auxilio que no atino a responder; Agustina es un perro famélico y malherido que quisiera volver a casa y no lo logra, y al minuto siguiente es un perro vagabundo que ni siquiera recuerda que alguna vez tuvo casa (Restrepo, 2004, p. 12).

Aguilar es doctor en literatura, pero vende comida para perros, en un principio no acepta que lo hace en un acto de entrega y dedicación hacia Agustina; quería mantener una excusa por el abandono de su vocación y afirmaba que ya no ejercía porque la universidad había sido cerrada por disturbios, pero luego acepta que vender comida para perros le permite tener más tiempo para dedicarle a Agustina y lidiar junto a ella los episodios de desequilibrio que la atacan. Aguilar se olvida de sí mismo, de su ámbito propio lleno de posibilidades individuales, para mantener una actitud lúdica de encuentro con Agustina, como símbolo del otro, del exterior:

Sabe que se llama Aguilar, que fue profesor de Literatura hasta que cerraron la universidad por disturbios y que desde entonces se ha ido convirtiendo poco a poco en casi nadie, en un hombre que para sobrevivir reparte a domicilio bultos de alimento para perros, Tal vez eso juegue a mi favor por cuanto nada importante me ocupa, dice, salvo la obstinación por recuperar a Agustina (Restrepo, 2004, p. 12).

El profesor Aguilar se olvida de su propio yo para mirar al otro, para buscar las opciones de creación de otro ser; él está tan familiarizado consigo mismo que abandona una búsqueda propia para emprender la de otros, y que irremediamente le conducirá a descubrir que la individuación³ se debe dar como conocimiento interior primero, para llegar luego al conocimiento de otro, y de esta manera vivir en un ámbito de encuentro. «¿Acaso crees que tu familia aprecia a un hombre como tu marido, el bueno de Aguilar, que lo ha dejado todo, incluyendo su carrera, por andar lidiándote la chifladura?» (Restrepo, 2004, p. 155).

Aguilar reconoce su soledad ante una lucha desconocida que no sabe cómo emprender, no sabe cómo moverse dentro del campo de posibilidad en el cual se encuentra, sabe que debe moverse, que debe ser creativo, que no debe permitir que su mundo de esperanza se destruya por los sentimientos intempestivos de celos y rabia. Aguilar debe mantener la capacidad de asumir activamente diversas posibilidades, con el fin de dar origen a algo nuevo valioso; Aguilar reconoce que si se rinde, no hallará los momentos de felicidad que anhelaba junto a Agustina, pues su campo de encuentro se verá opacado por realidades abrumadoras, que solo pueden ser aisladas por medio del valor del amor, la verdad y de la perseverancia.

Qué no diera yo por saber qué hacer, dice Aguilar, pero sólo tengo una angustia monstruosa, catorce noches sin dormir, catorce días sin descansar y la decisión de sacar a Agustina al otro lado aunque ella misma se oponga. Está furiosa. Está furiosa y desarticulada y abatida; el cerebro le estalló en pedazos y para ayudarla a recomponerlo sólo puedo guiarme por la brújula de mi amor por ella, mi inmenso amor por ella (Restrepo, 2004, pp. 21-22).

El silencio constituye «un estado de tensión personal que ilumina y recapitula lúcidamente la vida entera del hombre» (López, 1986, p. 337), pero Aguilar en su tormento ya no entiende nada de lo que está pasando a su alrededor. Un profesor de literatura, ahora vendedor de purina, no sabe a ciencia cierta cómo enfrentarse a los conflictos de su vida, pero tiene una pregunta por resolver, un camino que le llevará a un final incierto, y reconoce la necesidad del otro, por esto acude a Anita, la recepcionista del hotel donde encontró a Agustina, y ella se convierte en ayudante de su causa. Ella lo ayuda a reconocer su esencia misma de hombre y le recuerda de manera indirecta el deseo de encontrar en el otro un apoyo, un refugio en los momentos de dificultad, de ansiedad:

³ En palabras de Freedman, Kaplan y Sadock, la individuación es una realización progresiva del sentimiento de mismidad, en virtud del cual el individuo se reconoce único y distinto de los demás y es consciente del espacio-tiempo de su existencia, esta conciencia es la que le permite al hombre ser relacional en los contextos en los que se desenvuelve (1975).

Enfrió el tono al hablarme y me soltó un No, señor, nada del Meissen, ya le ayudé a encontrar lo que buscaba, ahora lléveme usted a mí a bailar un rato, Y cómo no llevarte a bailar, Anita, si es lo mínimo que puedo hacer para agradecer tu dulce compañía en mis horas de tribulaciones, así que esa noche acabé en una boîte de Chapinero que era atendida por una pareja de enanos, medio vacía de todas maneras porque estábamos entre semana, qué gracia infinita la de Anita cuando baila, qué esfuerzo tuve que hacer para no apretarla, qué pecado no besarla, qué crimen retirar mis manos de sus caderas, risueña, complaciente y succulenta Anita en la penumbra (Restrepo, 2004, p. 340).

Anita es una mujer humilde que reconoce las cosas sencillas pero significativas de la vida, siempre mantiene una actitud generosa ante el existir, se podría decir que es una mujer con los pies firmes en la tierra, lo que lleva a Aguilar a desearla como mujer y acompañante, pues lo libera de su inquietud y le hace recordar los mejores momentos de tranquilidad y lucidez. Es Ana quien le dice a Aguilar «usted sufre mucho con esa loca» (Restrepo, 2004, p. 184), y sin intención le recuerda a Aguilar que lo que debe buscar en su vida es la tranquilidad propia y la de la mujer que ama. Ana y Agustina son completamente diferentes, pero se enlazan por su pasión y libertad frente a la vida: «En la recepción encontraría a la desparpajada de las uñas larguísimas y la melena embravecida, allí estaba ella en efecto muy ejecutiva y muy eficiente y muy improvisando idiomas según la nacionalidad de cada huésped extranjero» (p. 74).

Aunque Agustina es disidente de su familia, ella lucha por su propia identidad, al igual que Ana, la primera utiliza como símbolo el uso de guantes hippies y cabello muy largo, y la segunda muestra sus uñas muy largas y coloridas y su pelo desparpajado. Estas dos mujeres son los antónimos de Eugenia y Blanca, pues no se limitan a vivir invalidadas dentro de un campo de empastamiento, sino que siempre desean mantener su juego vital de identidad y personalización.

Era loca por dentro; Agustina, toda de negro, andaba vestida medio de maja, medio de bruja con mantillas de encaje, minifaldas asombrosamente cortas y guantes recortados que dejaban al aire sus largos dejos de blancura gótica; Agustina se ganaba la vida leyendo el tarot, adivinando la suerte, echando el I Ching y apostando al chance y a la lotería (Restrepo, 2004, p. 142).

El delirio no es una realidad individual como pareciese ser, sino que consume los sentimientos y las actitudes de todos los que rodean al que lo padece. Agustina no vive su delirio sola, Aguilar y la tía Sofía también se enfrentan a ese campo de acción que puede ser creativo o destructivo, dependiendo de la distancia que se tome; Aguilar intenta que la perturbación no lo consuma y Sofía es el polo a tierra

que impide la asfixia lúdica. El relato de hechos pasados hace el papel de puente entre el ayer que se une con el presente y que es determinante para entender el cierre de ámbito de la vida de Agustina. No obstante la actitud lúdica y la experiencia de éxtasis de Aguilar, este cae en un vértigo de lucha caracterizado por una «peculiar exacerbación, una exaltada entrega al ritmo alternante del ataque y la defensa. Este ritmo se torna embriagante cuando succiona al que se inmerge en su apasionado dinamismo y le resta capacidad para tomar distancia y reflexionar» (Restrepo, 2004, p. 256).

La tía Sofi, que es sencilla, puede comprender para qué llena Agustina la casa de vasijas con agua mientras que Aguilar, que no es sencillo, se angustia por estupideces como que aquello se derrame, o se manchen las mesas, o se moje el tapete, o se resfríe Agustina o se chifle todavía más de lo que está, o nos chiflemos todos en esta casa. Mira, Aguilar le dice la tía Sofi, lo que pasa es que la locura es contagiosa, como la gripa, y cuando en una familia le da a alguno, todos van cayendo por turnos, se produce una reacción en cadena de la que no se salvan sino los que están vacunados (Restrepo, 2004, p. 47).

