

hojas universitarias

ISSN: 0120-1301 DISTRIBUCIÓN GRATUITA

79

julio-diciembre 2018

Homenaje a Roberto Burgos Cantor

Reflexiones en torno de la vejez

De la muerte invisible a las masacres.
Memoria histórica

El extranjero: de Cazucá a la tierra



UNIVERSIDAD
CENTRAL



Imagen de cubierta: *Praga, República Checa, 1994*. Fotografía análoga, 35 mm.

Pablo Burgos Bernal



UNIVERSIDAD
CENTRAL

Consejo Superior

Rafael Santos Calderón (Presidente)

Jaime Arias Ramírez

Fernando Sánchez Torres

Flor Ángela Plazas

(representante de los docentes)

Mónica Andrea Quiroga

(representante de los estudiantes)

Jaime Arias Ramírez

Rector

Óscar Leonardo Herrera Sandoval

Vicerrector académico

Nelson Rafael Gnecco Iglesias

Vicerrector administrativo y financiero

Hojas Universitarias, n.º 79

ISSN: 0120-1301

Isaías Peña Gutiérrez

Director

Juan Antonio Malaver

Coordinador

Comité Editorial

Fernando Sánchez Torres, Jaime Posada Díaz (†), Roberto Burgos Cantor (†), Enrique Bautista, Joaquín Peña Gutiérrez, Óscar Godoy Barbosa, Isaías Peña Gutiérrez, Juan Malaver y Sergio González.

Correspondencia

Departamento de Creación Literaria

Universidad Central

Calle 21 n.º 4-40, Edificio Lino de Pombo (3.º piso), Bogotá, D. C., Colombia, Suramérica

Correo electrónico: hojasuniversitarias@ucentral.edu.co



Salvo que se especifique de otra manera, los contenidos textuales de Hojas Universitarias están publicados de acuerdo con los términos de la licencia Creative Commons 2.5. Usted es libre de copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato, siempre y cuando dé los créditos apropiadamente, no lo haga con fines comerciales y no realice obras derivadas. El material gráfico, sin excepción, está protegido por copyright.

Tarifa Postal Reducida n.º 529 de la Administración Postal Nacional

Preparación editorial

Dirección: Héctor Sanabria Rivera

Asistente editorial: Nicolás Rojas Sierra

Diseño y diagramación: Mónica Cabiativa Daza

Corrección de textos: Deixa Moreno Castro

Fotografía de apoyo: <https://pixabay.com/> y <https://unsplash.com>

Las ideas aquí expresadas, lo mismo que su escritura, son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no comprometen a la Universidad Central ni a la orientación de la revista.

Contenido

Temas humanísticos y sociales

Reflexiones en torno a la vejez	5
FERNANDO SÁNCHEZ TORRES	
De la muerte invisible a las masacres	21
CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA	
Comida, bebida y juegos tradicionales en las fiestas del San Juan y San Pedro, en Garzón (Huila)	31
JORGE GENTIL PUENTES ROJAS	

Aproximaciones literarias

Palabras sobre Roberto Burgos Cantor	41
ALEYDA GUTIÉRREZ MAVESÓY	
Tres lugares en <i>El patio de los vientos perdidos</i>	47
FERNANDO BAENA VEJARANO	
Roberto	59
ALONSO SÁNCHEZ BAUTE	
¿Qué hay que ver en <i>Ver lo que veo?</i>	65
JORGE IVÁN PARRA	
<i>Ver lo que veo</i> , de Roberto Burgos Cantor	68
ÓSCAR GODOY BARBOSA	
Roberto Burgos Cantor: si no escribo me muero	70
MILCIADES ARÉVALO	
Bayardo San Román, narcotraficante. Ida y vuelta de <i>Crónica de una</i>	

<i>muerte anunciada</i> a la narconovela	73
KRISTINE VANDEN BERGHE	

<i>En tierra, el pájaro deja de cantar</i> , de L. F. Trujillo Amaya	82
--	----

EMILIO COCO	
La poética de Raymond Carver	85

ABELARDO LEAL	
Los ejércitos	91

JUAN ANTONIO MALAVER R.	
Dylan Thomas, el ángel ebrio	97
RAFAEL ANTÚNEZ	

Los aforismos de Vargas Vila	103
MARIO MADRID MALO	

Simplemente Philip Roth, <i>La mancha humana</i>	105
ÓSCAR PANTOJA	

Creación

Poesía

Breve historia de un país desgarrado	109
MARÍA VICTORIA DUQUE LÓPEZ	

Cuento

La fiesta del cañaveral	112
ORLANDO ECHEVERRI BENEDETTI	

De todas maneras iba a morir	117
JULIO ALBERTO GUZMÁN CORTÉS	

Más allá del mar	123
MARIANA CAICEDO OSPINA	

Linguística (sin diéresis)	128
ANGIE REYES MELO	



Fotografía

Pablo Burgos Bernal 130

Crónica

El extranjero:
de Cazucá a la tierra 146
DANIEL ÁNGEL

Entrevista

La hora de la verdad con
Affonso Romano de Sant'Anna 150
RODRÍGUEZ-BUSTOS JC

Cine

Cinco películas de impacto
que han transformado el mundo 158
SERGIO ANDRÉS GODOY PRIETO

Teatro

Sacar a Smerdiákov del baúl 162
JUAN DIEGO ARIAS PABÓN

Libros

Luiz Ruffato
La verdadera historia del Sapo Luiz 169
JOSÉ MARTÍNEZ SÁNCHEZ

Liliana Moreno Muñoz
Salto 172
LUIS BRAVO

Milcíades Arévalo
Manzanitas verdes al desayuno 174
ALEJANDRO PLUMA

Gustavo Álvarez Gardeazábal
Las guerras de Tuluá 176
JOHN SILDARRIAGA

Mariela Zuluaga
*Más que rumores: la vida canta
en el bosque de Riberas de Rosario* 178
NELSON RICARDO AMAYA ESPITIA

Christian Peña
Me llamo Hokusai 180
TATIANA RIVERA

Cómo publicar en *Hojas Universitarias* 182

Temas humanísticos y sociales



Reflexiones en torno a la vejez

FERNANDO SÁNCHEZ TORRES

Médico, pintor, miembro del Consejo Superior de la Universidad Central.

Introducción

El tema tratado en el presente ensayo es un asunto que suscita interés y preocupación en distintos ámbitos de la sociedad, cada vez con mayor intensidad. En mi caso, no ha sido ajeno a mis inquietudes intelectuales, particularmente desde cuando ingresé a la cofradía de los viejos. Las reflexiones que a continuación expondré están basadas en mis propias vivencias, acumuladas a lo largo de mi prolongada vida, que, junto a mi condición de médico, me dan licencia para escribir con propiedad y con autoridad acerca de la vejez.

La vejez, un honor costoso

Llegar a viejo es un privilegio y es una fortuna si aún se puede disfrutar la vida sin molestar a los demás. Cuando uno se encuentra inmerso en el grupo etario de los viejos, meditar acerca de esa situación es algo inevitable.

En virtud de los progresos de la medicina, del control de la natalidad y de la aplicación de políticas sanitarias, ha habido una marcada alteración de la estructura demográfica, caracterizada por una disminución de los nacimientos y un aumento de la duración de la vida. La consecuencia de tal fenómeno es el incremento progresivo de la población propecta, mejor conocida como “de la tercera edad”. Se considera que *anciano* es el individuo que tiene más de 60 años, y se calcula que esta población,

que era de 380 millones en 1980, llegará a 1200 millones en el 2025 —para entonces, la población mundial será de 8 mil millones—. Según estudios de la Organización Mundial de la Salud, en el 2007 la esperanza de vida en Colombia era de 75 años para los hombres y 78 para la mujer. El 5 de mayo del presente año (2018), el periódico *El Tiempo* publicó en primera plana la noticia “Colombia se envejece a pasos gigantesco”. En efecto, en el 2005 la población de mayores de 60 años era del 7,5 % y hoy es del 11 %. Se calcula que en el 2020 existirán 6,5 millones de personas ancianas y en el 2050 serán 14,1 millones. Para el norteamericano Bill Thomas, reconocida autoridad sobre envejecimiento, esas cifras no pueden interpretarse como un lastre, sino como un éxito de la sociedad colombiana. Como se verá a través de mi escrito, ese éxito nos resultará demasiado costoso.

Se ha dicho que la tercera edad se está convirtiendo en la más larga de las edades de la vida, a tal punto que se habla ya de “la cuarta edad”. Sin duda, ese fenómeno demográfico es preocupante por las implicaciones que aparece. En Estados Unidos, el 80 % de todos los recursos destinados a salud se invierten en los últimos 15 años de vida de los ciudadanos. Explicable, pues la vejez aparece merma natural de la salud. Las enfermedades más frecuentes que se observan en dicha etapa son la depresión, las demencias, las cardiopatías, los tumores malignos, las broncopatías crónicas, las osteoartrosis, las enfermedades cerebrovasculares, como también la suma de varias de

ellas. Tales patologías están muy de acuerdo con los procesos naturales que se presentan en el organismo humano por el paso del tiempo. Es lo que un ingeniero llamaría “fatiga de material” o García Márquez, “el óxido final”. Su ocurrencia causa impacto emocional entre quienes las padecen y también entre quienes responden por estos.

Ese impacto se ve acrecentado por las condiciones sociales que suelen rodear el transcurrir del anciano y que obligan a reflexionar seriamente con criterio moral. La falta de seguridad social, la miseria, el abandono familiar y la incompreensión, suelen ser los habituales acompañantes de los ancianos en casi todos los países del mundo. Aun más, el personal sanitario, que es, en últimas, el que tiene que cuidar de ellos, no siempre está preparado para cumplir inteligentemente su labor. Quiero decir que las escuelas o facultades de salud no educan adecuadamente a sus alumnos para que aprendan a darles un trato digno, humanitario. Se hace imprescindible, por eso, que exista como obligatoria la cátedra de geriatría.

¿Es la vejez una enfermedad?

Al menos esto creyó el poeta cómico latino Terencio, casi doscientos años antes de Cristo —“*senectus ipsa morbus est*”—. Hoy carece de vigencia. La vejez, por sí misma, no es una enfermedad. Hay ancianos que gozan de cabal salud. Claro que lo común es que se acompañe de alguna enfermedad de las mencionadas atrás, sin que por ello deba generalizarse el concepto de que los ancianos somos unos discapacitados, es decir, que tenemos disminución temporal o permanente de la capacidad funcional, biológica, psicológica o social, que nos impida desempeñar nuestras actividades cotidianas en forma útil e independiente.

Es curioso. El transcurrir vital de los humanos tiene mucho de paradójico, pues en algunos aspectos la vejez se parece a la niñez, como si hubiera un proceso regresivo. En los tiernos años es imprescindible la dependencia de los demás: para trasladarnos de un lugar a otro se requieren brazos ajenos o el empleo del cochecito; carecemos de dientes, pues aún no han despuntado; para contrarrestar la laxitud de los esfínteres se echa mano del pañal. Llegada la ancianidad no es raro que otros tengan que darnos su apoyo para caminar o tengan que empujar la silla de ruedas; con frecuencia se carece de la dentadura natural; además, existe la posibilidad de que regresemos al uso del pañal. Explicable que a los ancianos, igual que a los niños, se nos incluya entre “los vulnerables” y se nos dé un trato preferencial, paternalista. El escritor Gabriel García Márquez dejó constancia de ello en *El amor en los tiempos del cólera*, que es un hermoso canto al amor entre provecitos. Refiriéndose al anciano médico Juvenal Urbino, describe así un pasaje de su vida diaria:

Ya para entonces se bastaba muy mal de sí mismo, y un resbalón en el baño que pudo ser fatal lo puso en guardia contra la ducha. La casa, con ser de las modernas, carecía de la bañera de peltre con patas de león que era de uso ordinario en las mansiones de la ciudad antigua. Él la había hecho quitar con un argumento higiénico: la bañera era una de las tantas porquerías de los europeos, que solo se bañaban el último viernes de cada mes, y lo hacían además dentro del caldo ensuciado por la misma suciedad que pretendían quitarse del cuerpo. De modo que mandaron a hacer una batea grande sobre medidas, de guayacán macizo, donde Fermina Daza bañaba al esposo con el mismo ritual de los hijos recién nacidos. El baño se prolongaba más de una hora, con aguas terciadas en las que habían hervido hojas de malva y cáscaras de naranjas, y tenía para él un efecto tan sedante que a veces se quedaba dormido dentro la infu-

Es curioso. El transcurrir vital de los humanos tiene mucho de paradójico, pues en algunos aspectos la vejez se parece a la niñez, como si hubiera un proceso regresivo.

sión perfumada. Después de bañarlo, Fermina Daza lo ayudaba a vestirse, le echaba polvos de talco entre las piernas, le untaba manteca de cacao entre las escaldaduras, le ponía los calzoncillos con tanto amor como si fueran un pañal, y seguía vistiéndolo, pieza por pieza, desde las medias hasta el nudo de la corbata con el prendedor de topacio.

Por supuesto que no todas las personas de la tercera o de la cuarta edad regresamos a la época infantil. Algunas mantenemos lucidez mental y podemos valernos por sí mismos; es decir, conservamos capacidad de autodeterminación. Con nosotros, el médico no tendrá mayores dificultades; pero hay otros con quienes la relación médico-paciente puede ser conflictiva. Se debe tener presente que el anciano es un ser humano y que, por lo tanto, debe ser tratado con solícita atención y con la dignidad debida. No por el hecho de ser viejo, y por falta de paciencia de los que lo rodean, debe ser segregado de su entorno familiar para confinarlo en el “cuarto de san Alejo”, como se hace con las cosas inservibles e insensibles, para que se las coman la polilla y el olvido. Sin duda, el problema de la vejez, más que un problema de salud pública, es un asunto de carácter social y, como tal, debe ser encarado. Corresponde, pues, no tanto al personal de salud como sí a la sociedad y al Estado

propiciar los mecanismos que brinden seguridad social a los ancianos y les permitan que la etapa final de la existencia transcurra de una manera tranquila, ojalá viviendo de manera útil, gratificante. Si la vejez de un hombre es útil a los demás, que viva cien años y más, decía el escritor ecuatoriano Juan Montalvo.

Meditando sobre las condiciones lastimosas en que suele transcurrir la vejez, recuerdo la propuesta de la escritora Esther Vilar de fundar un partido político, Partido de los Ancianos, con el fin de representar los intereses de estos en todos los sectores del mundo político-social. Esther Vilar fue —como muchos sabrán— la autora de la polémica obra *El varón domado*. En 1981 apareció otro libro suyo titulado *Viejos*, igual de polémico al anterior. En su momento fue calificado por la crítica como “un manifiesto a favor de la tercera edad”, pues es una especie de protesta, de rebeldía de los viejos contra las generaciones más jóvenes, que fingen tenernos afecto y consideración, pero que en el fondo son manifestaciones de hipocresía. A los hogares de la tercera edad los llama “guetos”. A nombre de los viejos dice: “No somos ninguna especie imbecil que hay que esconder en asilos. No somos enfermos contagiosos que hay que tener en cuarentena. Queremos vivir *integrados*”.

La demencia senil

Entre los morbos que asedian la vejez, uno de los más temidos y frecuentes es la demencia senil. No me estoy refiriendo, por supuesto, a la descrita jocosamente por Daniel Samper Pizano, vale decir, tendencia de algunos ancianos a enloquecer por los senos femeniles. No. Medito sobre la enfermedad caracterizada por el depósito de placas amiloides y la pérdida de neuronas en regiones seleccionadas del cerebro. En

otras palabras, estoy pensando en el mal de Alzheimer, descubierto en 1906. A este personaje se le achacan todas las fallas de la memoria, desde el olvido más intrascendente hasta ignorar quiénes somos o quiénes son los caros afectos que nos rodean.

Borges dice que el único consuelo de la vejez es la divina Mnemosina, lo cual es cierto, no obstante que el fenómeno del olvido sea un acompañante natural de la senectud, una demostración de flaqueza del cerebro. Rescatar nombres y fechas se convierte con frecuencia en un proceso lento, a veces frustrado, que nos lleva a sentir angustia al temer que estamos entrando en los dominios de Alzheimer. De todas maneras, los olvidos son manifestaciones de las arrugas del cerebro, que deben preocupar más que las del rostro, pues afectan uno de los dones más preciados y maravillosos de la vida: la memoria. Triste final aquel cuando el cerebro muere antes de que el corazón deje de latir.