Yo no sé, dice Aguilar, esta tragedia empieza a tomar visos de melodrama. Hasta la tía Sofi, tan aplomada, a veces habla como en telenovela y suelta frases de doctora corazón. Y qué decir de Agustina, que parece sacada de las páginas de Jane Eyr, y qué decir de mí, sobre todo de mí, que vivo con esta angustia y esta lloradera y esta manera de no entender nada, y de no tener identidad, sobre todo eso, siento que la enfermedad de mi mujer avasalla mi identidad, que soy un hombre al que vaciaron por dentro para rellenarlo luego, como a un almohadón, de preocupación por Agustina, de amor por Agustina, de ansiedad frente a Agustina, de rencor con Agustina (Restrepo, 2004, pp. 120-121).

Dentro de la narración los ámbitos que se presentan son tanto creativos como destructivos, al igual que en la vida humana donde los procesos humanos desempeñan un papel relevante. Aguilar se mueve constantemente en un ámbito creativo de búsqueda para así lograr «ver el alma desnuda de Agustina» (Restrepo, 2004, p. 24), que se ha perdido dentro de su propia cabeza; pero cada uno de los ámbitos está predeterminado por uno anterior, la asfixia lúdica en la que se encuentra Agustina se originó a partir de lo que ella llama 'el poder de los ojos', capacidad para pronosticar las desgracias. El lector comprueba que Agustina poseía la habilidad de ser receptiva a las situaciones de actitud objetivista, ella presentía los momentos en los cuales se iban a desatar rupturas en el encuentro y la fusión significativa entre su familia.

Pero cómo iba Aguilar a creerle si Agustina, su mujer, siempre anda pronosticando calamidades, él ha tratado por todos los medios de hacerle entrar en razón pero ella no da su brazo a torcer e insiste en que desde pequeña tiene lo que llama un don de los ojos, o visión de lo venidero, y sólo Dios sabe, dice Aguilar, lo que eso ha trastornado nuestras vidas, esta vez como todas, mi Agustina pronosticó que algo saldría mal y yo, como siempre, pasé por alto su pronóstico (Restrepo, 2004, p. 1).

El don de Agustina para presentir las desgracias lo que muestra es la desazón en la que el ser humano vive cuando sus ámbitos relacionales se rompen por la injusticia, la intolerancia y la corrupción; Agustina, a pesar de pertenecer a la clase adinerada, conoce que el sufrimiento humano no solo radica en la falta de condiciones adecuadas para subsistir –vivienda, salud, educación–, sino también en la incapacidad de relacionarse con los otros, de encontrar un punto de unión que fortalezca las relaciones humanas. El ser humano es ya un ser solitario, despreocupado del otro, se ha convertido en una isla, el altruismo es un valor que se ha perdido.

A veces me sucede que el palpito, o la adivinación, me viene de repente aunque no estemos en la ceremonia, dice Agustina, por ejemplo en clase de matemáticas o de cualquier otra cosa o en la misa de los viernes en el colegio... es ahí donde cae sobre mí la tembladera premonitoria, dice Agustina, y para que no lo noten agacho la cabeza y me cubro la cara con ambas manos como si ardiera en fervor religioso, pero lo que está pasando en realidad es que los poderes, que han entrado en ella, le están mandando la primera llamada y le advierten a gritos que esa noche el padre le va a pegar al Bichi (Restrepo, 2004, p. 59).

Durante el tiempo de deslucimiento de Agustina, ella retorna al conflicto interno de su familia⁴, en donde prima una realidad asfixiante, en la cual los participantes no hallaban sentido al diálogo, y en donde las relaciones interpersonales estaban sometidas al factor poder. El padre tenía siempre la última palabra y sometía a su esposa e hijos al silencio y a la incomunicación, el contexto familiar estaba destruido; el único hijo que lograba unión con el padre era el que compartía sus ideas, el que mostraba una afinidad ideológica y una visión objetivista del mundo

⁴ En la narración se dilucida el gran impacto negativo que genera una familia desunida y el silencio constante en el desarrollo de una persona; se puede reconocer la importancia del ámbito familiar en el equilibrio psicológico y social de un ser humano. De acuerdo con Freedman, «la familia como un todo constituye también una unidad estructural y funcional. Una importante tarea consiste en la superación de la crisis o transiciones evolutivas de la familia». «La familia es a la vez el vínculo entre generaciones que garantiza la estabilidad de la cultura y un elemento crucial en el cambio cultural» (Freedman, Kaplan y Sadock, 1975).

y de las personas, al igual que el progenitor. Joaco se desenvolvía dentro de un ámbito de destrucción, pues para él todo era manipulable y asible.

Joaco y el Midas McAlister son identificables dentro de un vértigo consciente, pues ellos mantienen una actitud de manipulación, de egoísmo, de seducción, pero no atacan esto, sino que se adhieren a esta experiencia. Los mismos nombres de estos dos individuos hacen referencia a las formas de acción que mantienen en el contexto de fascinación en el cual se mueven; el nombre de Joaquín fue asignado al primogénito de los Londoño de una manera poco simbólica, este nombre significa «aquel que obra con la aprobación de Dios», lo que remite a pensar en la actitud que mantenía Joaco frente a todos, él tenía el consentimiento del padre para actuar de manera superficial y nada más era importante:

Joaco... siempre encuentra algún dinero para hurtar e invertir en los negocios de su amigo el Midas McAlister, que en el liceo masculino vende cigarrillos, cómics de segunda, amuletos amazónicos, fotos de ídolos del fútbol con autógrafo falsificado, cualquier cosa que le reporte ganancias a expensas de los ingenuos que a cambio de baratijas le entregan su dinero de la semana (Restrepo, 2004, p. 46).

Joaco robaba en el colegio, insultaba a los profesores, tomaba cerveza en los recreos, maltrataba al perro del celador, organizaba incendios, pero nunca recibió una reprimenda por parte del padre; lo cual connota que poseía el beneplácito de él para actuar de manera destructiva y de permanecer en su actitud objetivista frente al mundo. Joaquín Londoño experimenta el vértigo de la velocidad que consiste en despertar ideas de dominio, poder, ambición, libertinaje y evasión, aunque se sumerge en una forma de empastamiento y agostamiento:

A él mi padre ni le pega ni desaprueba lo que hace... Mientras seas uno de los mejores de tu clase tendrán que aguantarse que de vez en cuando te salgas con la tuya, le dice Carlos Vicente Londoño a su hijo mayor, Joaquín Londoño, que desafortunadamente no lleva su mismo nombre pero sí su mismo espíritu (Restrepo, 2004, p. 29).

Por otro lado, el Midas McAlister se encontraba dentro del mismo campo de Joaco, pero con una actitud mucho más vertiginosa, pues conocía las debilidades del otro y reconocía en el ser humano un ser totalmente manipulable; McAlister estaba dentro de una experiencia de vértigo de la ambición, identificable como una actitud en «que se lleva a ponerlo todo al servicio de los fines que uno se ha propuesto alcanzar. Todo lo que se interpone entre el ambicioso y sus metas es arrollado implacablemente en un estado de embriaguez destructora, anuladora, de los ámbitos más íntimos y sagrados» (López, 1977, p. 287). Además, el Midas

experimentaba de manera permanente un vértigo de la extroversión, pues buscaba «la plenitud personal en la acumulación de impresiones superficiales a un ritmo tanto más agitado cuanto más ilusoria se revela la búsqueda» (p. 288).

Midas McAlister y Joaco se relacionan en una realidad de interés y oportunismo, por tanto ámbitos destructivos. Ellos llamaban a su relación una amistad, pero no eran conscientes del contexto de agostamiento en el cual se desenvolvían, los dos estaban entregados a una experiencia de vértigo en la cual se alternaban los modos contrastados de fascinación y exaltación: la exaltación de la expectativa llena de riesgo y golpes favorables de la suerte y la exaltación de una solidaria atención exclusiva al propio ser y a los propios intereses⁵.