Una consecuencia inevitable del envejecimiento del cerebro es la pérdida de sustancia (atrofia cerebral). Según los estudios realizados, después de los 50 años, la pérdida de peso de un cerebro sano es

del 2,3 % en cada decenio. Tal fenómeno es consecuencia de la reducción de las neuronas, es decir, del andamiaje del cerebro, especialmente en el área llamada *hipocampo*, que es donde anidan las funciones del aprendizaje y la memoria. Para el profesor Pierluigi Gambetti, de la Universidad Case Western Reserve, en Cleveland, Ohio, “el cerebro humano es capaz de responder al envejecimiento normal remodelando su conectividad hasta una edad tardía”. Sin embargo, en un artículo publicado en la revista *Nature* (marzo del 2018) se pone en duda ese concepto al comprobarse que el proceso de formación de nuevas neuronas se detiene por completo en la edad adulta. ¿Será que la conectividad remodelada suplente la ausencia de nuevas neuronas?

Una digresión: al mencionar al profesor Gambetti recuerdo una anécdota suya. Cuando leyó *Cien años de soledad* y se enteró de que en Macondo había ocurrido una epidemia o peste de insomnio, se dirigió a un colega suyo en Barranquilla para que por su conducto “le dijera a Mr. Márquez” si era posible que le permitiera estudiar a los descendientes de la familia Buendía, pues seguramente eran portadores del gen del



insomnio. El profesor Gambetti no tuvo en cuenta que García Márquez era un maestro de la ficción; por lo tanto, esa enfermedad no existió sino en el magín del escritor.

Retomando el tema de los cambios cerebrales en la vejez, hay que decir que la fatiga del material neuronal es la causa de la demencia observada, la que aumenta de modo dramático durante el octavo y noveno decenios de la vida. Entre los 70 y 74 años, menos del 5 % de las personas sufre de demencia; entre los 75 y los 84 años se eleva al 30 %, y se acerca al 50 % cuando la edad supera los 85 años. Se calcula que para el año 2020 la población que sufrirá demencia será de aproximadamente 40 millones de personas en el mundo, y en el 2050 alcanzará la cifra de 120 millones.

Es bueno aclarar que con el nombre de *demencia* se identifica la pérdida de algunas funciones del cerebro, particularmente la memoria. En otra época se inculpaba a la arterioesclerosis de ser la causante única de la enfermedad. Hoy se sabe que el morbo de Alzhéimer es el culpable del 70 % de los casos. Se trata de la mayor calamidad, del peor desastre que pueda padecer un anciano. Cada día es mayor el número de personas que conocemos, habitantes de ese mundo miserable que viven con la demencia de Alzhéimer. Y son más por cuanto asimismo cada día somos más numerosas las personas que trasponemos los 70 años de edad, y porque no se cuenta con un tratamiento preventivo. En una pequeña población de Antioquia, el grupo del doctor Francisco Lopera viene estudiando una forma de Alzhéimer de aparición precoz en sus habitantes, lo que permite sospechar con muchas probabilidades el componente genético de la enfermedad.

Lo que caracteriza al cerebro anciano son los depósitos amorfos de proteínas no solubles, conocidos como “placas amiloides”, localizadas en el espacio extracelular

de la corteza cerebral. En el cuerpo de las neuronas, o células nerviosas, se acumulan también agregaciones de proteínas insolubles, formando estructuras filamentosas: las *neurofibrillary tangles* —marañas o nudos neurofibrilares—. El diagnóstico definitivo del mal de Alzhéimer solo se puede hacer examinando en el microscopio el tejido cerebral. Se observarán al menos cuatro tipos de lesiones: placas amiloideas, *neurofibrillary tangles*, pérdida de neuronas en regiones cerebrales selectivas, y degeneración y pérdida de neuritas —o cilindroejes— y sinapsis —que es la relación funcional entre las neuronas—. La evidencia más aceptada es que el depósito de amiloides causantes de la formación de placa es el principal acontecimiento en la patogénesis de la enfermedad. El componente principal de la placa amiloidea es una proteína identificada como “proteína amiloide b (Ab)”, que es un largo fragmento de 40 a 43 aminoácidos de una proteína mucho más larga, denominada “proteína precursora del amiloide”.

Me he detenido a reflexionar sobre estos mecanismos íntimos del envejecimiento del cerebro para familiarizarme más con el tan odiado mal de Alzhéimer, sobre todo sabiendo que hasta ahora no hay forma de evitarlo ni tratarlo y que no tendría nada de raro que el destino me tenga reservado caer en sus garras. En el 2009 hubo una noticia alentadora: según *Nature Genetics*, dos grupos de científicos —uno en el Reino Unido y otro en Francia— descubrieron tres genes comprometidos en la aparición del Alzhéimer. Sin duda, es un avance esperanzador. Las investigaciones de nuestro compatriota Francisco Lopera —como se mencionó atrás— confirmarían esos hallazgos. Algo más: en febrero del 2016 se anunció que el doctor Frank Longo, neurólogo de la Universidad de Stanford (EE. UU.), creó el LM11A-31, un medicamento que elimina del cerebro de ratones de laboratorio

las placas seniles de beta amiloide. Para el autor, el fármaco bloquearía en humanos la proteína *tau* (la mayor responsable del Alzheimer) antes de que destruya las neuronas. La segunda fase del estudio (fase clínica) se llevará a cabo en Suecia y se calculó que duraría dos años.

¿Cuándo se es viejo?

Al mirarme al espejo y ver mis pupilas turbias, la mirada gris, sin futuro, la piel del rostro apergaminada, surcada de arrugas, y las canas que, a manera de nieve, coronan mi cabeza, me convengo de que estoy viejo. Cuando no me miro, se me olvida. Por ejemplo, cuando estoy en mi hogar escuchando plácidamente a Daniel Barenboim en una de sus magistrales interpretaciones de las sonatas de Beethoven, me siento joven. De pronto me regresan a la realidad. Alguien grita: “¡Bájale el volumen al televisor!”. Yo no tenía conciencia de que los decibeles, para mí normoacúsicos, estaban tan altos como para molestar a los demás. Explicable, la *presbiacusia*, o merma del sentido auditivo por esclerosis del tímpano, es uno de los síntomas más frecuentes e incómodos de la vejez. Otra anécdota decepcionante: con ánimo juvenil no hace mucho acudí al Museo de Arte Moderno. En la taquilla solicité cuatro boletos para ingresar con mi esposa y dos de mis hijas. Amablemente la taquillera me entregó tres tiquetes. Extrañado le dije: “Falta uno”. Sonriente me respondió: “Es que los ancianos no pagan”. Reacción curiosa: en vez de sentirme halagado, me sentí ofendido. ¡Claro!, con la discriminación se me había puesto enfrente un espejo y, por lo tanto, no se me permitió pasear la exposición olvidado de mi condición de viejo. Agregó una tercera anécdota, igual de decepcionante a las anteriores: el año pasado no me refrendaron el pase por tener una agudeza auditiva muy pobre. La

fonoaudióloga, por supuesto, me ordenó audífonos. Cuando estuvieron listos me llamaron para decirme que podía reclamarlos, pero que debía ir con un adulto, como si yo hubiera dejado de serlo, como si fuera un incompetente mental. Para retirarlos me hice acompañar de una de mis hijas, a quien presenté como mi mamá.

Se creía que el envejecimiento del cerebro se iniciaba tardíamente. Pero, ¡oh, sorpresa! A los 27 años ya comienzan a aparecerle canas, mucho antes que en el cuero cabelludo. En el 2008 el investigador Timothy Salthouse, de la Universidad de Virginia (EE. UU.), comunicó en *Neurobiology of Aging* haber comprobado que algunas funciones del cerebro —capacidad de razonamiento, velocidad de pensamiento— comienzan a verse disminuidas al acercarnos a los 30 años. La memoria sigue intacta hasta los 37, mientras la capacidad para acumular conocimientos se conserva hasta los 60.

Años antes de que se conociera este informe científico, el filósofo Hans Jonas (fallecido en 1993) había escrito lo siguiente:

Somos seres finitos, y aunque nuestras funciones vitales siguieran funcionando sin detenimiento, hay límites de capacidad de nuestro cerebro para lo que puede almacenar y seguir añadiendo todavía [...]. Los mencionados maestros brujos (los científicos) deberían poder borrar periódicamente también los viejos contenidos de la conciencia y de la memoria (como las computadoras) para crear espacios nuevos.

Qué bueno —medito yo— que el cerebro fuera una especie de palimpsesto en el que pudiera borrarse mucha basura acumulada. Así nuestro disco duro sería más receptivo. Pero, viéndolo bien, mi cerebro —sin yo intervenir conscientemente— ha excluido periodos largos de mi vida; me queda la sensación de que no existieron y, por lo tanto,

Se creía que el envejecimiento del cerebro se iniciaba tardíamente. Pero, ¡oh, sorpresa! A los 27 años ya comienzan a aparecerle canas, mucho antes que en el cuero cabelludo.

reducen la percepción de mi verdadera longevidad. Es una especie de reduccionismo temporoespacial, baches en la memoria. Sin embargo, lo que se vivió en esos periodos o agujeros negros no fue desterrado. Permanece ahí, agazapado en la penumbra del cerebro —en el subconsciente, diría Freud—, y les roba espacio a vivencias nuevas.

A mi edad, aún conservo el bendito hábito de la lectura, alcahueteado por mi condición de pensionado. La desconsideración de mucho editor, al aprovechar al máximo el espacio comprimiendo los textos escritos a expensas del tamaño de los caracteres o tipos de letra, dificulta sobremanera la lectura. A veces debe usarse la lupa para leer sin esfuerzo. Si los hacedores de libros pensarán en los viejos, no cometerían ese atropello. Sucede que los de la tercera edad con frecuencia padecemos de *presbiopía*, que es la visión confusa de cerca y clara de lejos, por efecto de la disminución del poder de acomodación del cristalino. Se me dirá que basta visitar a un buen optómetra para solucionar el problema. Es cierto a medias, pues entonces surge otro inconveniente: “¿Dónde dejé los anteojos?”.

Los hombres provectos padecemos de unas molestias que las mujeres provectas no sufren: las derivadas de esa glándula que,

sin tener ya oficio, obliga a que se le ponga mucha atención. Me refiero a la próstata, cuyo comportamiento es asaz paradójico: al tiempo que el órgano que soporta se achica, ella se crece. Su aumento de tamaño es el causante de las levantadas nocturnas y de la pérdida de puntería. El temor a orinar por fuera de la taza del baño, obliga a que lo hagamos sentados, como las mujeres. Además, su frecuente malignización nos hace dependientes del médico urólogo. Razón hay cuando, para ofendernos, se nos denomina “viejos prostáticos”.

Por su parte, las mujeres provectas tienen también sus propios lastres. Las arrugas, las canas, la flacidez generalizada, la pérdida de la capacidad genésica llevan a que se las llame “viejas menopáusicas”. Hoy día es posible repararles la fachada y hacerlas regresar engañosamente unos cuantos años, con la certeza de que terminarán más deterioradas que si el proceso de envejecimiento hubiera tenido un curso natural. La ingénita vanidad femenil se ha constituido en un suculento filón de oro, que los cosmetólogos y los cirujanos plásticos están aprovechando a sus anchas.

Meditando acerca de la capacidad genésica de la mujer, viene a la memoria un pasaje bíblico: en el Génesis se lee que Dios anunció a Abraham, que frisaba con los cien años, que Sara, su mujer, de noventa años, le daría un hijo, como en efecto ocurrió. La incrédula Sara burlonamente, cuando se le hizo el anuncio, se preguntó: “¿Conque después de que ya estoy vieja y mi esposo lo está más, pensaré en usar del matrimonio?”. El Señor dijo entonces a Abraham: “¿Hay para Dios cosa difícil?”

La naturaleza —para algunos, el Dios omnisciente— desde antes del nacimiento ha programado que en las especies animales su reloj biológico tenga un límite genésico. En la mujer este límite no supera ordinariamente los 48 años. Los ovarios, que

son la fuente que proporciona los gametos femeninos, solo están programados para producirlos de buena calidad hasta la edad del climaterio, o antesala de la menopausia. Llegada esta, la hembra inevitablemente se convierte en estéril, infecunda. Así habría sido aceptado por la humanidad y por la misma ciencia médica. Sin embargo, esa certeza ha quedado revaluada con los progresos en el campo de la reproducción humana. Hoy lo relatado en el Génesis no es algo insólito y la incredulidad de la Sara bíblica no acompaña a las mujeres viejas que en el siglo XXI deseen hacerse madres.

Por supuesto que tal incongruencia biológica ha dado pábulo para su cuestionamiento ético: en aras de complacer el querer de un individuo, ¿puede la ciencia contrariar las leyes de la naturaleza?, ¿todo lo que la ciencia puede hacer se debe hacer? Lo cierto es que la *gerontogénesis*, que era una rareza bíblica potestativa de Dios, ha pasado a ser un asunto del dominio científico. La procreación es ahora un procedimiento que puede diferirse a voluntad de la persona. La llamada *técnica de vitrificación* permite congelar los óvulos o los espermatozoides en nitrógeno líquido -196 °C hasta el momento que se los quiera utilizar. Así, es posible que las mujeres puedan embarazarse con sus propios óvulos, mucho tiempo después de haberlos dejado de producir, y convertirse en mamás-abuelas, sin necesidad de un anuncio divino.

En busca de la eterna juventud

Escribió don Francisco de Quevedo y Villegas:

¡Cómo de entre mis manos te resbalas!
¡Oh, cómo te deslizas, edad mía!

Rubén Darío también se lamentaba en iguales términos:

Juventud, divino tesoro,
¡ya te vas para no volver!
Cuando quiero llorar, no lloro...
y a veces lloro sin querer...

En verdad, cómo duele que el tiempo pase y que la vida se nos agote sin poder repetir lo que añoramos. Para algunos, vivir sin esperanzas se convierte en hastío, en tedio, en *spleen*, tan en boga a finales del siglo diecinueve. En el poema *Reír llorando*, el mejicano Juan de Dios Peza describió bien la tragedia del esplín. El suicidio no es raro después de los sesenta años, pues no se encuentra aliciente para seguir viviendo. En lo que a mí respecta, ochenta largos años se han deslizado de entre mis manos, pero no siento tristeza. Puedo decir con Epicuro que el más feliz no es el joven, sino el viejo que ha vivido una hermosa vida. Y yo la he vivido, por fortuna. Si algo de tristeza siento, no es por saberme viejo, sino —como expresara Oscar Wilde— por haber sido joven, por haber vivido esa juventud esquiva que, sin querer, hacía llorar a Rubén Darío.

El premio Nobel de Medicina en 1906, Santiago Ramón y Cajal, afirmaba que lo terrible de la senectud es carecer de mañana. Es cierto. Cuando mis amigos o mis familiares me hacen propuestas a largo plazo, yo suelo responderles que no cuentan conmigo, pues mi futuro es hoy. Sé bien que a estas alturas mi transcurrir vital no se cronometra en años sino en minutos. Esa certeza —en mi caso— se constituye en un acicate para hacer cosas a toda hora: leo, escribo, pinto, escucho música, comparto con mi familia, con mis amigos... Es decir, pongo en práctica el viejo consejo latino *carpe diem* (aprovecha el día presente). Como médico he sostenido que vivir siete decenios obliga a darnos por bien servidos. La naturaleza, ayudada por la medicina y por los cambios de costumbres, es a veces generosa. Más de setenta años es una largueza, una adehala del destino, una concesión gra-

ciosa de tiempo adicional en el juego de la vida, sin que sepamos en qué momento va a sonar el pitazo final —sin duda, no tardará mucho—. Tal incertidumbre se ha constituido en incentivo para jugar mejor en el alargue. Sí, no obstante que llevo un poco más de diez años de tiempo extra y de que en ese lapso he sobrevivido a un aneurisma de la aorta y a dos cánceres, he sudado la camiseta y creo que no me he desempeñado mal. La muerte —al igual que a Borges— no me desvela ni me preocupa, como sí le ocurría al doctor Juvenal Urbino, el médico octogenario de, para mí, la mejor novela de Gabo, *El amor en los tiempos del cólera*. Se desvelaba muerto de miedo al darse cuenta de que su vida estaba prendida a este mundo de unas hilachas tenues que podían romperse con un simple cambio de posición durante el sueño.