Carlos Vicente Londoño experimentaba una forma de asfixia lúdica individual y la proyectaba a los miembros de su familia, él era la figura autoritaria que impedía que las personas a su alrededor mantuvieran una actitud lúdica frente a la vida; Londoño padre no permitía un ámbito de encuentro, pues su campo de acción estaba limitado por una ideología propia y una experiencia de vértigo constante que no daba paso a una relación desinteresada, de entrega y armonía en el hogar, sino por el contrario, él veía en los otros fichas manipulables que podía mover a su antojo. El vértigo de mando de Carlos Londoño invalidaba la actitud lúdica de Eugenia y de su hijo Bichi, pues prevalecía en él un pensamiento «regido por una compulsión a censurar y reglamentar la vida... de los otros,... pilar de la autoridad, algo así como la columna vertebral de la dignidad de la familia» (Restrepo, 2004, p. 245), que dominaba a estos por medio de un maltrato a su dimensión física y espiritual.

Mi hermana Eugenia, tan bella ella, porque créeme fue una preciosidad, pero siempre ha andado perdida en una como ausencia, Cuerpo sin alma ciudad sin gente, le decía Carlos Vicente cuando la miraba, sobre todo en el comedor, a la hora de la cena, ella sentada en la cabecera bajo la lluvia de retazos de arcoíris que caían desde las arañas del techo, perfecta en sus perfiles como un camafeo, e igual de quieta. Igual de pétrea (Restrepo, 2004, pp. 123-124).

Su tragedia era su hijo menor, el Bichi, un niño inteligente, imaginativo, dulce, buen estudiante, todo lo que se puede esperar de un hijo y más, pero con una cierta tendencia hacia lo femenino que el padre no podía aceptar y que lo hacía sufrir lo que no está escrito, vivía convencido de que en sus

⁵ Este tipo de experiencias son definidas por López Quintás como vértigo del juego de azar y del egoísmo, y muestran de manera clara las actitudes que reducen al ser humano y lo convierten en fruto de las oportunidades y situaciones manipulables que otros aprovechan (1986, p. 83).

manos estaba la posibilidad y la obligación de corregir el defecto y enderezar al muchacho.... Para colmo el niño era de una belleza irresistible (Restrepo, 2004, pp. 125).

Eugenia, «—duende silencioso y recluso en su cueva—» (Restrepo, 2004, p. 305), siempre permanecía en silencio, experimentó desde niña una experiencia de sinsentido metafísico, pues no se podía relacionar con otros a causa de un sentimiento de miedo frente a la muerte y la culpa. Eugenia siempre quiso ocultar las verdades que le dolían y que no podía asumir de manera creativa; es decir, ella ocultaba la verdad a fin de no sufrir, de no anularse a sí misma, produciendo así un deterioro interno. El hecho de asumir una actitud destructiva como sofisma de una creativa la invalidó dentro de su ámbito ontológico; los únicos momentos tranquilos de su vida fueron los acontecimientos previos al suicidio de su padre, pues estableció un diálogo con él, una fusión, un encuentro, que finalmente desembocó en una tragedia, la tranquilidad siempre desataba tragedia. Eugenia veía de niña cómo su madre se encontraba constantemente arrasada por la locura de Nicolás, pero su permanencia en la asfixia lúdica se mostraba implacable, inexorable. No importaba que los campos de acción se cerraran, la vida sin sentido cobra un valor en la vida, esto es la valoración al tedio, al vértigo.

Los procesos de sinsentido de la vida quieren ser anulados por medio de la negación como solución; mecanismo de defensa ante las circunstancias más dolorosas de la vida humana. La familia Londoño vivía en un uso descomunal de la negación, lo que en la narración se llama «catálogo Londoño de falsedades básicas» (Restrepo, 2004, p. 226) o «matices del enmascaramiento» (p. 226)⁶. El espacio de convivencia familiar no se funda, pues no existe un punto de fusión entre los seres del entorno; las dificultades intrafamiliares no se afrontan de manera creativa, lo cual cierra el campo significativo y lleva a un sentimiento de sinsentido y náusea vital; cuatro de los miembros de la familia se ven opacados por la figura paterna, no existe una comprensión auténtica del entreveramiento que debe constituir un núcleo familiar.

Sofía asume el papel que debería desempeñar su hermana en el hogar. Como Eugenia se encuentra en una asfixia lúdica, Sofía toma parte del ámbito vivencial

⁶ Para Freedman, Kaplan y Sadock "la defensa básica de la negación se utiliza mucho, tanto en estados normales como patológicos. Sin embargo, su uso puede variar considerablemente. Puede referirse solo al afecto asociado con una idea o fenómeno particular, o puede ser una negación masiva de la propia experiencia de esta. En todo caso esta defensa no puede relegar una idea o afecto al inconsciente, por consiguiente, es mantenida a un precio considerable a expensas del funcionamiento eficaz del yo que se relacionan con la percepción consciente y la realidad. Una alteración importante de estas funciones por un uso excesivo de la negación puede ser un factor precipitante de la psicosis" (1975).

de aquella, al principio con un interés de colaboración, pero luego con una actitud de posesión. Sofía se adueña del campo de juego de su hermana y lo toma como propio, lo que pretende es subsanar un vacío interior relacionado con su plenitud como mujer y madre, como ser humano creativo; conscientemente cerró el campo lúdico de su hermana y la juzgaba por no asumir una actitud creativa frente a lo que le daba la vida. Esta mirada de Sofía como elemento espiritual sugiere la necesidad de construir una dimensión creadora, en vez de construir una negación de la realidad. La tía Sofi se revela ante la reducción objetivista de Eugenia, Carlos Vicente y Joaco, por esta razón, crea una realidad de unión entre ella y Bichi, en la que ambos se desambitalizan del código de apariencias en el que la familia Londoño se fundamentaba: «Era yo, y no ella, la que atendía en la cama a su esposo como una esposa y la que amaba a sus hijos como una madre, la que hacía con ellos las tareas y los llevaba al parque y los cuidaba cuando estaban enfermos, la que se ocupaba del mercado y de supervisar el oficio doméstico» (Restrepo, 2004, p. 24).

La revelación de un secreto se convierte en artefacto de liberación de una experiencia de vértigo para el Bichi; Agustina encontró unas fotos de su padre con Sofía, estos dos se encontraban en un ámbito de sexualidad⁷, ellos no realizaban jugadas de unión y encuentro, sino que estaban entregados a una relación caracterizada por la seducción; las fotografías eran utilizadas por Agustina y su hermano menor como una fuente de poder, como una herramienta que permitía una relación de complicidad entre los hermanos, ellos conocían el doble poder de la verdad –así como puede construir, puede destruir–, y por esta razón tenían un pacto de silencio, pues si la verdad salía a la luz, la familia se acabaría. Cuando el Bichi alcanza el máximo nivel de asfixia lúdica provocada por el padre opta por develar el secreto de la relación entre su tía y su progenitor; el Bichi apela por su libertad, se pone en contra de la mentira y el engaño, y cambia de ámbito por medio de la transposición de una experiencia de invalidez lúdica a una de creatividad, de éxtasis:

El Bichi bajó por las escaleras despidiendo ráfagas de luz, le dice Agustina a Aguilar, el hermano menor volvía hacia nosotros iridiscente, purificado en dolor, blandiendo en su mano derecha las llaves de su dolor, ¿te refieres a las fotos de la tía? Sí, Aguilar, me refiero a eso mismo, el Bichi se vino con

⁷ Según López Quintás, este tipo de relación se caracteriza por un vértigo de la sexualidad, "la cual se experimenta al orientar la voluntad de unión interpersonal a nivel restrictivamente corpóreo. Los instintos sexuales, al quedar atomizados, sin la regulación que opera el deseo de crear auténticas relaciones personales actúan como una fuerza de gravitación que atrae y arrastra con un modo de atractivo seductor. La seducción no apela a la libertad ni pide respuesta voluntaria. Sencillamente se encadena un proceso. Al verse despeñado por el plano de la sexualidad dejada a solas, desarraigada, suelta, disoluta, el hombre sensorial entrevé la relación enigmática (Eros) y la tendencia a la autodisolución (Tánatos)" (1982, p. 82).

ellas en alto y yo alcancé a gritarle con mi voz interna, la que no se oye pero resuena, le grité dentro de mí con toda la fuerza de mi poder ausente No hagas eso, hermano, recuerda el juramento, recuerda la Advertencia, si las muestras, si ellos las ven, pierden su valor, si las revelas se desvanecen mis poderes como agua entre las manos porque son poderes ocultos y la luz los derrite, te repito la Advertencia, las llaves de la destrucción sólo resplandecen e infunden terror mientras permanecen ocultas (Restrepo, 2004, p. 254).

Lo secreto es considerado como un silencio que no se puede perturbar, la verdad es vista muchas veces como un valor que puede producir experiencias de vértigo lúcido; Agustina, Aguilar, Portulinos, Sofía y el Bichi creen en el valor constructivo de la verdad, pero también se desenvuelven en un ámbito en el cual existe la creencia de que existen verdades que es mejor no revelar, que hacen parte de la intimidad del ser humano y lo identifican como ser esencialmente enigmático. El problema humano que sale a flote es el de mantener las apariencias sin afrontar la misma esencia humana, el hecho de ser consciente de la experiencia de vértigo, producido por la falsedad y agostamiento, sin tomar partida para combatir estas actitudes por medio de una mirada creativa de la vida.

Aunque Carlos Londoño quería asfixiar lúdicamente a todos los miembros de su familia y reducirlos a meros objetos asibles, tres de ellos logran liberarse de su yugo, para situarse en ámbitos propios de creatividad. Sofía y el Bichi logran una libertad provista de mayores posibilidades, pues su liberación provino de un deseo interno, arraigado con fuerza al deseo de acabar con las experiencias destructivas sin necesidad de manipular al padre; Sofía sentía que las vivencias con su cuñado no estaban impregnadas de posesión, lo cual le permitió romper los lazos del apego y pactar una unión solidaria con el sobrino maltratado, relación que la propia Eugenia no selló por causa de su ensimismamiento:

Carlos Vicente lo va a rematar, pensó la tía Sofi, ahora sí lo va a rematar a golpes por atreverse a hacer lo que hizo, y entonces mi cabeza dio un giro, le cuenta a Aguilar, me dije a mí misma, pues si quiere volver a golpear al niño tendrá que pasar por encima de mi cadáver, fue curioso, Aguilar, si en un momento la revelación de esas fotos me despojó de todo, en un segundo se impulsó la balanza, se inclinó hacia el otro lado y sentí que recuperaba la fuerza que me habían quitado tantos años de vida secreta y de amores escondidos, ya que lo mío se jodió, pensó la tía Sofi, ahora sí puedo sacar la cara por este niño, pero no hizo falta, Aguilar, el niño estaba sacando la cara por sí mismo, bien parado sobre sus piernas poderosas y preparado para lo que fuera, nunca antes lo vimos tan alto, adulto por fin, mirando de una manera retadora bajo los rizos revueltos que le velaban los ojos, era imposible

no darse cuenta de que si el padre se atrevía a ponerle la mano encima, esta vez la respuesta del cachorro iba a ser inclemente y a muerte (Restrepo, 2004, p. 320).

El Bichi no sintió nunca el amor paterno, sino, por el contrario, un completo juzgamiento de su esencia, de su propia personalidad, él era presa del miedo a reconocerse a sí mismo, porque iba a ser castigado por esto, pero fue una experiencia de náusea, de vértigo completamente cegador, lo que desencadena la búsqueda de un motivo de manumisión. El hecho de tocar lo más profundo del dolor sirve al Bichi como un impulso de liberación de las cadenas opresoras del padre; Carlos Vicente junior reconoce que el padre no era quien para juzgarlo, ya que él mismo llevaba a cabo acciones destructivas y reprobables, desligadas de la verdad, la fidelidad y el amor.

Agustina también cambió de ámbito, pero estaba tan entregada a las experiencias de vértigo que se vivían en su hogar, que no pudo lograr un desligamiento total; ella se hizo consciente de la forma de manipular al padre, de hacerlo presa de la angustia y la desesperación. El miedo de Agustina consistía en que el padre los abandonara, pero no sabía que en un plano espiritual él ya no estaba en casa, su presencia era solo corporal; así que Agustina estaba también invalidada por la presencia incompleta de su padre en el hogar, sus encuentros con él dentro de un ámbito de familiaridad eran casi nulos, el único momento en que ella se encontraba con su padre era cuando se cerraban las puertas de la casa para evitar que los maleantes entraran en ella, la niña Londoño acompañaba a cerrar con llave las entradas del hogar, las llaves eran conocidas bien por ella.

Lo anterior sirve como empalme entre el cierre de ámbitos que lograba Carlos Vicente con sus actitudes, siendo Agustina un testigo marcado por la angustia del abandono; era ella la que quería consolar al Bichi, cerrar las puertas con el padre, mantener en secreto lo que podía destruir el hogar, nunca juzgar al padre por sus acciones, siempre hacer valer la voz del hermano mayor, acompañar a la madre si se sentía triste; todas estas responsabilidades que Agustina asumió la hundieron en su delirio, en su propio río de locura, ella fue arrasada por el vértigo que se vivía a su alrededor.

Agustina estaba dentro de un ámbito de detrimento porque no podía desambitalizarse, ella permanecía en el mismo contexto familiar así fuese destructivo, y es por esta razón que su esencia misma era infértil, voluntaria e involuntariamente, su instinto maternal nunca dio frutos, porque no estaba preparada para esto, ella no poseía la habilidad para combatir las actitudes vertiginosas por medio de la creatividad; su vida era tedio, angustia, estados de

locura. Es cuando Agustina conoce a Aguilar que quiere pasar a un ámbito de creación por medio de la catarsis de sus experiencias a través de la escritura, del arte; pero surge un punto de quiebre, porque Aguilar no cree que la escritura de una autobiografía sea una forma de exorcismo de las experiencias dolorosas, cuestión de la que se arrepiente después:

A Aguilar le dio por recordar esa loca autobiografía que en algún momento ella pretendía que le ayudara a escribir y que no llegó ni a la primera página. Ahora estoy convencido de que realmente me estaba suplicando auxilio, que necesitaba repasar con alguien los acontecimientos de su vida para encontrarles sentido y poner en su justo lugar a su padre y a su madre sacándoselos de adentro donde la atormentaban, para objetivarlos en unas cuantas hojas de papel, pero en ése entonces cómo iba yo a saberlo, la verdad es que me pareció que la idea disparatada de la autobiografía era otro de esos palazos de ciego que ella va dando a diestra y siniestra simplemente por falta de ganas de abrir los ojos para fijarse por dónde anda (Restrepo, 2004, p. 211).

Agustina sufre episodios de psicosis, representaciones del vértigo interior que vive y que no sabe cómo combatir. No es de extrañar encontrar a una Agustina sana cuando está inmersa en campos de creación –bailar, mirar cine, decorar telas, pintar paredes, escuchar música, marcar objetos– y a una Agustina indefensa ante el mundo cuando regresa a los ámbitos de su niñez; en medio del episodio de delirio Agustina revive las situaciones de dolor, de desespero, de angustia y reconoce que esos ámbitos todavía están latentes en la mentalidad de su madre y de su hermano Joaco.

La hija Londoño es una iconoclasta de su familia, pero su vida transcurre entre el vértigo y el éxtasis, no un vértigo propio sino uno impuesto, su actitud descomplicada es un reflejo de su caos interior, de su inestabilidad mental, del conflicto interno en el cual se sume cada vez que un recuerdo doloroso aparece. Agustina amaba a su padre, pero no lloró su muerte ni fue a su sepelio, no vivió un duelo porque siempre estuvo dentro de uno. Carlos Londoño murió de un infarto al miocardio al ver que su hija huyó de la casa y eligió una vida sediciosa; hecho que demuestra que la actitud objetivista de Londoño llegó a límites inhumanizantes y rompió su ser mismo, él no concibió a su hija más allá de sus propios contextos de manipulación e irrespirable condicionamiento.