Pretender no envejecer es una loca aspiración. El español Juan Ponce de León, descubridor de La Florida, se obsesionó con la idea de encontrar la *fuentes de la juventud*, existente, según relataban las leyendas, en alguna isla maravillosa de las Antillas. Luego de beber en muchas fuentes sin comprobar que regresaba a la juventud, desistió desencantado de la búsqueda del mágico licor. El escritor español Santiago Tarín en su libro *Viajes por las mentiras de la historia universal* relata que en el siglo XVI la húngara Elisabeth Bathory usaba la sangre de sus víctimas para darse baños, pues pensaba que así tenía asegurada la juventud eterna. Sus víctimas eran jóvenes campesinas vírgenes. En la década de los treinta del siglo último, en Suiza, el doctor Paul Niehans inyectaba células maceradas de feto de oveja, que, según él, restauraban la fuerza, el vigor y prolongaban la vida. Hay rumores de que fueron pacientes suyos Pío XII, Winston Churchill y el escritor Somerset Maugham. En 1945 la doctora Ana Aslan fundó en Bucarest el Instituto de Geriatria

Frente a esos tontos me pregunto: ¿es que, acaso, las canas y las arrugas son algo vergonzoso que debe ocultarse a los ojos de los demás?

Para mí constituyen condecoraciones que la vida nos ha impuesto y, por eso, deben portarse y exhibirse con orgullo y dignidad.

para personas interesadas en prolongar su juventud. Para ello les inyectaba procaína. Algunos colombianos y colombianas ilustres se contaron entre sus clientes.

De la cosmetología también se ha echado mano con el fin de enmascarar la edad que se tiene, de querer no envejecer. Considero una tontería la de los viejos —no de las viejas— que se tiñen las canas y acuden al bótox para desarrugar el rostro. Frente a esos tontos me pregunto: ¿es que, acaso, las canas y las arrugas son algo vergonzoso que debe ocultarse a los ojos de los demás? Para mí constituyen condecoraciones que la vida nos ha impuesto y, por eso, deben portarse y exhibirse con orgullo y dignidad.

Los ejemplos anteriores ponen de presente el anhelo de algunos de poder contar con una ayuda efectiva para mantener viva la juventud y creer que el final de la vida va a posponerse. Los Dorian Gray siempre han existido. En la actualidad abundan. Muestra de ello el afán de las mujeres —y de no pocos hombres— de esperar que los cirujanos plásticos hagan las veces de fuen-

te de la juventud. Sin duda, todos, recónditamente, quisiéramos vivir más tiempo, pero conservando los atributos propios de la juventud. En julio de 2007, *The New York Times* anunció que Sirtris Pharmaceuticals, en Cambridge, Massachusetts, había descubierto que un compuesto molecular presente en el vino tinto y otros productos vegetales alargan considerablemente la vida de ratones, moscas y peces. Ese compuesto, denominado *resveratrol*, activa un gen (el SIRT-1) que desacelera el envejecimiento y retarda o elimina las enfermedades propias de la edad avanzada. Semejante anuncio, venido de los científicos de Harvard, mantiene en ascuas a todos los interesados en no envejecer. Sin haber salido aún al mercado, hace algunos años, para explicar su prolongada juventud, la diva Amparo Grisales le hacía propaganda en la tv a un producto comercial que decía contener resveratrol.

Lo que veremos es impredecible. Lo que hoy es utopía probablemente mañana sea certeza. Pensar que el envejecimiento puede modularse, retardarse y aun detenerse, desprevénidamente puede parecer un imposible. Sin embargo, la lectura del genoma humano es hoy una realidad. Saber cuál es el papel de los distintos genes es la tarea que ocupa en la actualidad a los investigadores en el campo de la ingeniería genética. Si se identifica el gen —o los genes— encargado de comandar el proceso de vitalidad celular, será posible manipularlo. Se sabe que la vitalidad celular está programada en todas las especies animales, es decir que desde cuando se nace ya las células tienen señalado su ciclo vital. Se trata de un fatalismo biológico, que en teoría puede ser controlado a través de una enzima llamada *telomerasa*, que interviene en el proceso de división celular —en el 2009 el Premio Nobel de Medicina les fue concedido a tres genetistas por haber descifrado el papel que desempeña la telomerasa en

el envejecimiento celular—. Manipulando el gen regulador de la vitalidad celular, el envejecimiento podrá hacerse más rápido, o más lento, o inclusive evitarse. El resultado será que los individuos no envejecerán, que el mundo estará plagado de Matusalenes.

¡Vaya locura! La meditación es propicia para especular, para divagar... Y, ¿cómo no hacerlo, si la naturaleza misma se encarga de alimentar la divagación? Una bióloga de la Universidad de Pennsylvania, en los Estados Unidos, ha venido escudriñando el intríngulis genético de una extraña medusa, la *Turritopsis nutricula*, que posee la sorprendente facultad de volver a su estado primitivo luego de alcanzar su madurez, ciclo regresivo que se repite de manera interminable, como si se tratara de un ser inmortal. Surge entonces la pregunta: descubierta la clave genética de esa eterna juventud, ¿podrá ser imitada por la especie humana? No hace mucho el neurofisiólogo colombiano Rodolfo Llinás anunció que manipulando las moléculas constitutivas del agua mediante la nanotecnología es posible evitar el desgaste o muerte prematura de las células. ¿Quiere esto decir que está a la vista la fuente de la eterna juventud?

El cuidado del anciano

Hay un decir popular que tiene cabida en esta reflexión: “no es suficiente dar años a la vida; hay que dar más vida a los años”. Sí, lo importante, lo trascendente, no es prolongar la existencia sino humanizarla. En este propósito son varios los protagonistas: el Estado, la sociedad, la familia, la medicina y, por supuesto, el sujeto mismo. Voy a reflexionar dándole preferencia al papel de la medicina, por ser un asunto que nos atañe.

Sin los aportes que las ciencias médicas han hecho al mejor estar de la humanidad, es seguro que muchos de los que hoy hemos transpuesto los linderos septua-

genarios no hubiéramos llegado tan lejos. En efecto, actualmente se vive más gracias a que la medicina y sus cultores lo han facilitado. Contados son los que han dejado de usufructuar los beneficios de la cirugía, pero todos aprovechamos los efectos salu- tíficos de los medicamentos, a tal punto que nos hemos convertido en fármaco-de- pendientes: pastillas para los dolores de las articulaciones, tabletas para bajar la presión arterial o para obligar al corazón a retomar el paso, grageas para forzar los riñones a eliminar con mayor diligencia, gotas para conciliar el sueño o para atenuar la angus- tia, cápsulas para amortiguar las molestias digestivas... en fin, medicamentos, muchos medicamentos, para contrarrestar el inevi- table desgaste de nuestros órganos. Por eso tenemos que estar agradecidos con las cien- cias hipocráticas, pues su contribución nos permite continuar con vida, cuando años atrás el pronóstico era menos generoso. To- mando como referencia la edad que tenían mis padres al momento de morir —mi ma- dre murió de 42 años y mi padre, de 57—, yo calculaba que no llegaría a los sesenta.

Esa hazaña —la de haber extendido por más de cuatro lustros la expectativa previs- ta— es un legado de las ciencias médicas.

Se vislumbra la posibilidad de que, a no muy largo plazo, puedan remplazarse o regenerarse los diferentes tejidos, en virtud del potencial que encierran las llamadas *cé- lulas troncales* o *células madre*. Como con- secuencia, la expectativa de vida será más prolongada y de mejor calidad. Enferme- dades como la diabetes, el párkinson, quizás el alzhéimer, serán cosa del pasado. Igual- mente, padecimientos degenerativos —que son casi patrimonio de los individuos pro- vectos— podrán ser evitados o corregidos.

Sí, la medicina ha sido una gran be- nefactora y lo será en mayor medida en los días que vendrán. Dado que hasta hoy no se ha podido evitar la aparición del óxido fi- nal, que es el que hace pesados y molesta la travesía de la última etapa de nuestra exis- tencia, la resignación, es decir, la aceptación de la realidad, es la actitud lógica frente a lo ineluctable. Echar mano de medicamentos es inteligente, pero lo es más entender que nuestro organismo cumplió ya su misión y



solo resta agradecerle el habernos albergado y haber soportado los excesos a que lo sometimos.

Frente al paciente anciano, el actuar ético del médico y de todo el equipo de salud habrá de estar sujeto a los correspondientes valores, principios y normas que rigen la ética médica contemporánea y que adquieren connotaciones propias en tal circunstancia. Recuérdese que la vida, la salud y la felicidad en la edad proveya pueden no tener el mismo significado que poseen cuando se manejan en la edad juvenil o en la madura, sin que ello quiera decir que el personal sanitario no deba otorgarles el mismo respeto y atención.

El principio de beneficencia que obliga al médico hace relación al servicio que debe prestarle al paciente para favorecer sus mejores intereses, que son, sin duda, su vida, su salud y su felicidad. Sucede, no obstante, que esos que son bienes preciados para el individuo y valores morales para el médico, pierden valencia y sentido para el anciano, a tal punto que los desdeña, que los mira con indiferencia o no los quiere conservar. Una enfermedad insoportable, o el simple hastío de vivir, son factores que afectan el ánimo del viejo y conspiran desfavorablemente para que el médico cumpla con éxito su labor beneficiosa. Se trata de pacientes en plena lucidez mental, con absoluto conocimiento de causa, que se niegan a colaborar con su curador y, mejor, imploran que este les facilite los medios para alcanzar su deseo, que no es otro que precipitar el final.

Aquí entra en juego el discutido *paternalismo*, pues si el médico acatará el principio de autonomía, es decir, la autodeterminación de su paciente, no le quedaría otro camino que complacerlo, bien mediante la eutanasia o bien mediante el suicidio asistido, procedimientos ambos que unos defienden y otros rechazan. Lo cierto es que frente a este dilema, el médico debe

El principio de beneficencia que obliga al médico hace relación al servicio que debe prestarle al paciente para favorecer sus mejores intereses, que son, sin duda, su vida, su salud y su felicidad.

optar por acercarse espiritualmente a su paciente, ser amigo antes que médico, o, mejor, ser amigo-médico y compartir con él la angustia existencial. Esa forma de amistad tiene mucho de paternalismo, lo cual puede ser muy útil, pues el sentir la compañía y el apoyo de alguien en momentos tan difíciles es sentirse amparado, protegido, como se siente el niño cuando su padre lo abraza. Es probable que esta actitud paternalista haga reflexionar al paciente acerca de su deseo fatalista y lo incline por otra determinación menos radical. En caso de ser creyente, quizás, al recordarle las palabras consoladoras del poeta, la ansiedad se atenúe:

Es la vejez viajera de la noche
y al paso que la tierra se le oculta
ábrese amigo a su mirada el cielo.

Mitigar el dolor espiritual y hacer cambiar así la decisión es, ciertamente, una actitud humanitaria, paternalista. No creo que pueda descalificarse tal proceder, no obstante el aparente reñir con el derecho de autonomía, interpretado como un principio categórico, apodíctico. Dice Jay Katz, en *El médico y el paciente: su mundo silencioso*, que “el derecho a la autodeterminación es el derecho del individuo a tomar sus propias decisiones sin que otros se entremetan”. En circunstancias como las que he venido contemplando, po-

dría defenderse la actitud paternalista aduciendo que una persona adolorida física y espiritualmente carece de autonomía psicológica, la cual es indispensable para reflexionar de manera correcta. El entremetimiento, entonces, tendría validez moral.

Pero si ese entremetimiento fracasa y el paciente persiste en su deseo de morir, ¿qué debe hacer el médico? No sería correcto abandonarlo a su propia suerte. Habría entonces que buscar el apoyo de otro profesional —psicólogo, psiquiatra, sacerdote— o de varios a la vez, si se cuenta con recursos para ello. Asimismo, sería prudente la permanencia del enfermo en el sitio más adecuado a su situación, donde encuentre apoyo médico y calor humano. El manejo del dolor —del dolor físico— se ha convertido hoy en una especialidad de gran ayuda en los estados terminales de una enfermedad. Puede advertirse que en situaciones tales el humanitarismo médico desempeña un papel trascendental. Razón existe para que se lo tenga como la principal virtud de las muchas que debe poseer el personal sanitario.

El manejo del sujeto anciano no aparece tanto conflicto ético cuando aún es dueño de su capacidad de discernimiento, es decir, cuando actúa como lo hacen los adultos normales. El que se comporta diferente, a la manera de los niños, por su incapacidad para tomar decisiones, constituye —como ya vimos— un caso de manejo especial, inteligente y paciente. Habiéndose perdido la autonomía, el personal sanitario debe ser muy cauto en el momento de tomar decisiones relacionadas con el estado de salud. La dependencia progresiva de ese tipo de pacientes compromete más a la familia y a la sociedad que al mismo médico. Esto explica la existencia de instituciones destinadas a su cuidado, donde son las enfermeras y personas voluntarias las más comprometidas en esa labor. Al médico co-

rresponde revisar sus condiciones de salud y mantener al tanto de ellas a los familiares. Si es necesario emprender procedimientos diagnósticos o terapéuticos —médicos o quirúrgicos— advertirá a los tutores legales o familiares más cercanos las indicaciones y riesgos inherentes. Cuando el médico juzga el tipo y grado de incapacidad mental del anciano, deberá tener en cuenta si se trata de una situación permanente —p. ej.: enfermedad de Alzheimer— o reversible —p. ej.: drogas, infección, trastornos metabólicos—. Por eso es grande la responsabilidad de los encargados de aplicar las pruebas de competencia mental, como son las de orientación de tiempo, lugar y persona, las de memoria, cálculo aritmético, comprensión del lenguaje oral y escrito, etc.

¿Qué hacer cuando el anciano rechaza el tratamiento propuesto por el médico? En primer término, deben investigarse con cuidado las razones que expone para ello. Como vimos, pueden utilizarse pruebas o test de competencia mental para tratar de establecer el grado de autonomía que lo asiste, sobre todo si el rechazo se acompaña de solicitud de medidas autodestructivas —suicidio asistido, eutanasia—. Para no tomar decisiones que puedan afectar los intereses del anciano se hace necesario que el equipo de salud dedique tiempo y buen juicio al esclarecimiento de la situación. Recuérdese que un 10% de las personas mayores de 65 años tienen algún grado de deterioro mental. De confirmarse este, debe indagarse si con anterioridad el anciano expresó sus deseos, su voluntad, acerca de la manera como debía ser tratado por sus médicos. Tal manifestación habrá de ser tenida en cuenta, con lo cual muchas veces se evita la distanasia, o *encarnizamiento terapéutico*.

La situación de salud de los ancianos tiene también que ver con el principio de justicia, entendido este como la distribución equitativa de los recursos disponibles.

He aquí una situación que pone a prueba el buen juicio, la *sindéresis* del personal sanitario, en particular de aquellos que desempeñan cargos de administración, pues puede ocurrir que se presente una colisión de principios al tener que privar de la atención a un anciano para suministrársela a un paciente con mejores perspectivas de sobrevivencia. Dar la orden de “no resucitar”, “no dializar”, “no trasplantar”, “no operar” supone una previa reflexión ética de quien la dicta o del grupo de personas encargadas de tomar la determinación, reflexión durante la cual tendrán que analizarse con detenimiento los distintos aspectos, fácticos y teóricos, que rodean una tan delicada circunstancia. A no dudar, la edad como criterio para dispensar servicios de salud es, en principio, una forma odiosa de discriminación, aunque la discriminación, viéndolo bien, no siempre es injusta o injustificada. El filósofo norteamericano David Callahan opina que la medicina, en relación con la edad, podría tener dos metas: una, evitar la muerte prematura, que es aquella que precede a la terminación de un periodo natural de vida, y otra, aliviar el sufrimiento, mejor

que extender la vida después de que el ciclo natural ha sido completado.

Sin duda, el manejo del anciano es una buena oportunidad para que el personal sanitario dé muestras de su vocación o espíritu humanitario. Se ha de tener presente que la medicina no es la única solución a los problemas de la vejez. Antes que medicarla hay que humanizarla.

Como resultado de la crisis o desintegración de la familia, cada vez es más frecuente que el anciano sea un solitario, especialmente las mujeres, situación que conspira contra su salud, como que conduce a unos cuidados higiénicos mínimos, a una alimentación inadecuada, a un aislamiento social, a un deterioro mental. Razón hay cuando se afirma que “el alejamiento colectivo de la vejez pone en marcha un proceso de *muerte social* del anciano que asume los rasgos existenciales de una verdadera y real eutanasia”. Claro que ninguna culpa cabe al personal de salud en esta política de olvido y abandono. La responsabilidad recae en la sociedad toda, siendo, pues, un problema de ética social. La cuota moral de los componentes del equipo sanitario es ver en el



anciano un congénere suyo, un ser humano, y tratarlo como quisiera cada uno de ellos que fuese tratado cuando alcance ese período de la vida.

El anciano jubilado

Hoy es relativamente fácil llegar a la “edad de jubilación”. De ahí que desde el punto de vista cuantitativo la población de jubilados sea un fenómeno progresivo. El ingreso al club de los pensionados es para muchos la culminación de una de sus grandes aspiraciones: tener un estipendio fijo, ojalá jugoso, sin hacer nada, como les ocurre a la mayoría de los parlamentarios. Un ejemplo: Olegario Barbosa, senador suplente que actuó de titular durante seis meses, se retiró con una pensión de 16 millones de pesos, con el agravante escandaloso de que la heredó su hijo mayor de edad, estudiante de medicina. Otro ejemplo: el “carrusel de pensiones” puesto a circular en el Consejo Superior de la Judicatura.

Esto, que desprevénidamente parece ser una situación ventajosa, se convierte en un lastre cuando el individuo no se ha preparado para vivir esa etapa de la vejez. Si el jubilado aún goza de aceptable salud —es decir, si no es un discapacitado— y sabe desempeñarse en alguna actividad con demanda en el mercado laboral, probablemente hará rentable el tiempo libre de que disponga. Pero si no sabe hacer nada distinto a lo que siempre hizo, y es muy competido, va a atravesar un período difícil de su vida: el de inactivo sano. Grave cosa es tener tiempo libre y no saber qué hacer con él. Se quedará el día entero disfrutando del calor del hogar, resolviendo crucigramas, viendo televisión o navegando en internet. Pero, seguramente, llegará un instante en que será mirado con ojos de rabia, como un estorbo, pues su presencia impide arreglar la casa o simplemente porque causa desa-

zón verlo a todo momento arrellanado en un sillón haciendo lo mismo todos los días. Se le insinuará entonces que salga a dar una vuelta, para lo cual se pondrá la cachucha —que es el distintivo de los pensionados— e irá a encontrarse con sus cofrades en la cafetería o en el billar de siempre. La situación de la mujer jubilada es menos problemática, pues en el hogar siempre encuentra una actividad gratificante. Su presencia en casa nunca será un estorbo.

Este no hacer nada, descansar de corrido, pareciera una gran conquista laboral. Así lo interpretan los sindicalistas, pues siempre pugnan por reducir, hasta donde sea posible, la edad de jubilación. Sin embargo, esta puede llegar a constituirse en un morbo emocional, con graves repercusiones somáticas. Voltaire decía: “No estar ocupado y no existir es lo mismo. Si no queréis suicidaros, procurad tener siempre algo que hacer”. La jubilación, en especial cuando se comienza a disfrutar tempranamente, más que un beneficio es un disfavor para quienes la reciben y no saben o no pueden ocuparse de algo útil, productivo. Se convierte en una conquista laboral de doble filo, pues al tiempo que se sustrae al empleado o trabajador de la sartén del laborío, se le lanza al fuego de la desocupación, lo cual puede derivar en un síndrome ominoso caracterizado por estados depresivos o por ataques cardíacos. Por fortuna, algunas asociaciones de pensionados han entendido el problema y se ingenian la manera de tener ocupados a sus socios.

Meditación final: la mismidad

Tenemos la tendencia de juzgar el hoy con ojos y mente del ayer. Con criterio proclive tomamos el pasado como punto de referencia: “En mis tiempos todo era mejor”, solemos decir los viejos, pretendiendo ignorar los avances de la modernidad. Seguramen-

te así ha ocurrido en todas las épocas de la humanidad. Nos cuesta trabajo aceptar lo nuevo y, por eso, echamos de menos los años lejanos, las costumbres idas. Permanecer anclados en el ayer es una manera de querer evitar que el tiempo nos empuje hacia adelante, hacia el final de la vida. Quizás esto explique también la sensación que tenemos de que en nuestra juventud las horas corrían lentas y en nuestra madurez y vejez lo hacen de manera vertiginosa. A principios de la era cristiana, el estoico Lucio Anneo Séneca en sus famosas *Cartas morales a Lucilio* escribió: “No me parecía ser tan veloz el tiempo, y ahora me resulta de una rapidez increíble, sea porque siento acercarse el término, sea porque he comenzado a darme cuenta de mis pérdidas y a contarlas”.

Al tener consciencia de que he vivido ochenta años me surge una inquietud: ¿el yo de ayer es el mismo yo de hoy? No obstante el paso del tiempo, ¿seguimos siendo los mismos, o nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos, como diría Neruda? Me asiste esta duda porque mi genoma — que es mi verdadero yo — es el mismo que se me asignó cuando un espermatozoide de mi padre fecundó un óvulo de mi madre. Conservo la misma suma de vísceras desde cuando nací —ahora que me acuerdo, me extirparon las amígdalas—. La diferencia radica en que están todas usadas, algunas bien gastadas y bien fatigadas. Igual ocurre con el saco de huesos, de músculos, de vasos y nervios, cuya envoltura, en verdad, se muestra muy ajada, pero es la misma. Mi cerebro, que era una *tabula rasa*, está saturado de pasado. En él se refugia mi yo mismo, mi consciencia. ¡No, no puedo ser el mismo,

lo dicta mi consciencia! Pero... tal vez soy el mismo, con un disfraz completamente distinto. Decía el filósofo existencialista Sören Kierkegaard que “el instante en que se toma consciencia de uno mismo es, en su validez eterna, lo más importante del mundo”. Pero, al fin de cuentas, lo cierto es que los viejos estamos como estamos porque somos lo que somos. Lo dice mi filósofo de cabecera, es decir, el decir popular.

Sea o no el mismo, me considero un viejo afortunado. ¿Que por qué? Porque tengo un amable hogar, porque aún no padezco de alzhéimer y porque poseo cuatro viejos bienes que son un tesoro, contenido en esta hermosa redondilla que se me quedó grabada en la memoria, sin recordar quién es su autor ni dónde la leí. En vano he revisado fuentes para darle el respectivo crédito. Por eso, como un poema expósito —por culpa mía— lo traigo con frecuencia a mis meditaciones y, así mismo, con frecuencia usufructúo los bienes que canta:

Vieja leña que quemar,
viejo vino que beber,
viejos libros que leer,
viejos amigos para conversar.

Hace un par de años, paseando por Segovia (España), en una tienda de suvenires me encontré con una grata sorpresa: inscrita en una cerámica estaba la redondilla, a manera de consejo del rey de Castilla y de León, Alfonso X, el Sabio:

Quemad viejos leños
Bebed viejos vinos
Leed viejos libros
Tened viejos amigos

Así quedó resuelto el enigma y así termina mi ensayo sobre la vejez. ■■

De la muerte invisible a las masacres

CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA

Fragmento del informe *¡Basta Ya!*

Asesinatos selectivos: las muertes menos visibles

Los asesinatos selectivos constituyen la modalidad de violencia empleada por los actores armados que más muertos ha provocado en el desarrollo del conflicto. El número de víctimas de los asesinatos selectivos pudo haber alcanzado, de acuerdo con las proyecciones del GMH (Grupo de Memoria Histórica), las 150 000 personas. Esto significa que nueve de cada diez homicidios de civiles en el conflicto armado fueron asesinatos selectivos¹.

Los asesinatos selectivos son la expresión de una estrategia criminal que busca enmascarar las dimensiones de las acciones de violencia contra la población civil. Esto se debe a que su carácter de acción individual y su patrón de ataque dificultan la identificación de los perpetradores. La estrategia se complementa con un régimen de terror diseñado para silenciar a las víctimas y garantizar así la impunidad del crimen².

Teniendo en cuenta que la información del RUV sobre quiénes son los autores de los hechos victimizantes es muy limitada (9,8 % de los casos), el registro estadístico del GMH permite establecer tendencias en el empleo de esta modalidad y niveles diferenciados de presunta responsabilidad. En este registro se documentan 23 161 asesinatos selectivos entre 1981 y el 2012. De este total, 8902 muertes, es decir el 38,4 %, fueron ocasionadas presuntamente por grupos paramilitares; 6406, o el 27,7 %, fueron perpetradas por grupos armados no identificados; 3906, correspondientes al 16,8 %, fueron responsabilidad de las guerrillas; 2340, el 10,1 %, las cometieron miembros de la Fuerza Pública; 1511, o sea el 6,5 %, las ocasionaron desconocidos; 83 muertes, equivalentes al 0,4 %, fueron cometidas por grupos paramilitares y la Fuerza Pública en acciones conjuntas, y 13 más, o el 0,05 %, fueron el resultado de la acción de otros grupos, entre ellos milicias populares y agentes extranjeros. La alta prevalencia de grupos armados no identificados y desconocidos pone de manifiesto la eficacia de la estrategia de invisibilización utilizada por los actores armados para eludir sus responsabilidades e impedir al aparato judicial concluir las investigaciones desprendidas de cada hecho. La invisibilización de los homicidios quedó al descubierto, además, durante las confesiones de los paramilitares, quienes en sus

1 Estas magnitudes se infieren luego de contrastar las cifras de homicidio reportadas por el RUV (Registro Único de Víctimas) y las bases de datos del GMH sobre masacres, atentados terroristas, acciones bélicas y ataques a bienes civiles, sumada a la relación del número de civiles muertos por minas antipersonal reportada por el Paicma (Programa para la Acción Integral contra Minas Antipersonal).

2 GMH, *La Rochela. Memorias de un crimen contra la justicia* (Bogotá: Taurus/Semana, 2010), 18.

versiones libres³ ante la Unidad de Justicia y Paz reportaron, al 31 de diciembre del 2012, un total de 25 757 homicidios.

En los casos documentados por el GMH, la relación entre número de acciones y número de víctimas revela un promedio de 1,4 víctimas por cada hecho, específicamente en la modalidad de asesinato selectivo; es decir, 23 161 víctimas en 16 346 acciones. Los asaltos, el sicariato y la retención-ejecución son los patrones de ataque reiterados en la violencia selectiva, pues fueron usados en nueve de cada diez casos en los que se pudo esclarecer la modalidad de perpetración. En el sicariato y el asalto, el victimario realiza los ataques con grupos pequeños y con mucha rapidez, en espacios públicos y privados. En la retención-ejecución, por su parte, el victimario se lleva a la fuerza a la víctima para asesinarla en la clandestinidad, y luego abandona el cuerpo en la periferia de las ciudades o en las zonas rurales.

.....

3 La Ley de Justicia y Paz, ley 975 de 2005, estableció el marco jurídico que reguló el proceso de desmovilización y reinserción de los grupos paramilitares Buscaba, entre otros: facilitar los procesos de paz y la reincorporación individual o colectiva a la vida civil de miembros de grupos armados al margen de la ley; garantizar los derechos de las víctimas a la verdad, a la justicia y a la reparación integral en la búsqueda de la paz y la reconciliación nacional, y facilitar los acuerdos humanitarios. En el procedimiento judicial de carácter penal, excepcional y de justicia transicional que establece dicha ley, existe la etapa de versiones libres, en la cual los postulados (desmovilizados) deben confesar de forma completa y veraz todos los delitos en los que hayan participado, todos los que han cometido o todos aquellos de los cuales tengan conocimiento; informar sobre las circunstancias de tiempo, modo y lugar en que ocurrieron los delitos, e indicar todos los bienes de origen lícito e ilícito que tengan, directamente o a través de testaferros, con el fin de que estos bienes sean entregados y sirvan para garantizar la reparación a las víctimas. Véase: Procuraduría General de la Nación, *Conceptos básicos acerca de la Ley 975 de 2005 (Justicia y Paz) y los derechos de las víctimas* (Bogotá: Giro Editores, 2007), consultado el 8 de junio del 2013, <https://bit.ly/30VXkbc>.

La efectividad del asesinato selectivo como un tipo de estrategia para invisibilizar la violencia ante las comunidades afectadas se ilustra en el siguiente testimonio, que contrasta y cuestiona cómo se percibe la acción armada en Segovia (nordeste de Antioquia):

A la gente de Segovia usted le pregunta: ¿cuál fue la masacre más grande que hubo en Segovia? Y la gente qué va a decirte a vos: “La de 1988”. Y lógicamente que no fue esa. Yo, a veces, le pregunto a la gente y me dicen que la de 1988. Pero la más grande fue la de 1997. Porque con asesinatos selectivos diarios durante cuatro o cinco meses, fueron tres, cuatro, cinco muertos diarios. Y usted suma y le dan doscientos y pico de personas asesinadas. Entonces, esa fue la masacre más grande que hubo en Segovia. Entonces, ¿por qué la gente dice que no? Porque como no se vieron de una los doscientos y pico de muertos, sino que fueron selectivos, la gente dice: “Es que la de 1988 sí fue masiva, y en un solo día”.⁴

Aunque este tipo de violencia tiende a ser subregistrada o a pasar desapercibida en el plano informativo nacional, con excepción de los magnicidios, algunas iniciativas de memoria de las víctimas denuncian estas acciones para hacer visibles los dramas individuales y la magnitud de la violencia selectiva. Las víctimas de Trujillo, Valle del Cauca, nombran hoy como *masacre* no un evento concreto, sino la violencia sistemática perpetrada por una alianza de narcotraficantes, paramilitares y miembros de la Fuerza Pública entre 1986 y 1994. Esta alianza cometió asesinatos selectivos, desapariciones forzadas y otros actos de violencia con sevicia en la clandestinidad. Al usar la etiqueta de masacre, los habitantes

.....

4 El testigo hace referencia a la masacre perpetrada por los paramilitares el 11 de noviembre de 1988 en el municipio de Segovia donde murieron 46 personas. Testimonio inédito. GMH.

de Trujillo se proponen llamar la atención nacional frente a las reales dimensiones de lo sucedido.

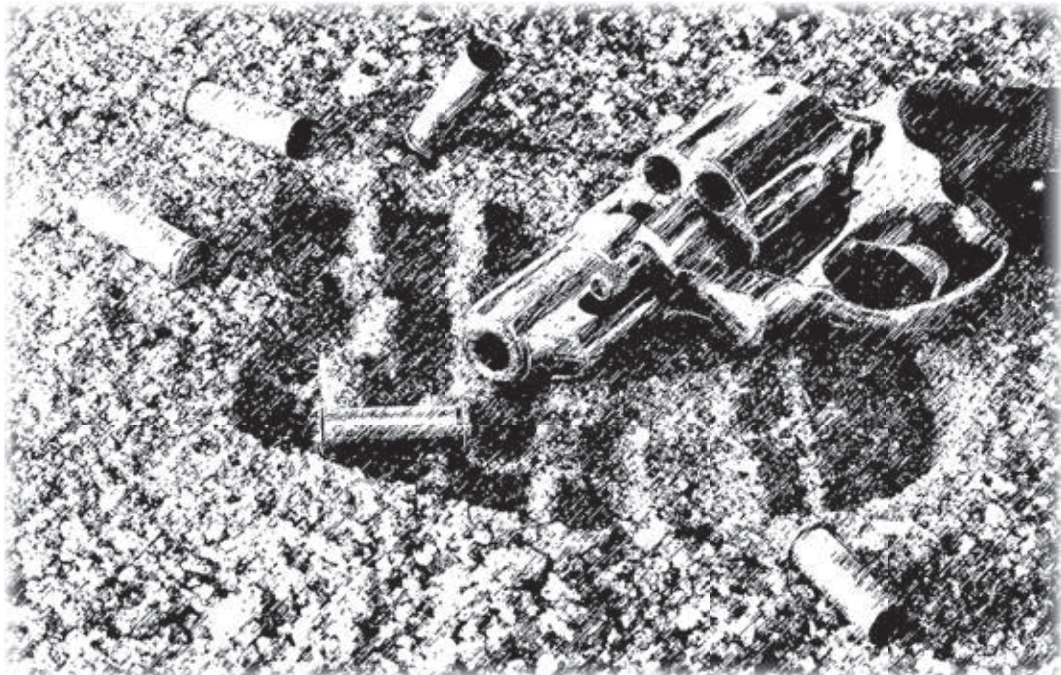
Los asesinatos selectivos no solo fueron una estrategia de invisibilización, sino que se integraron a los mecanismos de terror de los actores armados, junto con las huellas de la sevicia y la tortura en los cuerpos expuestos públicamente y con el asesinato de personalidades públicas. Estas prácticas buscaban lograr un efecto de desestabilización política y social, tal como ocurrió en los magnicidios de los candidatos presidenciales Jaime Pardo Leal, el 11 de octubre 1987; Luis Carlos Galán, el 18 de agosto de 1989; Carlos Pizarro, el 26 de abril de 1990, y Bernardo Jaramillo Ossa, el 22 de marzo de 1990, o como sucedió con el asesinato del humorista Jaime Garzón, el 13 agosto de 1999, entre otros.

En cuanto a los roles de participación social y política de las víctimas, el GMH pudo documentar el asesinato selectivo de 1227 líderes comunitarios, 1495 militantes

políticos, 685 sindicalistas⁵ y 74 defensores de derechos humanos. También se cuentan 1287 asesinatos de funcionarios públicos y autoridades políticas. Entre los militantes políticos asesinados, cinco de cada diez participaban en partidos o movimientos políticos de izquierda. Entre los movimientos y partidos políticos, la Unión Patriótica registró 503 víctimas de asesinato selectivo, seguida del Partido Liberal, con 329; el Partido Comunista, con 158; el Partido Conservador, con 151, y Esperanza, Paz y Libertad, con 110.