A lo largo de la narración se muestra un interés por la sexualidad como síntoma de una inconformidad y de alteración del curso normal de la vida, la parte sexual del individuo es negada, no se ve como un aspecto unitivo sino de resquebrajamiento. Eugenia es ante todo un ser entregado a la negación de su

propio cuerpo y de su sexualidad, ella no logra aceptar que el sexo hace parte de la esencia humana, instintiva y relacionalmente. Eugenia niega que el hecho de tocar, de acariciar un cuerpo puede constituir una manera de encuentro profundo entre dos seres humanos, siempre y cuando no prime una visión objetivista del otro. Ella se ve invadida por un profundo rechazo ante el encuentro corporal entre las parejas y comparte este sentimiento con su esposo, ella siempre está juzgando la conducta sexual de los demás, pero no se interroga por la propia, no reconoce su cuerpo y, por tanto, desconoce su dimensión corporal:

Es una especie de fuerza más poderosa que todo y que viene en la sangre, una censura inclemente y rencorosa hacia la sexualidad en cualquiera de sus expresiones como si fuera algo repugnante, a Eugenia le parece un insulto las parejas que se besan en el parque o que se abrazan en el mar, hasta el punto de protestar porque la policía no impide que hagan Eso en público, siendo Eso todo lo que tiene que ver con la sexualidad, con la sensualidad, dos cosas que para ella nunca han tenido nombre, las reduce apenas a un Eso que pronuncia con un gesto torcido como si sólo mencionarlo le ensuciara la boca (Restrepo, 2004, p. 246).

Eugenia tiene una concepción gazmoña de la sexualidad, en ella no sobresale el deseo por una experiencia de éxtasis del erotismo, sino que juzga y reprueba la unión de los otros, ella no es consciente de que el problema no es el encuentro sexual en sí, sino el tener una visión del erotismo como vía de posesión, de lujuria, de fascinación. Eugenia nunca cayó en la cuenta de que lo que destruye al ser humano es la reducción de este a un simple objeto sexual, a un ser asible fuente de hedonismo. Eugenia expulsa a Aminta de la casa cuando esta queda embarazada, el hecho de procrear sin estar casada es un acto que va en contra de la moral de Eugenia, es un pecado que solo se perdona en el momento en el cual se reconoce la pureza y presencia del nuevo ser humano; esta idea de pecado, de amoralidad se contraponen a todos los cánones de la familia Londoño, el hecho de traer a un hijo fuera del matrimonio es un motivo para rechazar a una mujer, pero el hecho de maltratar a los hijos, de ser infiel, de vivir de las apariencias es algo que se puede sobrellevar moralmente. Así es la visión ingenua, que muchas veces mantiene el ser humano frente a sí mismo y ante la sociedad; el hombre es laxo, es poco analítico frente a los planteamientos morales que le traza la vida misma, es manipulable y cuando quiere arraigarse en pensamientos errados se ata a su contexto de falsedad.

Eugenia cree tener el derecho de juzgar al otro, siempre y cuando ni ella ni los suyos sean el blanco del cuestionamiento, es egoísta; ella no acepta que su vida y la de su familia están construidas en una falsedad que ella misma mantiene. Cuando su hijo Bichi muestra las fotografías de Carlos Vicente con Sofía, ella se

pone de parte de quien la ha asfixiado lúdicamente, sin importar las repercusiones sobre su hijo; ella está con el más fuerte sin importar sus propios sentimientos, no se solidariza ni con ella misma ni con Bichi, en cambio sí aparenta y construye muros más altos de vértigo, lo cual no le permite tener una actitud solícita, amorosa, de verdad. Eugenia y Joaco se consumen dentro de campos de destrucción, ambos aparentan que todo está bien, pero se destruyen mutuamente, aun después de que la figura opresora de Londoño desaparece; ellos se mantienen dentro de su ámbito vertiginoso, destructivo y en su esencia prevalece una experiencia de desencuentro, de fisura:

Eugenia recogió las fotos una a una, como quien recoge las cartas de una baraja, las guardó entre las bolsas de su tejido, encaró a su hijo Joaco y le dijo textualmente te voy a repetir lo que le dijo porque es cosa que no puede creerse, parecería invento mío, le dijo Vergüenza debería darte, Joaco, ¿esto es lo que has hecho con la cámara fotográfica que te regalamos de cumpleaños, retratar desnudas a las muchachas del servicio?, y enseguida completó su parlamento dirigiéndose al marido Quitale la cámara a este muchacho, querido, y no se la devuelvas hasta que no aprenda a hacer buen uso de ella... más sorprendente aún fue el papel de Joaco, créeme, Aguilar, cuando te digo que esa tarde quedó sellada para siempre la alianza entre Joaco y su madre, Aguilar pregunta qué hizo Joaco, Joaco miró a los ojos a su madre y le dijo la siguiente frase, tal como te la voy a repetir, Perdón, mamá no lo vuelvo a hacer. ¿Te imaginas, Aguilar? que Eugenia después de toda una vida de práctica conociera el código de las apariencias es cosa comprensible, pero que Joaco a los veinte años de edad ya lo dominara, que lo agarrara al vuelo, eso sí es asombroso (Restrepo, 2004, p. 332).

Por otro lado, en la novela se muestra cómo Ilse estaba condenada a sufrir y sucumbir a causa de un prurito en sus genitales, una comezón que afectaba a toda la familia, pues ella no podía evitar el impulso de rascarse en frente de cualquier persona, ella no poseía el sentido de lo privado, de lo íntimo y por esto sus familiares se vieron obligados a amarrarle las manos y a mantenerla escondida para que no los hiciera quedar en ridículo. El malestar del que sufría Ilse era considerado como un castigo; el único que entendía su sufrimiento era su hermano, él se amarraba las manos para solidarizarse, para mostrar una empatía. El inconveniente de Ilse provenía precisamente del lugar en el que la mayoría de mujeres siente placer en el momento del encuentro sexual, pero a ella le pasaba lo contrario, no era placer sino dolor, malestar, lo que le causaba su enfermedad, nada había para curar su mal y por eso ella se suicidó. El ámbito de su enfermedad la mantenía amarrada, fuera de juego, invalidada, en asfixia lúdica, lo único que

lograba calmarla en ocasiones era la música de piano que su hermano Nicolás le ofrecía:

Entonces Nicolás aprendió a robar la llave, a penetrar la alcoba de los misterios y a hacer suyo el calvario de la hermana, sentándose al lado de ella y simulando que él también tenía las manos atadas a la espalda, ¿ves, Ilse? la consolaba, me han castigado, igual que a ti, tú no eres la única mala. Pero ella parecía no escucharle, ocupada siempre en esa comezón que la iba devorando, primero las entrañas, luego las piernas, el torso, los senos, las orejas, la nariz; toda ella, incluyendo los ojos, la voz, el cabello y la presencia, iba siendo consumida por su propia hambre interior, toda ella menos su sexo que irradiaba inflamación y desamparo, triste faro de su perdición ¿y también de la perdición de Nicolás, su hermano? Porque sucedió entonces que a él, al hijo adorado, le regaló la madre un pequeño piano en reconocimiento de su talento precoz, un piano blanco según especifica en su diario *Portulinus*, y él además de cumplir con las expectativas maternas dejándolos a todos admirados en las veladas familiares, tocó en secreto *Ländler* y *Waltzes* sólo para Ilse, baila, mi bella hermana, e Ilse salía del rincón de su aislamiento y bailaba unas danzas desarticuladas, pero danzas al fin (Restrepo, 2004, p. 271).