Cuando la lucha entre la guerrilla y los paramilitares por el control del territorio se volvió crucial en la dinámica del conflicto

.....
5 Diversas fuentes han aportado cifras para constatar la magnitud de la victimización de sindicalistas en el país. El informe sobre violencia contra sindicalistas y trabajadores sindicalizados del periodo 1984-2011 realizado por el PNUD señala que, según el Cinep, de 1984 a 2009 se han registrado 2883 homicidios de trabajadores sindicalizados; y según la Escuela Nacional Sindical, 2863 de 1986 a marzo de 201. PNUD, *Reconocer el pasado. Construir el futuro* (Bogotá: PNUD, 2011), 115, consultado el 16 de junio de 2013, <https://bit.ly/2MdfXnL>.



armado, es decir, durante el periodo comprendido entre 1996 y 2002, los asesinatos selectivos fueron el modo predilecto utilizado por los actores armados para construir sus órdenes autoritarios. Esto fue especialmente cierto en el caso de los paramilitares. La anterior afirmación no implica que las guerrillas hubiesen afianzado sus órdenes sociales y políticos sin recurrir a los asesinatos selectivos; solo indica que recurrieron a ellos en menos ocasiones. Esta modalidad de violencia garantizó la prolongación del terror inaugurado por las grandes masacres. Con ello profundizó sus efectos paralizantes y propagó la percepción de que nadie estaba a salvo.

Mención especial merecen los 2304 asesinatos selectivos atribuidos presuntamente a miembros de la Fuerza Pública. La gravedad de estos casos reside en que constituyen violaciones a los derechos de los cuales ellos son garantes, de acuerdo con la Constitución Política. Entre los casos se cuentan las ejecuciones extrajudiciales que se integraron a la estrategia criminal de presentar como guerrilleros muertos en combate a civiles, quienes fueron engañados o raptados de su lugar de residencia, para luego ser ejecutados en regiones distantes con la intención de que no fueran reclamados y acabar inhumados como N.N. en los cementerios. Esta derivación perversa de la Política de Seguridad Democrática se sumó a una saga de crímenes que se extendieron a lo largo del conflicto armado para encubrir errores militares o enmascarar acciones intencionales guiadas por el afán de retaliación por un ataque guerrillero o por la convicción en la eficacia de la máxima contrainsurgente de que solo aislando a la población civil de la guerrilla se puede conseguir derrotarla.

Cabe añadir que la intensidad de la violencia no fue homogénea en el territorio colombiano. A pesar de que los 23161 ho-

micidios selectivos cometidos entre 1981 y 2012 se registraron en 950 municipios, el 85 % del total de estos actos violentos ocurrió en 322 de ellos, lo que supone un alto nivel de afectación en el 30 % del territorio nacional. De estos 322 municipios, 46 registraron más de 500 muertes violentas de este tipo; es decir, en solo 46 municipios se produjo uno de cada tres homicidios selectivos durante el periodo mencionado.

Las masacres: estrategias para sembrar el terror

La distribución ya mencionada de la participación de los actores armados en las 1982 masacres cometidas entre 1980 y 2012 (58,9 %, grupos paramilitares; 17,3 %, guerrillas; 7,9 %, Fuerza Pública; 14,8 %, grupos armados no identificados; 0,6 %, paramilitares y Fuerza Pública en acciones conjuntas; y 0,4 %, otros grupos) revela que de cada diez masacres seis fueron perpetradas por los grupos paramilitares, dos por las guerrillas y una por miembros de la Fuerza Pública.

Con respecto a la participación de la Fuerza Pública en masacres, es preciso agregar que en otros casos, diferentes del 7,9 % enunciado anteriormente, la presunta responsabilidad no está dissociada de las acciones del principal perpetrador. Así, se desprende de las sentencias de la CIDH⁶, de las versiones libres rendidas por los paramilitares en el marco de la Ley 975 del 2005 y también de varios de los casos es-

6 Véanse: Sentencia del 15 de septiembre del 2005, Caso de la Masacre de Mapiripán vs. Colombia, CIDH, Fondo, reparaciones y costas; Sentencia del 31 de enero del 2006, Caso de la Masacre de Pueblo Bello vs. Colombia, CIDH, Fondo, reparaciones y costas; Sentencia del 11 de mayo del 2007, Caso de la Masacre de La Rochela vs. Colombia, CIDH, Fondo, reparaciones y costas; Sentencia del 1 de julio del 2006, Caso de las Masacres de Ituango vs. Colombia, CIDH, Excepciones preliminares, fondo, reparaciones y costas.

tudiados por el GMH. La omisión de información, la connivencia, el apoyo logístico a los perpetradores o el enmascaramiento de sus propias acciones son algunas de las implicaciones de miembros de la Fuerza Pública que han facilitado la ocurrencia de masacres.

Entre las masacres perpetradas por las guerrillas, 238 fueron ejecutadas por las Farc; 56 por el ELN; 18 por el EPL; 3, por otras guerrillas (M-19 y Movimiento Quintín Lame); 7, por dos o más guerrillas en acciones conjuntas; 18, por guerrilla no identificada, y 3, por disidencias o facciones de guerrillas (el Frente Ricardo Franco de las Farc o el ERP del ELN). Esto revela que de cada diez masacres cometidas por la guerrilla, siete son responsabilidad de las Farc, mientras que el eln es responsable de dos.

Para los actores armados, las masacres fueron centrales en sus estrategias de control de la población, por su capacidad para generar terror, desterrar y destruir a las comunidades. Las 1982 masacres perpetradas entre 1980 y 2012 dejaron como saldo 11 751 muertes. La relación entre número de acciones y número de víctimas supone un promedio de seis víctimas por masacre. El GMH ha podido establecer que 7160 personas murieron en las masacres cometidas por paramilitares, lo que corresponde a un 61,8 % del total; 2069 en las realizadas por la guerrilla, un 17,6 %; 870 en las perpetradas por miembros de la Fuerza Pública, lo que corresponde a un 7,4%; 1486 en las ejecutadas por grupos armados no identificados, es decir, un 12,6 %; las masacres organizadas por dos o más actores armados en acción conjunta dejaron 98 víctimas fatales, un 0,8 %; y 68 (0,6 %) víctimas en las cometidas por otros grupos armados.

Dentro de la estrategia paramilitar, la masacre ha sido importante como modalidad de violencia. Debido a su visibilidad y crueldad, ha desafiado y subvertido la oferta

Para los actores armados, las masacres fueron centrales en sus estrategias de control de la población, por su capacidad para generar terror, desterrar y destruir a las comunidades.

de protección de la guerrilla dentro del territorio. En su función de teatralización de la violencia, lleva —desde la perspectiva del perpetrador— un mensaje aleccionador para la población. Con la disposición espacial de los cuerpos de las víctimas y las huellas de sevicia en los cadáveres expuestos advierte sobre el costo de colaborar con la guerrilla. Pero también ha advertido a las guerrillas acerca del tipo de guerra que los paramilitares estaban dispuestos a librar para obtener el control total del territorio. El testimonio de las víctimas sobrevivientes de la masacre cometida por los paramilitares en El Tigre, Valle del Guamuez, departamento de Putumayo, ilustra esta intención:

El 9 de enero [de 1990], los paramilitares nos acusaban de guerrilleros [...], se reían y nos gritaban: ¡llamen a los guerrilleros para que los defiendan! Sus insultos y maltratos eran tantos que yo recuerdo que sentía humillación [...]. Solo lloraba, no podía defenderme ni defender a mi hijo que estaba entre los que se llevaron para el río.⁷

Durante la década de 1990, etapa expansiva del paramilitarismo, las grandes masacres

7 Relato 5, taller de memorias, 2010. GMH, *La masacre de El Tigre, Putumayo* (Bogotá: Pro-offset editorial, 2011), 43.

marcaron la irrupción de este grupo armado en un territorio. Después de estos hechos, los perpetradores continuaron ejerciendo la violencia sobre la población civil mediante otros mecanismos y prácticas. En este sentido, con la masacre como modalidad obtuvieron una reputación de violencia que se reafirmaría en la cotidianidad con otras modalidades menos visibles, pero constantes y generalizadas: asesinatos selectivos, masacres pequeñas y desapariciones forzadas. Asimismo, los paramilitares incorporaron decisivamente el recurso a la sevicia en sus acciones de violencia y con ello amplificaron su potencial de humillación y daño.

Las masacres pequeñas son más comunes que las grandes masacres, y por lo tanto más representativas de la modalidad. Dichas masacres, junto con prácticas como los asesinatos selectivos, fueron la modalidad más recurrente entre los paramilitares para mantener o construir un orden territorial. En efecto, la mayor parte de las masacres paramilitares documentadas por el GMH registran entre 4 y 6 víctimas (es decir, 880 masacres, que equivalen a un 75,5 % del total acopiado para el periodo 1980-2012). Esta manera de operar refuerza la tendencia antes descrita de invisibilización de la violencia.

Por otra parte, en la mayoría de regiones la ejecución de masacres grandes (con más de 10 víctimas) marcó la irrupción de los grupos paramilitares en el territorio o el arrasamiento de las poblaciones, en aquellos lugares donde se disputaba el dominio de la zona con las guerrillas. De las 158 masacres de grandes dimensiones registradas entre 1980 y 2011, 111 (70 %) fueron perpetradas entre 1996 y 2004. Al respecto, en el caso de El Placer, Putumayo, Carlos Mario Ospina Bedoya, alias Tomate, quien participó en la incursión, menciona la orden de exponer los cuerpos de las víctimas para marcar el territorio:

Las órdenes exactas en el año 1999, cuando yo ingreso en septiembre, cuando ya ingresamos a El Placer, pues él [Antonio Londoño Jaramillo, alias Rafa Putumayo, jefe paramilitar] siempre decía que ya lo que era incursiones, incursiones como la que se hizo a El Placer, sí era dejarlos ahí [los cuerpos] para sembrar el terror contra el enemigo. En El Placer nosotros hacemos sentir la organización, como se dice. Entonces era en las incursiones, cuando se abría zona, era dejarlos tirados, no desaparecer, eso sí lo dijo él: “Todos déjenlos tirados para que la guerrilla las crea”, la de El Placer fue así.⁸

Si bien las grandes masacres no fueron los hechos violentos más reiterados en el conflicto armado (representan una de cada diez masacres), su ocurrencia en coyunturas específicas contribuyó enormemente a forjar una reputación terrorífica de los actores armados con la que sustentaron su poder.

En el periodo 1988-1992, las grandes masacres fueron verdaderas expediciones para castigar la movilización social y rechazar el éxito político de la izquierda, en particular de la Unión Patriótica y el Frente Popular⁹.

Entre los casos emblemáticos de masacres perpetradas contra territorios y militantes de la izquierda se cuentan: las masacres de Honduras y La Negra (Urabá, Antioquia) cometida por los paramilitares el 4 de marzo de 1988, que dejó 30 víctimas; la de Punta Coquitos (Turbo, Antioquia) el 11 de abril del mismo año en la región de Urabá con un saldo de 20 víctimas, contra sindicalistas y militantes del Frente Popular; la de La Mejor Esquina, en el sur del departamento de Córdoba, el 3 de abril de 1988, que dejó 28 víctimas; la de

8 Versión libre del postulado Carlos Mario Ospina Bedoya, alias Tomate, 15 de marzo del 2010, Bogotá. Unidad de Justicia y Paz de la Fiscalía. GMH, *El Placer. Mujeres, coca y guerra en el bajo Putumayo* (Bogotá: Taurus/ Semana, 2012), 150.

9 Sobre el surgimiento de estas organizaciones véase capítulo 2.

Los paramilitares usaron las masacres como la única acción eficaz para golpear y desmoralizar a la guerrilla, con lo cual aspiraban a ser reconocidos como un tercer actor político que podría tener asiento en la mesa de negociaciones.

Caño Sibao (municipio El Castillo, departamento del Meta), en la región del Ariari, el 3 de julio de 1988, con 17 víctimas, contra militantes de la UP; y la de Segovia (departamento de Antioquia), el 11 de noviembre de 1988, que dejó 46 víctimas como retaliación por el respaldo electoral de la población a la Unión Patriótica.

Entre 1996 y el 2002 se produjo el mayor número de casos: 1089 masacres con 6569 víctimas, lo que equivale a un 55 % de las masacres de todo el periodo examinado por el GMH (1980-2012). Esta tendencia se asocia de manera directa con la expansión paramilitar, si bien es preciso señalar que en los mismos seis años también crecieron las masacres cometidas por guerrilleros (en particular de las Farc), aunque en una menor proporción. De hecho, la brecha entre masacres perpetradas por paramilitares y por guerrilleros tendió a acrecentarse en ese lapso hasta alcanzar una relación de cinco a uno.

El incremento de las masacres como modalidad de violencia empleada por los paramilitares se relacionó con la lucha por el control del territorio con las guerrillas, pero también fue un desafío dirigido al Estado central en medio del proceso de paz entre el Gobierno del presidente Andrés Pastrana

y las Farc (1998-2002)¹⁰. Los paramilitares usaron las masacres como la única acción eficaz para golpear y desmoralizar a la guerrilla, con lo cual aspiraban a ser reconocidos como un tercer actor político que podría tener asiento en la mesa de negociaciones. En último caso, buscaban acabar con la negociación misma por considerarla desventajosa para los intereses del proyecto paramilitar.

Entonces se produjo un tránsito de las acciones expedicionarias y de asalto de tipo punitivo que primaron entre 1988 y 1992 hacia las acciones de ocupación o incursiones episódicas entre 1996 y 2002. Los ataques paramilitares se caracterizaron por un despliegue militar masivo y un accionar dilatado en varias horas o días. La violencia fue más indiscriminada que antes, no porque los paramilitares renunciaran a mecanismos de selectividad (porte de listas, presencia de milicianos encapuchados y perpetradores reconocidos por las víctimas), sino porque estos registros se combinaron con acciones aleatorias amparadas en la estigmatización de la población civil como pueblo guerrillero:

En re o h n a y cien p ramilitares d las
AUC [At d fes as Un d s d Cb m b a]
q se m o lizaban en cin o e h ch o , d o
camio s 0 d Mazd y n camp ro
ejecta rn a las 2 0 a. m, en el b rrio 8
d Ea ro a d ez p rsa s, y d sap reciern
a cin o más. Seg la fu n e, lo p ramili-
tares, “co d rn 5 ca d as en re las ca-
lles 2 y 3 y al p recer co lista en man
fu rn sacad d a fiesta b ilab e”. En
d feret es secto es fu rn amarrad y
p terio met e asesia d . El g p p r-
mao ció en el secto p lap o d 2 h as.¹¹

10 Véase el capítulo 2 del informe *¡Basta Ya!*: <https://bit.ly/1Z42AJJ>.

11 Evento acontecido en Ciénaga, en el año 2000; presuntos responsables, paramilitares; base de datos Noche y Niebla. GMH, *Mujeres y guerra. Víctimas y resistentes en el caribe Colombiano* (Bogotá: Taurus/Semana, 2011), 257.



Durante la fase de ocupación territorial paramilitar, las grandes masacres se perpetraron en dos momentos: cuando el actor armado incursionaba y cuando había consolidado su posición en una parte del territorio. Entre los casos más representativos de este tipo de accionar paramilitar se encuentra la masacre de La Holanda en San Carlos, Antioquia, perpetrada el 25 de octubre de 1998. Esta masacre marcó la irrupción paramilitar en el oriente antioqueño y dejó como saldo 13 víctimas mortales. También es significativo el caso de la masacre de La Gabarra (departamento de Norte de Santander), perpetrada el 21 de agosto de 1999 con un total de 32 víctimas, que denotó la incursión paramilitar en el Catatumbo. O la masacre de Barrancabermeja (departamento de Santander), cometida el 16 de mayo de 1998 y que dejó 7 víctimas y 22 desaparecidos, y definió la llegada al puerto petrolero. Y finalmente la masacre de Mapiripán, en el departamento del Meta, cometida el 15 de julio de 1997 y que dejó 49 víctimas¹² en el suroriente del país.

Las masacres de las guerrillas, en particular de las Farc, funcionaron como

respuesta armada a la acción paramilitar. Algunas fueron perpetradas en el momento mismo en el que irrumpía la violencia paramilitar, para demostrar su disposición de responder con terror a la guerra que proponía el otro grupo armado. También ejecutaron otras masacres cuando los paramilitares habían consolidado el dominio en un territorio, con lo cual buscaban hacerles ver que su control era inestable y precario y, por lo tanto, vulnerable. En esta línea de acción se inscriben masacres guerrilleras como: la de Dos Quebradas, Dinamarca y La Tupiada, en San Carlos, perpetrada el 16 de enero del 2003 en la región del oriente antioqueño, y que dejó un saldo de 18 víctimas; la de La Gabarra, cometida el 15 de junio del 2004, en la región del Catatumbo, Norte de Santander, que dejó 34 víctimas mortales; la de Tierralta, en la zona del Nudo de Paramillo, departamento de Córdoba, ejecutada el 22 de mayo del 2001, que dejó 24 víctimas mortales; y la cruenta cadena de masacres perpetradas entre agosto y septiembre de 1995 en la región de Urbá, que tuvo como epílogo el asesinato de 20 obreros bananeros el 25 de septiembre de ese mismo año en la finca Bajo del Oso en Apartadó, departamento de Antioquia. Las víctimas eran militantes del movimiento Esperanza, Paz y Libertad, agrupación política conformada por ex-miembros del

.....
12 El GMH considera que, si bien se han identificado once víctimas que no murieron en los hechos violentos de la masacre de Mapiripán, sí han sido identificadas ocho nuevas víctimas, sin que hasta la fecha se haya podido esclarecer cuántas y quiénes eran las víctimas arrojadas al río.

Ejército Popular de Liberación —EPL—, luego de su desmovilización en 1991.

En otras situaciones, las masacres cometidas por las guerrillas se inscribieron dentro de una competencia entre grupos armados por razones territoriales o ideológicas. Entre estos casos se cuenta la masacre de La Chinita, Apartadó, donde el 23 de enero de 1994 las Farc asesinaron a 34 militantes políticos de Esperanza, Paz y Libertad. También se cuenta la masacre de Tacueyó, en el municipio de Toribío, Cauca, donde el Frente Ricardo Franco, disidente de las Farc, asesinó a 126 combatientes de la misma organización en diciembre de 1985, bajo la acusación de ser infiltrados del Ejército.

En el segundo momento de la fase de ocupación paramilitar, perpetrar grandes masacres fue una herramienta para afianzar la consolidación territorial. En efecto, una vez asegurado el control, se desencadenaba una arremetida contra las retaguardias de los enemigos para expulsarlos definitivamente del territorio e imponer un único dominio. Este ha sido el panorama según el cual se empleaba la masacre de tipo tierra arrasada.

Las masacres de tierra arrasada solían reforzarse con retenes paramilitares ubicados estratégicamente en las vías de acceso a los territorios, con el fin de imponer un bloqueo económico en la zona y confinar a la población. Los casos más representativos de este tipo de masacre son: la de El Salado (departamento de Bolívar), perpetrada por los paramilitares entre el 16 y el 21 de febrero del 2000 y que dejó 60 víctimas; la de Chengue (departamento de Bolívar), el 17 de enero del 2001, con un saldo de 35 víctimas; la de El Tigre (Putumayo), el 9 de enero de 1999, con 28 víctimas; y la de El Aro (Ituango, Antioquia), el 25 de octubre de 1997, con un total de 14 víctimas. Este tipo de acción se intensificó entre 1996 y 2002.

Durante la masacre, los paramilitares incendiaron seis casas. Estos eran sitios donde funcionaban negocios, eran lugares no solo donde la gente vivía, sino lugares de trabajo. Así acabaron con las fuentes de trabajo de la gente. Después de ocho días y con presencia del Ejército, los mismos paramilitares quemaron otra casa. Esa noche también acabaron con algunas de nuestras propiedades, los televisores, los equipos, las plantas, todo eso nos robaron. De mi casa por ejemplo también se llevaron algunas joyas y dinero. Nuestros animales también sufrieron con la masacre, luego no teníamos huevos para salir a vender, o gallinas o puercos para vender. Igual si hubiésemos tenido, nadie nos compraba, no había plata. Muchos abandonamos nuestras fincas, dejamos de ir a ellas, preferíamos estar en casa, pues no ve que también a las fincas llegaron a posesionarse los paramilitares. Hasta ahora yo no voy a la finca, no me gusta, me trae malos recuerdos, me da miedo. Además, ellos destruyeron todo lo de la finca, está abandonada.¹³

Los actores armados ejercieron la mayor devastación en las masacres de tierra arrasada. No fue suficiente con matar masivamente. Atacaron el entorno físico y simbólico de las comunidades. Violentaron a las mujeres, los ancianos, los niños y los liderazgos comunitarios; destruyeron viviendas, dañaron y robaron bienes materiales de las víctimas, y escenificaron la violencia con sevicia y torturas. Fue un ejercicio de terror sistemático que buscaba generar una desocupación duradera. El terror desplegado apuntó a volver inhabitable el espacio físico y social, para producir así el desplazamiento forzado masivo, el abandono y el despojo de tierras¹⁴.

A partir del año 2003, las masacres dejaron de usarse con tanta frecuencia como

13 Relato 10, taller de memorias, 2010. GMH, *La masacre de El Tigre*, 39.

14 GMH, *La tierra en disputa. Memorias del despojo y resistencias campesinas en la Costa Caribe, 1960-2010* (Bogotá: Taurus/ Semana, 2010), 18.

modalidad de violencia, lo que coincidió con el inicio y desarrollo de las negociaciones del Gobierno con los grupos paramilitares. La reducción de las masacres no fue, sin embargo, necesariamente una disminución de la violencia contra la población civil. Salvatore Mancuso, jefe paramilitar, señaló en una de sus versiones libres ante el Tribunal de Justicia y Paz que las relaciones de colaboración entre los paramilitares y los miembros de la Fuerza Pública llegaron hasta el punto en que los primeros empezaron a hacer desaparecer los cuerpos de las víctimas, enterrándolos en fosas comunes y lanzándolos a los ríos, para que las estadísticas de muertes violentas no se dispararan y afectaran a los segundos. Así lo hizo saber el desmovilizado paramilitar Mancuso en la siguiente declaración:

Las víctimas que quedaban de los enfrentamientos o de las acciones en contra de la guerrilla [ataques contra la población civil] aumentaban el número de cifras de víctimas mortales y afectaban las estadísticas de seguridad en las regiones. Esto dañaba las hojas de vida de los militares que actuaban en estas zonas. Fue por eso que para no quedar mal con ellos, Carlos Castaño dio la orden de desaparecer los cuerpos de las víctimas y se implementó en el país la “política” de la desaparición¹⁵.

A pesar de su carácter masivo y en muchos casos indiscriminado, las masacres nunca dejaron de ser selectivas. Se trató más bien de una selectividad relacionada con los estereotipos o con la estigmatización de los roles de participación social y política. Las víctimas de las masacres son en su mayoría hombres (88 %) y adultos (96 %).

El GMH pudo identificar 405 niños, niñas y adolescentes entre las víctimas de

los actores armados, lo que representa el 3,4 % de los casos documentados para el periodo 1980-2012. De hecho, atacar a los niños, niñas y adolescentes en las masacres se convirtió en una acción intencionalmente infligida para devastar a los sobrevivientes y comunicar a los enemigos el colapso de cualquier límite moral en el conflicto armado. En esa misma perspectiva se inscribe el asesinato de 85 adultos mayores.

La diversidad de los perfiles de las víctimas de las masacres pone acento en la masificación de la violencia, que se volvió más indiscriminada y más amenazante para las personas del común. Entre las 7147 víctimas de las que se pudo establecer su ocupación (equivalente a un 60 % del universo de víctimas), seis de cada diez eran campesinos, uno era obrero o empleado y los tres restantes eran comerciantes y trabajadores independientes. En esta misma línea, el GMH observó una proporción más baja en el número de víctimas con participación social y política activa en comparación con los asesinatos selectivos. Esto sugiere que, por cada militante político asesinado en una masacre, tres fueron víctimas de asesinatos selectivos.

A medida que el conflicto armado se prolongó y se recrudeció, las masacres se propagaron por el territorio nacional con distintas intensidades. En 526 municipios del país ocurrió por lo menos una masacre entre 1980 y el 2012. En un grupo puntual de 38 municipios ocurrió una de cada 3 masacres del conflicto armado. Estos 38 municipios registraron, a su vez, 10 o más masacres, lo cual indica que concentran el 36 % del total de los casos registrados para ese periodo. ■

15 “La fuerza pública fue clave para la expansión de las AUC”, Verdad Abierta, consultado el 9 de junio del 2013, <https://bit.ly/2EHqmC6>.

Comida, bebida y juegos tradicionales en las fiestas del San Juan y San Pedro, en Garzón (Huila)

JORGE GENTIL PUENTES ROJAS

Magíster en Historia, escritor y profesor.

Las fiestas folclóricas del municipio de Garzón tienen la connotación del legado del pueblo español, quienes trajeron las costumbres de celebrar en las fiestas que se llamaron de San Juan y San Pedro, y también de los pueblos americanos, cuyo aporte se refleja en los pueblos que conservaron algunas costumbres en la comida, bebida, música, y danza. El festejo es propio de la Conquista; no obstante, para el caso local no se han podido realizar avances historiográficos al respecto, debido a que no existen fuentes escritas, de modo que su descripción se hace gracias al aporte oral.

Las celebraciones unen un grupo humano para el festejo. Los momentos de ceremonia en grupos sociales tienen cabida desde la misma formación de las primeras comunidades humanas. Sigmund Freud, en su trabajo *Totem y Tabú*, argumenta que el sacrificio de animales era destinado a un dios y considerado como su alimento real. Con el sacrificio de un animal, la carne y la sangre eran consumidas por el colectivo que participaba en el ritual. Tras la aparición del fuego, el alimento pasó a ser únicamente de líquido: se utilizaba la sangre del animal como brebaje —que luego fue sustituida por el vino—. Estos sacrificios consistían en una ceremonia pública, que luego terminaba en un festejo grupal. La fiesta en colectivo resaltaba la unión del grupo con la divinidad. El animal doméstico era sacrifi-

cado solamente en época de fiestas por parte del clan, debido a que estaba prohibido matarlo, pues era considerado de su mismo grupo. Después de haber participado en el ritual del sacrificio, se iniciaba el festín, y se permitía toda clase de actividades a la comunidad. En este punto, la fiesta se convierte en un acto en la cual todo es admitido y conducido al exceso, y la libertad es llevada al límite¹.

La difusión y conservación de las celebraciones de mitad de año en el Municipio de Garzón han sido el propósito de quienes han disfrutado e invitado a sus coterráneos para alegrar el periodo festivo. Desde antes, los bailes, la música folclórica, las coplas hacían parte de ese conjunto que componía la alegría de estar en el jolgorio. Por otra parte, era indispensable el estar preparado con la comida que se iba a consumir en este tiempo. Como el espacio era de rumba continua, se preparaban grandes cantidades de alimentos y además se trataba de que este producto que iba a ser consumido tuviera el máximo de duración. La costumbre era

1 El tabú es la formación social en la cual se prohíbe algo y el tótem eran primitivamente animales considerados sagrados y antepasados de sus tribus. El tótem se transmitía por la línea materna y los miembros de un grupo totémico tenían prohibido tener contacto sexual con los del sexo opuesto pertenecientes al mismo grupo (Freud, 1953).

de disponer del asado huilense², que era primordial y en ninguna casa podía faltar. También se tenían para la fecha el bizcochuelo, el tamal, las morcillas de sangre, las arepas oreja de perro, los insulsos, el plátano maduro y asado. Todos estos son platos típicos de la región y se conservaban durante todo el periodo de las fiestas. Debido al mismo derroche de alegría, las personas no dedicaban mucho tiempo a otros oficios; los días pasaban en el festín y algunas horas eran utilizadas para reposar de la rumba y luego iniciar de nuevo el ciclo festivo. La comida se guardaba en hornos de barro, que conservaban la temperatura, para que no perdiera la sazón original.

El pueblo se preparaba para las fiestas, alistaban la comida, la bebida y, si les sobraba dinero, este se destinaba para estrenar el vestido de la fiesta, inclusive si durante todo el año no se había calzado. En el periodo de las fiestas se compraban unas alpargatas para lucirlas en la rumba y, si los recursos continuaban y no tropezaban con el dinero para el licor, las personas compraban su sombrero, poncho, el raboegallo, camisa y pantalón, preferiblemente blanco (Jaime Rivas Segura, entrevista con el autor, 13 de noviembre de 2005).

José Antonio Nieto argumenta que el periodo festivo es el momento de ruptura que tiene el orden social: la fiesta se hace sin límites. La celebración está compuesta de danzas, alimentos, bebidas y sexo, que se dan de manera ilimitada. En estas épocas, la gen-

te olvida los códigos que rigen a la sociedad, los principios morales se dejan a un lado, para vivir la celebración (Nieto, 1980, p. 57).

La tradición marca un camino determinado por la cotidianidad. Este es producto de una herencia traída por el grupo humano y desarrollada por la comunidad existente en este grupo social. Para Claude Gaignebet (1984, p. 101), el carnaval es un periodo en el se consume mucha comida, debido a las costumbres dadas por la cultura. De este modo, se abre una contextualización detallada frente a lo determinado por el grupo humano.

Este ciclo cultural desarrollado en las fiestas se conserva, incluso para las familias de bajos recursos. Ellos proveen la llegada de la celebración y bajo sus condiciones económicas se preparan para poder disfrutar de bebida, comida y estar presente en el festín que trae este periodo. Para quienes tienen mejores condiciones económicas, el derroche de alegría se ve reflejado en poder adquirir más y mejores productos para la ocasión. El compromiso de festejar es *a priori*, si no se tienen las condiciones, es tal que se busca la manera para hacerlo, aunque se tenga que endeudar, pero el propósito principal es el de celebrar las fiestas.

Cada familia tenía su costumbre para la preparación de las comidas y bebidas. Hombres y mujeres se repartían los oficios para disponer la ocasión de festejos. Los hombres sacrificaban el animal que iba a ser consumido y las mujeres arreglaban y asaban el cerdo. De otra parte, los licores preparados, como la mistela, eran bebidos en su mayoría por las señoras de la casa. El aguardiente producido en la finca del vecino, el guarapo fuerte, la chicha, el bizcochuelo, lo compartían con toda la comunidad y se acompañaban con la comida y la bebida para la temporada de celebración.

La señora Rosa Vargas de Silva nos da un ejemplo del diario vivir en la prepara-

2 Según Leo Cabrera, en "Culinaria Opita" (390-391), el asado huilense es preparado con carne de cerdo, maduro cocido, batata, yuca, arepa orejaeperro, los insulsos, el envuelto de maduro o estaca, el envuelto acostado, el masato. La arepa orejaeperro es preparada con maíz trillado, cocinada con agua; algunas veces le agregan también "guarruz", arroz cocido sin sal. Los insulsos son preparados cuando se cocina el maíz para elaborar las arepas orejaeperro, preparando una masa muy fina, y luego le agregan azúcar y canela.

ción de las comidas del periodo de fiestas de mitad de año:

Empiezo por la mistela de mejorana y el sabajón. Alisto también la (tuca) de barro y el “molinillo”, instrumentos indispensables para la preparación del bizcochuelo. La olla, también de barro para el sancocho de gallina, la tinaja de barro para la chicha y el calabazo, para envasarla, junto con el balay y el colador, para cernir el maíz. Las bateas de madera y la “cagüinga” o mecedora para preparar la masa y bullirla en la preparación de arepas y envueltos, junto con los platos de madera y cazuelas para servir. La carne de cerdo, luego de aliñarla y adobarla con todas las hierbas, el cilantro pepiado, poleo, el eneldo, cebolla larga, la pimienta, la mostacilla, la nuez moscada, la naranja agria, y el comino, queda lista la carne de cerdo para ir al horno de barro.

Además se indica que la preparación de la rellena, los insulsos, las arepas, el plátano zunco, era escogida con una semana de anticipación, sobre el 24 de junio, para que estuviera lista en el periodo festivo.

Las familias se reunían en la preparación de las comidas y bebidas para el festival. El inicio de la elaboración de los alimentos comenzaba ocho días antes del 24 de junio; se tenían listos los plátanos que iban a dejar madurando para las fiestas, y también se realizaban tertulias con los vecinos para acordar los preparativos de la comida. La reunión de preparación de fiestas era el preámbulo para dar apertura a lo que iban hacer las fiestas. Esta tertulia se hacía de manera imprevista debido a que los vecinos diariamente hablaban y, de manera tradicional, iban preparándose con la comida y bebida. En esta primera reunión se consumían los primeros aguardientes o guarapo fuerte, las fiestas estaban próximas y el fervor por celebrar y disfrutar del jolgorio no daba espera para tomarse los primeros tragos con sus vecinos y familia. Esto presagiaba de lo que sería en su vida un festival más.