La negación de Eugenia está relacionada con el malestar experimentado por Ilse, la parte más íntima del cuerpo es visto como foco de destrucción, de molestia, no es fuente de placer, porque no les permite reconocerse en la sexualidad, sino como seres que pueden ser amenazados, manejables dentro de una experiencia objetivista; la sexualidad es reducida a ámbito de pérdida, desencuentro, enfermedad. Los que comprendían la parte sexual como parte humana, vista desde una experiencia de encuentro sincero, eran el abuelo *Portulinos* y su hija *Sofía*, ellos comprendían que los encuentros sexuales no se pueden reducir a simples experiencias de placer, desenfreno y sensualidad, sino que constituyen también una parte creativa del ser humano cuando este no se entrega a la fascinación del deseo. El hecho de que *Sofía* tuviera relaciones sexuales con su cuñado constituía una experiencia de vértigo para los demás, ya que iba en contra de las normas establecidas por una sociedad monogámica, pero para ellos constituía un ámbito de creatividad, aspecto que se ve reflejado en el hecho de tomar fotografías de sus encuentros, cada uno testigo íntimo del otro.

La idea de sexualidad en la que Eugenia se encierra está en relación con el contexto de vida de su madre; Eugenia y Blanca comparten el hecho de verse anuladas por los pensamientos e ideas de otro –sus maridos–, pero aceptan ser mujeres invalidadas a cambio de complacer al otro. Nicolás y Blanca tienen una vida sexual normal, es más su punto de encuentro fue el deseo amoroso; sin embargo, existe

un punto de distancia entre el encuentro marital y el verdadero encuentro humano, pues la obnubilación de Nicolás impide su interrelación con el otro.

Lo discutible de la unión sexual de Carlos Vicente y su cuñada es que prima una actitud egoísta de los dos hacia el exterior, a ellos no les importa pasar por encima de Eugenia y del hogar fundado por esta; Sofía es consciente de la calidad dañina de sus actos y es por eso que suple las necesidades de afecto de sus sobrinos, tomándolos como hijos propios, y es también por su sentimiento de culpa que regresa a cuidar a su sobrina con un estoicismo inquebrantable.

Sofía también se solidariza con su sobrino Bichi y comprende que Agustina ha sufrido porque su familia fue traicionada por ella; el día en que el Bichi y la tía Sofí se desprenden del ámbito de mando, falsedad y apariencias de la casa de los Londoño, Agustina está arrodillada en actitud de rezo, de súplica, esta imagen permanece en la cabeza de Sofía por siempre y crea en ella la sensación de que el día en que se reveló su secreto se acabó la familia, se cayó la pared de mentiras, aunque Eugenia tratara de reconstruirla por medio de más disimulos, sin entender que las falsedades se destruyen por medio de experiencias liberadoras:

El precio fue la derrota del hijo frente al padre: el hijo destapó una verdad con la que encaró al padre y la madre, desmintiéndola, quebró al hijo y salvó al padre. Casi, pero no del todo... porque el Bichi se guardaba el último haz entre la manga, el de su propia libertad. Cuando vio que en su casa todo estaba perdido, que el marasmo de la mentira se los tragaba enteros, el Bichi salió por la puerta principal así como estaba, con un suéter, unas medias y unas botas sobre la pijama y se encaminó calle abajo para no volver más, y yo... salí tras él y tampoco volví nunca (Restrepo, 2004, p. 323).

Durante la narración se identifican diferentes matices sexuales que pueden hacer parte del entorno ideológico del ser humano y que constituyen una relación consigo mismo y con los que le rodean. Eugenia es ante todo un ser entregado a la negación de su propio cuerpo, ella no logra aceptar que el sexo hace parte de la esencia humana, ella es el prototipo de mujer que por alimentarse de apariencias y de perfección, crea grandes vacíos de afecto y fusión. Eugenia ignora, excluye y repudia la sexualidad como posibilidad de identidad y reconocimiento de sí y del otro y, sobre todo, se dedica a juzgar la actitud sexual del otro sin explorar primero la propia; su negación la lleva al desdibujamiento total de su sexualidad, deseo y dimensión corporal.

Agustina, por su parte, ve su sexualidad como elemento básico de su ser, como algo que le pertenece y que debe reconocer, cuidar, explorar, con el fin de que permanezca, de que se nutra con cada encuentro; ella es consciente de que el

encuentro sexual no debe ser mera vía de manipulación y desfogue, porque entonces se fisura el encuentro, gracias a la visión objetivista y manipuladora que se asume.

La tía Sofi aprecia la sexualidad como posibilidad de interacción y reconocimiento, concibe el sexo como un ámbito creativo y a la vez superficial, ya que ve en este un campo habilitado para reducir el vacío de los otros; no obstante, no se da cuenta de que al evitar reducir a los demás se anula ella misma, es decir, el juego que construye es destructivo.

La mayoría de los argumentos de la obra se dan como parte de un campo objetivista en el que los personajes se ven involucrados en una ruptura existencial producida por un tema trascendental: el silencio. Este elemento se ubica en un plano totalmente egoísta que, por supuesto, se convierte en el detonante de desencuentros y falta de sentido en los cuales lo resguardan. ¿Es verdad, que la mentira y la sangre se convierten en ruido y corrompen el silencio sagrado? El delirio es una experiencia sensorial cuya causa es desconocida aún para esta familia.

El silencio en la familia, la falta de juego, de interacción, se teje como realidad impuesta que produce angustia y vacío; es así como se presume el surgimiento del delirio en Agustina, una tormenta que no buscó, sino que adquirió, la herencia de su abuelo y el tiempo le jugaron una mala pasada. Nicolás Portulinus, abuelo de Agustina, se movía entre dos ámbitos a la vez. El primero es un ámbito de creatividad, reflejado en su embeleso por la música, en la que encontraba la tranquilidad y la compatibilidad en un entorno desconocido; a través de la música él vivía y soñaba, y era tan generosa su actitud ante la música, que le permitía unirse con los demás.

El otro ámbito en el cual se movía el abuelo Portulinus era en el de la demencia, caracterizado por el dolor y el silencio; estas dos tormentas lo reducían a una leve y abominable perturbación de su espíritu. Nicolás siempre se veía angustiado por su ausencia de identidad, el delirio es un ámbito reconocido, pues la pregunta que siempre queda en el aire es: ¿era Portulinus un señor alemán casado con una campesina o era un profesor entregado a la ensoñación y el desequilibrio? Este ámbito estaba cimentado en la desorientación y el desarraigo, los dos causantes de su vértigo y su locura:

Ya no energúmeno sino melancólico, le explicó que eran básicamente dos los ruidos que lo acosaban enervándolo hasta el agotamiento, o que en realidad eran muchos pero que los peores y más persistentes eran dos, uno sibilino y taimado, como el que haría con la boca una vieja desdentada que

le susurrara un interminable secreto al oído, y el otro ronco, a veces ronroneante como un gato y a veces mecánico, como el traqueteo de una noria o una rueda de molino; cuando el susurrante se apodera de mis oídos puedo componer pero no pensar, y con el otro me sucede lo contrario (Restrepo, 2004, p. 222).

El tedio, los sueños y recuerdos asfixiaban a Nicolás Portulinus en una pesadilla perturbadora y silenciosa. Nicolás se movía en un plano puramente onírico, en este se perdía y se desambitalizaba, era un plano que no le permitía despertarse, era dañino e irreversible. «En el delirio el pensamiento es incoherente y la orientación está perturbada. El delirio es predominantemente onírico. Es a la confusión lo que el soñar es al sueño» (Vidal, 1986, p. 254). Cuando los dos ámbitos en los que se mueve Nicolás Portulinus se entrecruzan, se crea un paralelismo entre la realidad y la fantasía, una experiencia de vértigo se conjuga con una de éxtasis de una manera rápida, lo que produce en él una sensación de vahído: «Ojalá el silencio no estuviera corrompido» (Restrepo, 2004, p. 221).