El ritual de preparación era compartido con toda la familia, y la señora de la casa



Horno de barro, utilizado para preparar el asado huilense. Aquí se dejaba la carne de cerdo para ser consumida en la celebración. Foto: Jorge Gentil, junio de 2007.

dirigía el proceso para la elaboración de todos los alimentos. Además de lo anterior, también se compartía con los vecinos: este hecho va a multiplicar la tradición para el periodo. En el espacio de fiestas, la amistad y solidaridad se robustecían, se compartían los alimentos, se acompañaba su preparación y se ayudaba, si era del caso, para que el vecino tuviera todas las comodidades para preparar la comida. Este hecho hace que el amigo compartiera lo preparado con su grupo social y todos contribuyeran en conjunto para cubrir las necesidades y poder llevar una feliz reunión. Se tiene la comida en abundancia: el periodo prefestivo ha sido metódicamente llevado para que en las fiestas no falte nada. La bebida también está en su punto y la música tiene ya sus ejecutores que junto a los moradores hacen más grande la comunidad (Ignacio Vidarte, entrevista con el autor, 27 de noviembre de 2005).

El periodo de fiestas en el mes de junio también era aprovechado para ir a la quebrada o al río. En la tarde y luego de dar apertura a las fiestas, las familias salían con sus amigos para disfrutar de un baño y llevaban los ingredientes para hacer el sancocho de gallina junto al río. También el asado huilense era consumido en este evento y se envolvía en hojas de plátano para tener una mayor higiene. La música era interpretada por los integrantes de las familias que, con mayor destreza, se atrevían para animar y empezar la rumba propia de este día, con tiples, guitarras, tambores, chuchos, la marrana, la esterilla y demás instrumentos autóctonos de la fiesta tradicional. Este momento era compartido con coplas que servían para dialogar con el público presente y de esta forma hacer un rato jocoso, pues en este lapso se hacían los llamados rajaleñas, que de manera improvisada trataban de ridiculizar a los presentes en el paseo con las actuaciones de su diario vivir. De esta manera bailaban, tomaban

aguardiente, comían los platos típicos de la región y disfrutaban la estadía (Jesús María Castro Salazar, entrevista con el autor, 30 de julio de 2005).

El sacrificio del cerdo

El cerdo es el animal de preferencia para ser consumido en el periodo de fiestas, debido a que las familias pueden criarlo y engordarlo en sus propias casas. Para la crianza de este animal, las gentes acondicionaban una cochera en el solar de sus viviendas, sitio hecho de guadua y techo de paja para poder tener encerrado al animal y poder brindar la comodidad para que este no se salga y cause daños en la casa. Algunas otras familias optaban por amarrar al animal a un árbol, con un lazo. Los solares de las viviendas tenían espacio suficiente para poder acondicionar las llamadas cocheras para la crianza del cerdo. Las casas eran espaciosas, hecho que les permitía poder tener los cerdos sin inconvenientes. Los matarifes del pueblo tenían cocheras especiales cerca de la quebrada La Cascajosa; en este sitio los animales estaban sueltos y recorrían los alrededores de la quebrada. Sus dueños diariamente surtían de alimentos a los cerdos.

Los alimentos consumidos por el cerdo eran los desperdicios de las familias, que servían para engordar al animal. Las familias pedían al vecino o a un familiar los sobrantes de las comidas para poder mantener al cerdo y el alimento era recogido por los niños o hijos del dueño del animal, quienes participaban de la alimentación del cerdo. De esta manera se facilita la alimentación y los gastos que se tenían eran bajos. La señora de la casa también estaba muy atenta a la asistencia del cerdo; es ella quien ordenaba cuándo se le debía llevar comida y continuamente estaba observando al animal en su diario transcurrir, debido a que



Las familias se reunían en sus casas para sacrificar el cerdo, luego preparaban la carne para consumir durante el período festivo. Foto: Jaime Rivas Segura.

ella permanecía más tiempo en la casa. Este hecho hacía que se encariñara más con el animal (Jaime Rivas Segura, entrevista con el autor, 13 de noviembre de 2005).

Tanto la preparación de la comida como de las fiestas era compartida entre amigos y vecinos. Cuando llegaba el día del sacrificio del animal, iban de casa en casa y en este acto asistían incluso los niños; era curioso el dolor que producía a las personas, en especial la señora de la casa, cuando el cerdo era sacrificado, pues este animal se había convertido en un ser especial entre la familia. El asunto se arreglaba ofreciendo un trago doble a la señora de la casa, quien se lo tomaba y así podía cortar la pena que producía el sacrificio del animal. Este hecho indudablemente marcaba la apertura de las fiestas. El cerdo era sacrificado por el propietario y los vecinos le ayudaban a despresarlo. El ciclo continuaba seguidamente en casa de otro habitante del sector, que también ofrecía el cerdo para la parranda, pues así como el animal era despresado y asado, se repartía entre todos los habitantes del sector en fiestas. La tarea no terminaba,

con la alegría de compartir en familia y comunidad, las señoras, después de observar la muerte del animal, procedían a preparar las morcillas, las arepas, los insulsos, el bizcochuelo, y también adobaban la carne con hierbas especiales de la región (Amparo Díaz, entrevista con el autor, 20 de febrero de 2005).

En los últimos años las fiestas han cambiado la tradición comentada, en especial sobre el llamado ritual del cerdo. Las condiciones sociales y ambientales no permiten tener estos animales en los solares, las familias no pueden criar los cerdos en sus viviendas, lo que deriva en la individualización de este gesto vivido entre las familias. La carne se compra y es asada, pero no se tiene la misma unión entre los pobladores, el derroche de aguardiente y el desprendimiento en las comidas no es el mismo, producto también de las condiciones económicas que se tienen hoy en la región.

El cerdo, por costumbre en las fiestas, no pierde la tradición. Las personas compran el plato preparado, hecho que ha permitido la disminución porcentual del

consumo. Son pocas las familias que conservan la tradición de obsequiar el asado y las familias también han disminuido el número de integrantes. Este hecho ha permitido que se compren pequeñas porciones de carne e incluso no se tiene la tarea de prepararlo, sino que se compra ya hecho y listo para servir en la mesa.

Los juegos tradicionales de las fiestas

En momentos de placer las personas buscan toda la clase de diversiones, los juegos entregan alegría que presenta la misma colectividad o grupo que lo está practicando; el juego también muestra un ganador, este evento es generador de entretenimiento y satisfacción. En el periodo de fiestas hay unos juegos particulares que vivía la comunidad, que atraían a más población que venía a participar y observar esta diversión popular.

Entre las recreaciones practicadas, estaba la descabezadura de gallos, el juego tenía la particularidad que se hacía montado a caballo. La persona tenía el propósito de

arrancarle la cabeza a un gallo que estaba sujeto a una cuerda y era manipulado por otra que, con un lazo, subía y bajaba al animal que estaba atado de sus patas; el participante que se quedara con la cabeza del gallo era el ganador del juego. Levantaba la cabeza del animal como signo de victoria, seguidamente el gallo era entregado a la persona que estaba encargada de preparar el sancocho para ser consumido entre la colectividad partícipe de las fiestas en la calle de la Pesa (Jaime Cediel, entrevista con el autor, 17 de junio de 2005).

Otro juego que atraía la emoción de la comunidad en el periodo festivo era el juego de la paloma. Este consistía en meter una paloma en una olla de barro, que trataban de romper sujeta a una cuerda manipulada para hacer más dificultosa la tarea. La persona que tenía este propósito iba sobre un caballo; con una veloz carrera y un pequeño salto, impulsado y con el perrero, podía romper la olla y ganarse un premio especial, aunque en muchas oportunidades el premio salía volando y no tenía más que los pedazos quebrados en el suelo. En



Calle de la Pesa, sitio donde se llevaba a cabo la fiesta tradicional. Los juegos hacen parte de la celebración en familia; un caso particular es el de la vara de premios, la descabezadura de gallos, que se hacía montando a caballo, celebración del año 1981. Foto: Jaime Rivas Segura.

algunas oportunidades, este juego se hizo con mucha picardía, pues en ocasiones, no se ponía la paloma en la olla, sino un panal de abejas o de avispas a las personas que consideraban presumidas. Cuando partían la olla, terminaban ridiculizados por los organizadores del juego y era momento para la burla por parte del grupo participante y público que estaba como espectador (Gilberto Cediél Hernández, entrevista con el autor, 9 de enero de 2006).

Pero las fiestas tenían variedad de juegos. Otra diversión importante era la carrera de perros, este se formaba con los perros tomados de la calle, aquellos perros que viven de la caridad y en la calle obtienen su alimento. Al animal le amarraban una vejiga de res que previamente había sido secada e inflada para introducir semillas o pepas, y se ataba al cuello del perro, de modo que las semillas daban la sonoridad, cuando el perro corría. El juego consistía en quemar un “cuete” cerca de los perros; los animales asustados tomaban cualquier rumbo. El animal que por suerte tomaba el camino adecuado y pasaba de primero este era el triunfador. El premio era un pequeño trozo de comida (Jaime Cediél, entrevista con el autor, 17 de junio de 2005).

Todos los juegos se llevaban a cabo en la calle de la Pesa. Se realizaban en la tarde, por supuesto con gran asistencia. La vara de premios tenía la acogida de jóvenes, entusiasmados por el estímulo que los organizadores ponían en una guadua alta y resistente, la cual se enterraba en un lugar céntrico en la plaza o en la llamada calle de la Pesa. La guadua era engrasada para dificultar el ascenso que tenían que hacer los participantes, y ellos, para quitar la grasa, tomaban un costal de fique y así podían ascender. El premio estaba en la cumbre de la guadua y, en oportunidades, la recompensa consistía en dinero en efectivo, aguardiente,

cerveza, y ropa (Ignacio Vidarte, entrevista con el autor, 27 de noviembre de 2005).

La atracción de los juegos la hacían, en la mayoría de los casos, los animales. Un ejemplo es el de la Marrana Embadurnada: se buscaba un cerdo de tamaño mediano, se pelaba con cuchilla, luego de ser rasurado el cerdo era engrasado por todo el cuerpo. El cerdo era soltado en un círculo o en las corralejas que se hacían en el barrio Las Mercedes, los participantes esperaban su turno y quien pudiera tomar al cerdo y cargarlo se llevaba el premio, que era el cerdo atrapado en dicho juego (José Aurelio Losada, entrevista con el autor, 22 de enero de 2006).

Las competencias se alternaban con las carreras de encostalados; niños, jóvenes y adultos participaban en estas. Las carreras se hacían con costales de fique, en una pequeña recta que estaba ubicada en la vía que conducía a la calle de la Pesa. La gracia se hacía cuando en estas participaban personas obesas o en ocasiones, los competidores se caían, al paso de la competencia, que producía la risa de los espectadores en la vía (Rodrigo Silva Vargas, *Recuerdos del San Pedro*).

De otra parte, las corralejas eran el deleite de la población en general. Los habitantes del sector construían un marco de guadua para facilitar la tarea de torear las vacas y así controlar a los animales en un solo sitio, en donde se estaba haciendo la corrida. El ganado era propiedad de los matarifes del barrio; estos animales eran los que al día siguiente iban a ser sacrificados y expendida la carne en el mercado. A las corralejas entraban los pobladores que tenían el coraje de entrar al ruedo, que generalmente eran los mismos matarifes del barrio, quienes con algunos tragos en la cabeza solían engrandecer su espíritu heroico (José Aurelio Losada, entrevista con el autor, 22 de enero 2006).

La llamada Vacaloca era también atracción para los asistentes; producía risas a los grandes y miedo para los niños que no habían visto tal espectáculo. Era construida de un marco de guadua y forrada en telas viejas que se iban a convertir en hachones, debido a que esta era mojada en petróleo y luego era encendida de la parte superior; al marco de la guadua le ponían cachos de res y eran encendidos para dar mayor vistosidad al simulado animal. Había una persona que tomaba la estructura de la vaca, la ponía en la parte superior de su cuerpo, para poder correr a cualquier sitio y hacer circular a las personas que asistían a este evento. En ese momento estaban los hachones encendidos, lo cual generaba que las personas corrieran para no ser alcanzadas por el feroz animal que en ese instante representaba y así librarse de él. Dicho juego se hacía en la noche para poder ser más vistoso y llamativo.

Los habitantes del sector de la Pesa también trataban de imitar a un jinete montando un caballo de paso fino, que se hacía con palos de madera. El juego no lo hacían los niños, solo lo hacían los adultos que quisieran representar un buen jinete y trataban de hacerlo de la mejor manera; con su marcha querían imitar a un caballo de paso fino (Gilberto Cediel Hernández, entrevista con el autor, 9 de enero de 2006).

Los diferentes juegos y actividades ejecutadas en el marco de la fiesta eran acompañadas de la música originada por improvisados músicos del barrio. Con sus pichinches, lograban poner a bailar al grupo de asistentes y también tenían tiempo para hacer coplas a los asistentes, con las que bromeaban y sacaban a relucir los inconvenientes o problemas que se tenían en el diario vivir y laboral. La comida era compartida; previamente en los diferentes expendios de los matarifes se había recolectado dinero y carnes para hacer una comi-

da en colectivo, con todos los que asistían al barrio. También se proporcionaba licor que se consumía en grandes proporciones. El estanco municipal era administrado por Joaquín García Fierro; él entregaba varias cajas de aguardiente a los organizadores del evento, que eran repartidas entre los participantes del festín. La pólvora era quemada, especialmente voladores; así se transmitía al pueblo la alegría que en el sitio estaban viviendo (Díaz, 1959, pp. 143-144)³.

El periodo de fiesta es el espacio en donde no se mide metódicamente el comportamiento humano, donde se presenta el desborde de alegría y los desmesurados gastos. Los protagonistas de las fiestas eran personas que durante el año de trabajo pasaban inadvertidos y en las fiestas sacaban su ideal de fantasía, actos unimaginables en su diario vivir, gracias al alicoramiento y al exceso propio de las fiestas.

Las fiestas son un periodo esperado tanto por los niños, como por adultos. Este tiempo es extraordinario, debido al desborde de alegría, de satisfacción por el periodo no trabajado, por estar en grupo, por compartir con personas de condiciones económicas mejores, por ser protagonistas en un corto tiempo de su vida, por llevar a cabo sueños y continuar soñando, por disfrutar la comida preferida con licor. Los niños estrenan y son complacidos por sus padres; aprovechan el periodo para jugar más tiempo, junto a sus amigos y familiares (Guerro, 1997, pp. 49-50)⁴.

3 El trabajo histórico de Díaz argumenta las prohibiciones que en la Colonia. Para el tiempo festivo, la Iglesia tomaba las restricciones para los diferentes juegos de corridas de toros o corralejas como una ofensa contra Dios. La Iglesia presenta recomendaciones a los sacerdotes de las poblaciones para prohibir estas prácticas llamadas deshonestas.

4 Este es un estudio de las comunidades campesinas en las fiestas religiosas y de mitad de año en el municipio de Garzón Huila.

Las expresiones vividas en las fiestas no son iguales a las del diario vivir. En las fiestas hay más libertad, las personas tienen mayores motivos y, a la vez, expresiones para comunicarse. Los códigos éticos impiden que estos comportamientos se den habitualmente, pero para el periodo de

fiestas, se ignoran. Las expresiones dadas en comunidad florecen junto con los sentimientos, lo que conduce a la unión de los vecinos, amistad, elogios y agradecimientos por la misma alegría y satisfacción que en el momento trae el periodo festivo.

Referencias

- Díaz, J. (1959). *Proceso histórico de pueblos y parroquias de la diócesis de Garzón*. Neiva: Imprenta Departamental del Huila.
- Freud, S. (1953). *Tótem y tabú*. Buenos Aires: Santiago Rueda.
- Gaignebet, C. (1984). *El carnaval. Ensayos de mitología popular*. Barcelona: Alta Fulla.
- Guerrero, L. G. (1997). Fiestas patronales campesinas, resignificación y cambio social. *Memorias del VI Congreso Latinoamericano de Religión y Etnicidad ALER y el encuentro de la diversidad del hecho religioso en Colombia ICER*. Bogotá: Cinep/Icanh.
- Nieto, J. A. (1980). La fiesta y sus funerales. *Revista Occidente*, (2), 54-68.
- Silva, V. (2003, junio). ¡Se robaron mi asado!, *El Pichinche*. Garzón, Huila.

Aproximaciones literarias



Palabras sobre Roberto Burgos Cantor

ALEYDA GUTIÉRREZ MAVESÓY

Docente e investigadora, directora del Departamento de Creación Literaria.

El arte no aspira a la perfección sino al testimonio de su búsqueda.