El delirio es el ámbito en el que salen a flote experiencias de vértigo ligadas al pasado, a las acciones de egoísmo que marcan los actos del futuro y que se entrecruzan para mostrar un contexto de experiencias de agotamiento y ahogo. Es en el delirio en donde se entretrejen ámbitos de miedo, originados por la fragmentación de la mismidad y de la alteridad; el delirio es una sombra que no permite ver y reconocer al otro, es por esta razón que Agustina le pide a Aguilar que *vea su alma desnuda*, es decir, que explore más allá de lo que se ve a simple vista, que dé una mirada regresiva hacia lo pasado, hacia el fluir de acontecimientos que desembocó en tragedia. El estado delirante se caracteriza porque la persona está alejada de su realidad y habita en un mundo irreal, en que miedos y concepciones negadas se conjugan en lo real cotidiano; un alma perturbada es un *ser aterrado y aterrador*, y busca a gritos la catarsis de sus miedos.

En *Delirio* se encuentran dos símbolos que unen la locura con la lucidez y la vida con la muerte: la sangre y el agua. Estos dos líquidos vitales marcan el significado de la existencia de los seres narrados; el agua connota bendición, purificación, y la sangre es la vía de revelación del dolor, el desencadenante del delirio. En los rituales creados por Agustina y su hermano, el agua es útil para la ablución, visión muy ligada al Cristianismo, y dentro del delirio el agua es el líquido sagrado que sana y purifica, el agua ayuda a limpiar el alma y la casa de Agustina, la libra de las penumbras y sombras de la mentira y la apariencia:

¿Y para qué tanta agua? Creo entender que Agustina quiere limpiar esta casa, o purificarla, dice la tía Sofi y Aguilar se sobresalta como si descubriera que en su mujer palpitan penumbras que él aún no sospecha, Y por qué

querrá purificar la casa, Porque dice que está llena de mentiras, esta mañana estaba tranquila comiéndose el huevo tibio que le serví al desayuno y me dijo que eran las mentiras las que la volvían loca (Restrepo, 2004, p. 48).

Agustina empezaba su ritual de la verdad utilizando el agua como vía de fusión entre el mundo real y el místico, por eso dentro de su delirio espera la visita de su padre muerto, con agua bendice y limpia su hogar, para que cuando él llegue no vaya a encontrar nada que lo perturbe ni ningún objeto ni persona impura que lo atormente. En este argumento se muestra la necesidad de acabar con experiencias de vértigo y transformarlas en éxtasis; el delirio es un ámbito doloroso en el cual el propio ser se ve anulado y frágil ante las circunstancias que vive. Agustina desea limpiar su campo de juego y asumir una actitud creativa que le permita salir de la asfixia que se le impone, quiere ser libre y romper las cadenas que la atormentan, el agua es el elemento conector entre su razón y la sinrazón que la hunde en el fango del vértigo y el desasosiego.

Cuando Agustina logra salir del ámbito destructor en que la sumió la consciencia del dolor, enciende seis velas, cinco para suplicar por cada uno de sus sentidos y la sexta por su razón, para que una fuerza divina se la devuelva. Esto indica que Agustina tiene conocimiento de que en el contexto de delirio en el cual se encuentra está siendo invalidada, su actitud creativa se ve nublada por actitudes ajenas que no puede combatir, pero que puede manejar, se trata de no dejarse anular por el contexto exterior, sino de cambiar de campo y asumir de nuevo una actitud innovadora.

El alma de Agustina y la de su abuelo Nicolás estaban ligadas a la concepción del agua como fuente de liberación, el agua les permitía despejarse de la confusión producida por el vértigo de la existencia misma. Cuando Agustina era presa de la angustia, se liberaba de esta por medio de su trajín religioso con el agua; mientras que Nicolás liberaba su ansiedad al recordar el sonido y el olor de la lluvia, y repitiendo los nombres de ríos lejanos: «el Hase, el Havel, el Hunte, el Kocher, el Lech, el Leyde, el Lahn, el Lippe, el Main, el Mosela, el Neckar, el Niesse, el Oder, el Rin, el Ruhr». Por medio del agua Agustina logra salir de su contexto destructivo, no sucumbe ante las actitudes destructoras y anuladoras de la vida, pero su abuelo perece en su sufrimiento y se entrega al agua como fuente de salvación a su locura, convirtiéndose en «náufrago inerte a la deriva, en las aguas tormentosas de su honda desazón» (Restrepo, 2004, p. 51).

Encontramos al profesor Portulinus en el río, lo encontraron los de Virgen de la Merced y vinieron a avisarnos, estaba allá abajo, por Virgen de la Merced, a unos kilómetros de aquí, lo encontraron desnudo y sin vida en

una ensenadita de piedras y ya traen su cuerpo, el río lo arrastró y lo dejó arrumado en un remanso (Restrepo, 2004, p. 309).

Ante la presencia de la muerte, el agua es un puente entre el mundo físico y el espiritual, y muestra también la sed de vida que anhela el ser humano cuando se enfrenta a situaciones de vértigo. No se trata de una sed fisiológica, sino de una que apela por la libertad; recordemos que Laura Restrepo explora la necesidad de vida y de justicia en la que vive el pueblo colombiano, Colombia está sedienta, pues existe también sed de sangre y poder, la vida humana se ve asfixiada porque las actitudes objetivistas, el vértigo del poder y de la ambición priman. El delirio es un campo de lucha en el que se pelea día tras día y donde la sangre impide el paso al encuentro humano, a la felicidad. Un pueblo dominado, asfixiado, limitado, es un grupo de hombres que está encadenado a la angustia, el dolor y el desasosiego.

Mira, Joaco, es un vigilante y sólo quiere agua, y corrí hasta la cocina a traérsela y abrí la puerta para dársela y él tomó dos sorbos pero la tercera vez que quiso llevarse el vaso a la boca se le cayó al piso y se hizo añicos, luego se recostó un poco contra la pared y se fue escurriendo... el celador me dijo que le diera más agua y yo comprendí sus palabras, me estaba enseñando que no moriría si le daba agua, así que corrí a la cocina a traerle otro vaso, Qué haces, le gritó el Joaco y ella, le traigo más agua porque tiene sed, Qué sed va a tener, si se está muriendo, ¿no ves que lo hirieron y se está muriendo? Pero sí tenía sed, trató de incorporarse y estiró la mano hacia mí, hacia el vaso que yo le entregaba (Restrepo, 2004, p. 165).

¿Es la sangre vida o muerte? Agustina reconoce que la sangre es vida cuando circula dentro del cuerpo humano, pero se convierte en muerte y dolor cuando sale de este; la *sangre derramada* es sinónimo de destrucción, de angustia, de vacío existencial. Agustina identifica la presencia de sangre inherente a la muerte y esto la bloquea y la sume en la desesperación. El agua y la sangre son vida, pero también muerte, y si se desequilibra su fluir se desemboca en la tragedia.

Los momentos en los que Agustina tuvo contacto con la sangre, cuando lastimó a su hermano menor con el cortaúñas, en el momento en que vio cómo se desangraba un hombre en la puerta de su casa, su propia menarquia y el conocimiento revelado de la muerte de Sara Luz, son episodios traumáticos para Agustina, ella no puede ser indiferente ante el dolor humano, y por tanto siente como suyo el sufrimiento ajeno. Agustina no está contagiada por la indiferencia, mal que aqueja a la sociedad moderna, ella no ignora la realidad, pero tampoco la puede controlar y por eso se sume en el delirio como salida a su propio sufrimiento:

La sangre es la que más me inquieta. Se refiere a la Sangre Derramada, que la toma por sorpresa y la derrota cada vez que se escapa de donde debe estar, o sea de la parte de adentro de la gente. Cuando va obedeciendo el recorrido de sus circuitos ocultos, la sangre no me preocupa porque es invisible, no tiene olor y no arma escándalo con el torrente de sus muchísimos glóbulos blancos y rojos. Se diría que Dios la creó tranquila y secreta pero eso no es cierto; la sangre, como la leche hervida, siempre está esperando una oportunidad para derramarse y cuando empieza ya no quiere detenerse (Restrepo, 2004, p. 161).

El símbolo de la sangre muestra una sociedad desangrada por las fuerzas del poder, expresadas en la narración como narcotráfico y terrorismo. Se muestra la figura real de Pablo Escobar, y en su representación el Midas McAlister, como verdugo de un pueblo. Aunque la presencia de Pablo Escobar en la narración es intrínseca, él es quien mejor muestra el vértigo del poder y de la ambición. Él muestra su deseo de anular a las demás personas por medio del poderío, siempre hace notar su deseo de manipulación y ambición. Midas McAlister se deja engeuecer por el dinero y se anula a sí mismo, sin darse cuenta de que es un ser manipulado, sin pensamiento propio y, por tanto, reducido a mero objeto, pero cuando se ve atrapado en las realidades objetivistas actúa con visión lúdica y vuelve a sus orígenes, a su esencia:

Antes de despedirse me dice una frase, una sola frase que me abrió los ojos de una vez y para siempre, Qué pobres son los ricos de este país, amigo Midas, qué pobres son los ricos de este país. ¿Entiendes las implicaciones que eso tiene, Agustina chiquita? Es el tipo de cosa que quien ha nacido pobre nunca llega a comprender, y resulta que aparece este gordo con su inteligencia monstruosa, se la pilla al vuelo y por eso es él quien va ganando la partida (Restrepo, 2004, p. 82).

En *Delirio* se muestra la necesidad de devolver la mirada al origen, al punto de partida, para así reconocerse a sí mismo e identificar la esencia individual y social que constituye al hombre; se examina la historia, como mecanismo de autoanálisis, lo que permite al ser humano constituirse como tal en su naturaleza histórica. Dentro del delirio y las experiencias de vértigo se echa mano del pasado, Agustina vuelve a su niñez e identifica los puntos de quiebre de su esencia y trata de borrarlos; Aguilar tiene que explorar el ayer, mirar la situación de encuentro con Agustina, mirar lo pretérito de ella, para así entender un presente; Midas McAlister debe volver al sitio de donde salió y así salvarse de la muerte, esto es, volver a sus raíces, porque no hacerlo sería invalidarse. Un grupo humano y los seres que lo conforman no son nada sin su origen, pues un hombre sin pasado es un hombre vaciado de su ser:

Me sentía regresando al único rincón posible de redención, y de aquí no me he movido hasta el día de hoy, quieto en primera base y casi sin respirar para que nadie descubra que estoy aquí, y según parece, no me moveré tampoco en lo que me resta de vida sobre el planeta, porque como habrás visto publicado en los diarios... el Congreso ha aprobado la puesta en práctica del tratado de extradición (Restrepo, 2004, p. 329).

Al final de la búsqueda, Aguilar se encuentra cansado, pero está tranquilo porque descubrió las diferentes piezas que faltaban para construir un campo creativo entre él y Agustina. Cuando Aguilar estaba agotado aparece Agustina recuperada y consciente de sí misma y de su falta de razón, a Aguilar ya no le importaba examinar más el pasado, él solo quería encontrarse de nuevo con la mujer que amaba y seguir compartiendo con ella la vida que en algún momento los unió. Aguilar descubrió la importancia de preguntarse sobre la esencia propia y la del otro, y sobre todo la necesidad de buscar la vía para salir de los campos de destrucción por medio de una actitud lúdica y creativa, vista esta como la posibilidad de cambiar las realidades destructivas y aplacar las visiones objetivistas, y así recuperar la esencia axiológica del ser humano, y de recuperar los valores como entes para el enriquecimiento ontológico, espiritual, social y transcendental.

Ya no quería saberlo, No sé por qué, pero ya no importaba, Agustina y yo habíamos comido obleas donde la viejita decapitada y todo lo demás era irrelevante; ella lo había llevado de la mano a mostrarle la casa y los jardines de Sasaima, ésta es la gruta de las orquídeas, y ésta la pesebrera y ésta era la montura de mi caballo que se llamaba Brandy, y éste el llanito donde jugábamos fútbol, y ladrones y policías por esos corredores, contra ese árbol me caí del Brandy y me partí la clavícula, Ven, Aguilar, siéntate conmigo en esta hamaca, en estas baritas de bambú mi madre les ensartaba trozos de fruta a los pájaros, había cardenales, pericos, azulejos y canarios, éste es el canasto que siempre llevaba la tía Sofí para recoger los huevos de las gallinas, y ahora vamos, Aguilar, tienes que conocer el río Dulce, óyelo, desde aquí se escucha, no sabes qué lisas y negras son las piedras del río Dulce (Restrepo, 2004, p. 335).

Valoración de la obra

Laura Restrepo plasmó la necesidad de mantener una actitud reflexiva frente a los diferentes contextos en los que toma parte el ser humano. El contexto real es Colombia y el ficcional es el delirio, estos dos se conjugan para mostrar cómo un país –familia– fragmentado y silencioso, imprime un sello nefasto en la mente y

vida de sus integrantes. Además, denuncia las actitudes objetivistas, pues al reducir al hombre a un mero objeto manipulable lo despoja de su esencia y lo convierte en un ser delirante y confundido frente a sus realidades.

Colombia ha estado siempre en medio de la guerra, el narcotráfico, los delitos de cuello blanco, las injusticias, el hambre, la pobreza y la diferencia social, condiciones que impiden a su gente sentirse plenos con la vida que tienen. Los colombianos sobreviven en medio de un derramamiento de sangre, más de 1517 masacres en los últimos años, y aún así no sucumben en el delirio, aunque a veces no saben cómo nadar en el río de sangre que los ahoga:

No te preocupes, hija, le dice, lo que pasa es que aquellos no tiene el don de lo literario, a ninguno de los dos les ha sido revelado el sentido de lo trágico, se necesita ser fuerte, como tu padre, para no querer resolver el conflicto en favor propio, debemos ser generosos, hija mía, la generosidad es lo que se impone en este caso. Eugenia, que está muy pálida, y hundida en su mecedora, no capta el sentido del discurso del padre, pero eso no la alarma, está acostumbrada a no entender casi nada (Restrepo, 2004, p. 307).

La novela muestra el mundo del narcotráfico, negocio que favoreció a muchos pero acabó con la vida de otros tantos por medio del terrorismo y la guerra de poder. El conflicto armado en Colombia y las diferencias sociales que dividen a su población entre ricos y pobres, muertos y sobrevivientes, es un ámbito de destrucción que parece no tener fin. Restrepo muestra de forma concisa la actitud vertiginosa a la que se ha acostumbrado el colombiano, pues ha tejido un muro de indiferencia en torno suyo.

El delirio, el narcotráfico, la violencia y la indiferencia son contextos de vértigo en donde el ser humano se ve completamente anulado, vacío e incomunicado. Aunque Laura Restrepo en su narración pone de manifiesto el pasado como fuente de descubrimiento y cambio hacia la elevación individual, social y espiritual del hombre. Si el individuo deja que su propia ambición extinga su esencia humana y espiritual, se verá completamente invalidado e indefenso ante un mal que aqueja a toda la humanidad: su propia locura.

Referencias

- Freedman, A., Kaplan, H. y Sadock, B. (1975). *Compendio de Psiquiatría*. Barcelona: Salvat.
- Legarda, A. (2006). *El verdadero Pablo: sangre, traición y muerte*. (4.ª ed.). Bogotá: Dipon.
- López, A. (1977). *Estética de la creatividad. Juego. Arte. Literatura*. Madrid: Cátedra.
- López, A. (1982). *Análisis estético de obras literarias*. España: Narcea.
- López, A. (1986). *Análisis literario y formación humanística*. Madrid: Escuela Española.
- Restrepo, L. (2004). *Delirio*. Colombia: Alfaguara.
- Santodomingo, R. (2004). *Entrevista con Laura Restrepo*. Recuperado de http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_3533000/3533808.stm.
- Stefanoni, A. & Lapunzina, D. (s.f.). *Entrevista con Laura Restrepo*. Recuperado de <http://www.radiomontaje.com.ar/literatura/restrepo.htm>.
- Vidal, G. (1986). *Psiquiatría*. Argentina: Médica Panamericana.

Este libro se terminó de imprimir en septiembre de 2015
en Imprenta y Publicaciones
Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia,
con una edición de 200 ejemplares.
Tunja - Boyacá - Colombia