ROBERTO BURGOS CANTOR

Indudablemente, el dolor ante la ausencia de Roberto se vive y nos atraviesa de diferente manera a cada uno de nosotros, familiares, amigos, discípulos, compañeros y estudiantes. Siento que es de vieja data su presencia en el Departamento, como si la experiencia de tenerle entre nosotros fuera más larga de lo que realmente vivimos. Aprendimos a conocerlo en su rigor académico, en su disciplina con la escritura y en su inquebrantable ética. Su partida me deja la sensación de que nos faltó mucho más tiempo para compartir y, sobre todo, tiempo para crecer a su lado; nos queda, entonces, el recurso de sus libros. Es lo bueno de los escritores, no se van totalmente.

Me lo imagino justo ahora, en un remolino del cosmos, en un largo diálogo con Francisca de Orellana sobre la pervivencia del ser en este lado del Atlántico, intentando apaciguar la rabia de Benkos Biohó y comprender su ira; mostrándole a Analia Tu-Bari que no es necesario el miedo ahora que hace parte de la vida de las murallas; indagando con el médico Antommarchi si a eso se refería cuando hablaba de encontrarse con la unidad; y sopesando el silencio del viento en Chambacú con Otilia de las Mercedes Escorcía. Se fue Roberto Burgos, nos queda Burgos Cantor.

Por eso, sus libros son aliento y compañía para seguir la vida desde el amor, no solo a los nuestros, sino también a lo que

hacemos, porque como escribía en *Pavana del ángel*, “primero amar, en después filosofar”. Para mí, no solo ha sido sorpresiva su partida, sino que me ha tomado fuera del país, mientras adelantaba mis compromisos con el posdoctorado. No poder asistir al necesario ritual de despedida ha sido una de las situaciones más difíciles para mí. Ahora, de regreso, sus palabras ayudan a pasar este tránsito.

Hablemos de Roberto Burgos Cantor, el escritor. Creo que escribe desde siempre, desde el patio de su casa hasta su estudio en Bogotá. Aunque a finales de la década del sesenta se conocieron sus primeros relatos, fue en 1971 cuando obtuvo el primer premio del concurso Jorge Gaitán Durán del Instituto de Bellas Artes de Cúcuta, que inició su reconocimiento dentro del campo literario de Colombia. Sin lugar a dudas, su consagración definitiva llegó en el año 2009, cuando recibió el Premio de Narrativa José María Arguedas (2009) de Casa de las Américas por su novela *La ceiba de la memoria*.

Solo a manera de inventario, podríamos decir que ha publicado varios libros de cuentos, novelas, libros de ensayos y artículos periodísticos en diferentes diarias del país. Parte de su obra incluye: *Lo amador* (1980), *El patio de los vientos perdidos* (1984), *Pavana del ángel* (1995), *Lo amador y otros cuentos* (1985), *De gozos y desvelos* (1987), *El vuelo de la paloma* (1992), *Quiero es cantar* (1998),

Juegos de niños (1999), *Señas particulares: testimonio de una vocación literaria* (2001), *La ceiba de la memoria* (2007), *Con las mujeres no te metas o macho abrázame otra vez* (2008), *Una siempre es la misma* (2009) y *Ese silencio* (2010), *El secreto de Alicia* (2013), *El médico del emperador y su hermano* (2015) y *Ver lo que veo* (2017). Fue editor del libro *Rutas de la libertad, 500 años de travesía* (2010) en el que aparecen varios artículos suyos relacionados con la esclavitud, y el legado de lo africano en la cultura colombiana. Su obra ha sido traducida al alemán, al checo, al húngaro, al francés y al marroquí.

Entre los premios y reconocimientos que obtuvo a lo largo de su vida, podemos contar: Premio Jorge Gaitán Durán, otorgado por el Instituto de Bellas Artes de Cúcuta; Premio de Narrativa José María Arguedas de Casa de las Américas; finalista del Premio Rómulo Gallegos, por la novela *La ceiba de la memoria*. Recientemente, obtuvo el Premio Nacional de Novela —Colombia— (2018), otorgado por el Ministerio de Cultura de Colombia, por la novela *Ver lo que veo*.

¿Quién es Roberto Burgos Cantor en el contexto de la literatura colombiana, de América Latina y del Caribe?

En la década del sesenta en el Caribe colombiano, novelas como *Dos o tres inviernos* (1964), de Alberto Sierra Velásquez, y *Mateo el flautista* (1968), de Alberto Duque López, proponen la exploración de las mutaciones de las ciudades y la preocupación por el individuo que se ve inmerso y al mismo tiempo escindido en dichas mutaciones. En ese sentido, más allá de la tradición mítica que impone la línea del realismo mágico, autores

como Alberto Duque López, Alberto Sierra Velásquez y el mismo Roberto Burgos Cantor continúan con la tradición de la novela moderna y se sostienen en esa línea de escritores que ven la literatura como apuesta por el lenguaje como fin en sí mismo y que traduce, a través de la escritura del fragmento, la relación con el mundo. En sus obras es posible encontrar una filiación a ese tipo de literatura que considera la novela como proceso y no como producto, como una búsqueda que exhibe su propio procedimiento de construcción, que se denuncia a sí misma como invención, es decir, como artificio. Por eso mismo puede decirse que estos narradores confrontan la apuesta por la denuncia que había impuesto el realismo de la violencia, pero también difieren de la tradición mítica asociada con el Caribe. Centrados en la afirmación del hecho estético sin una función social específica que lo determine, parece que intentan resaltar la separación del arte de la reproducción de la vida para hacer de esa diferencia una postura literaria. En palabras de Burgos Cantor: “El arte es ante todo creación.” (Burgos Cantor, p. 58).

Este autor ha concentrado en su obra una mirada singular del mundo caribeño a través de la cual ha planteado la paradoja del sujeto moderno en una Cartagena sensual, luminosa, llena de vida y, al mismo tiempo, ruinoso, tánica, desolada, violenta y desgarradora. Tal vez por ello, la presencia de Cartagena en buena parte de su obra ha sido estudiada como espacio de la pérdida del paraíso; una poética de las sensaciones, los olores, los sabores, los colores; una estética del fatalismo; una escritura barroca que hace de su obra una apuesta fundamental desde la diferencia frente a la tradición mítica.

Para mí, su escritura tiende hacia el fragmento, aunque no se decide totalmente a la disolución del relato. Por ejemplo, en *Pavana del ángel*, el paso de la pequeña ciudad a la urbe se asemeja al paso del niño al

En su propuesta, Burgos Cantor no dirige la pregunta a los sistemas sociales, ni a los religiosos —aunque reitera la idea de algunos personajes como ángeles caídos—, sino a los sujetos y su devenir ser en dichos sistemas.

adulto y ese tránsito se percibe como la pérdida del paraíso. Esa pérdida tiene su forma en el fragmento que al romper cualquier intento de unidad configura una escritura de la ruina.

Roberto Burgos Cantor dialoga con sus antecesores, Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez y Héctor Rojas Erazo, al concentrarse en el periodo de transición de las pequeñas ciudades de provincia a grandes urbes mediadas por una modernización sin modernidad. Esta tensión entre sociedades patricias y nuevas urbes, se configura en personajes escindidos que no encuentran su lugar en el mundo —ni en los núcleos familiares, ni en las creencias religiosas, ni tampoco en los sistemas civiles—, pero Burgos Cantor se distancia de sus antecesores en la medida en que —lejos de los clanes familiares y los imaginarios fantásticos— se concentra en los lugares de la cotidianidad urbana en los que el salitre parece invadirlo todo para generar una atmósfera de ahogamiento, de asfixia, pero también de viento y de mar.

Desde las calles de *Lo amador* hasta las murallas de *La ceiba de la memoria* el peregrinaje ha sido largo. Testigo de ello ha sido la escritura; de su huella queda el

registro en esta novela con sutiles guiños a los lectores asiduos de su obra con frases memorables de sus otros libros como “el pasado que es presente”, “no hay gozos sin desvelos”; pero también en los lugares —los patios, las casas, los edificios, las plazas, las murallas de Cartagena—, y, sobre todo, en la forma. La novela se juega en la tensión entre la palabra hablada y la escrita, entre el lenguaje y su vaciamiento, en la destrucción de la palabra, letra a letra, para la reconstrucción de la escritura como experiencia y no solo como expresión. Todas ellas, constantes de la narrativa de Burgos Cantor: una escritura que destruye el edificio literario y encuentra en sus ruinas los cimientos de una forma propia.

El paso de la ciudad amurallada, de las casonas con grandes patios, a la ciudad de enormes edificios y avenidas ruidosas indica la caída de un sistema social que ya no puede sostenerse. Sin embargo, no busca en lo foráneo la razón de su deterioro, sino que encuentra en la decadencia misma de dichos sistemas las bases de la nueva urbe.

En su propuesta, Burgos Cantor no dirige la pregunta a los sistemas sociales, ni a los religiosos —aunque reitera la idea de algunos personajes como ángeles caídos—, sino a los sujetos y su devenir ser en dichos sistemas. En esa medida particulariza a la ciudad y la configura desde la visión de los personajes, y no solo del narrador. Podría encontrarse, en la apuesta de Burgos Cantor, una búsqueda de la mirada del otro, una pretensión por abarcar la otredad en la palabra ajena y, al mismo tiempo, la reiteración de esa búsqueda en cada obra es la evidencia de una aceptación sosegada de que tal vez alcanzarlo no es posible.

Si tuviese cabida para hacer una periodización de la manera como se concibe la ciudad en la obra de este autor, podría plantearse cuatro momentos.

En un primer momento (*Lo amador* —cuentos—, *El patio de los vientos perdidos* —novela—, *De gozos y desvelos* —cuentos—), la narración abarca los espacios marginales y sus habitantes: los boxeadores, las prostitutas, los ancianos en el pórtico de sus casas, la mujer en el kiosco de comida, el parrillero del bus, los vendedores ambulantes; en pocas palabras: los nuevos habitantes de la ciudad antigua que se ubican en las periferias tanto fuera como dentro de las murallas. La hojarasca pulula en su obra para señalar a esa ciudad que ya no es provincia. Una ciudad cuyo rostro se esgrime mejor en esos personajes que ocupan la calle, que caminan por los andenes, se apoderan de las aceras y los callejones.

Es en esa vía que dialoga, desde la reflexión y experimentación con la forma, con sus contemporáneos en los años setenta —Alberto Duque López, Alberto Sierra Velásquez, Eligio García Márquez—, quienes proponen en su narrativa una exploración de esos ambientes urbanos y sus residentes. A la contradicción inherente de la modernidad, se añade la contradicción de una modernización sin modernidad en el mundo del Caribe, en el que la pérdida de la creencia en un orden divino del mundo no significó el ascenso de una ética civil, sino de una moral individual en la que prima la anomia social que impide tanto una unidad colectiva como individual. De ahí que la escritura solo pueda recoger la experiencia a través del fragmento: del fragmento que cada voz va construyendo de eso que hemos denominado realidad.

En el segundo momento (*El vuelo de la paloma* —novela—, *Pavana del ángel* —novela—, *Quiero es cantar* —cuentos—, *Juegos de niños* —cuentos—), traslada la narración a los espacios interiores, la casa y el patio, cuya simbología según Bachelard apunta a la intimidad del ser: el lugar que habita el alma. En ellos, el sujeto se pone en diálogo consigo

mismo. En este momento de la obra de Burgos Cantor, los personajes divagan entre los recuerdos de la infancia y la adultez gracias a la oscilación de la memoria. En la casa y el patio, los personajes son memoria y su devenir ser está mediado por el recuerdo. A través del ejercicio de recordar, sus personajes intentan recuperar la infancia perdida y la ven desde la idea del espacio del paraíso perdido: la casa y especialmente el patio se experimentan como *locus amoenus* que se pierde al crecer y en su lugar se instala el apartamento. Entonces, de la unidad de la casa a la fragmentación del edificio se da el paso también del sujeto unitario al sujeto escindido que no encuentra en el mundo de afuera la reconciliación con el mundo interior y en esa escisión queda a medio camino. De ahí la reiteración en la narración de las imágenes de los ángeles caídos, de la ira de un Dios que abandonó a sus criaturas y las dejó a medio camino del ser, pero que tampoco conduce al no ser. En esta instancia, la pérdida de la casa, y con ella del paraíso de la infancia, es también la pérdida de una forma de ser de la ciudad que ya no es posible de recuperar ni siquiera con el ejercicio de la memoria.

Un tercer momento (*Señas particulares* —testimonio—, *La ceiba de la memoria* —novela—, *Una siempre es la misma*, *Ese silencio* y *El secreto de Alicia*) se condensa en *La ceiba de la memoria*: la ciudad del eterno presente, la ciudad que resiste al paso del tiempo cronológico o histórico, y se queda anclada en el tiempo psicológico de quienes la habitan. La ciudad como ruina y al mismo tiempo como monumento es la espacialización de la memoria. En ella está el registro de la historia, hacen historia sus habitantes. Así como la historia está escrita en los anaqueles de la biblioteca del Vaticano, en los registros de las bibliotecas de América Latina y España, la muralla se hace memoria y hace presente la historia.

Aquí cobra especial importancia la propuesta de Walter Benjamin, para quien es imposible pensar la experiencia histórica aislada del sujeto que la vive, su tiempo y su lengua. Hacer historia es hacer memoria “no solo como testimonio de quien la plasmó sino como documento de la vida de la lengua y de sus posibilidades en un momento dado” (Benjamin, 2006, p. 2). Este tercer momento está marcado por la mirada extrañada, la mirada del extranjero que no termina de abarcar la ciudad, que no encuentra las piezas del andamiaje que le permitan encontrarse en ella, ni en el plano individual, ni en el colectivo. La experiencia del migrante que ha sido arrancado de su espacio y busca su lugar en el que le impusieron; lo que encuentra de sí mismo es la escisión.

Ahora bien, esta configuración de la ciudad amurallada como el espacio de la ruina no puede verse como una mirada desencantada del mundo, al menos no simplemente ello, sino por el contrario una actualización de la memoria como eterno presente y por ello mismo constante resignificación del pasado. En ello hay una apuesta diferente al fatalismo en el que el pasado parece ser destino y, por lo tanto, cerrado, acabado y estático. Cartagena de Indias es la ciudad laberinto del sentido del pasado, por eso siempre renueva la experiencia de la historia: así como Bledsoe intenta descubrir en sus calles la historia de Pedro Claver, la multiplicación de las miradas descubre Getsemaní, el mercado, la iglesia, los espacios que hacen del pasado ceiba de la memoria siempre presente.

La fragmentación puede ser un punto de enfrentamiento y de ruptura, pero también de continuidad para la forma de la novela: la escritura de la ruina podría apuntar al quiebre de cualquier secuencialidad de la anécdota, al estallido de la historia como eje y al habla del fragmento como forma de la novela.

Aquí se plantea la escritura de la ruina como la escritura del minotauro de Bledsoe: queda perdido entre los muros de palabras que ha habitado y que lo habitan. Ello mueve a pensar que tal vez detrás de la ruina viene la reconstrucción, esa ruina que funciona en la tensión entre Eros y Tánatos, pero que también se encuentra en la idea romántica de la ruina como nuevo comienzo y que en la poética de Roberto Burgos Cantor se configura como *locus ruinam, tempus fugit, script manent*: en el lugar de la ruina, el tiempo se escapa, la escritura permanece.

NO QUEDA NADA.

NO QUEDA NADA.

Ahora.

No queda.

No.

Queda.

Nada.

NO QUEDA NADA.

Queda algo.

¿Quedará algo?

¿La nada de siempre?

Algo. Algo de alguien que la alondra propicia algún día.

Algo. Algodón del sueño. Algarrobo.

Queda.

Algo.

Soy nada.

Nada.

Soy.

El cuarto momento (*El médico del emperador y su hermano* y *Ver lo que veo*) corresponde a un redondeamiento de la escritura de la ruina como propuesta estética de una ética estoica que ya no es fatalista. No se trata ya de los ángeles caídos, sino de una aceptación de sus protagonistas del estado del mundo: del pasado que es presente no como destino fatal, sino como parte misma de su existencia. Si los acontecimientos del mundo están determinados por un orden que los protago-

nistas de sus historias no pueden comprender, la libertad consiste en aceptar el destino de cada uno. A esta conciencia de destino llegan los personajes cuando desechan la ilusión de integrarse al mundo social y optan por vivir conforme a su naturaleza para integrarse, de este modo, a ese orden como parte de un logos universal. Las virtudes consisten, por tanto, en vivir de acuerdo con su propia razón, aunque esta no se ajuste a la legalidad, a la corrección social o los principios sociales; de este modo cobra forma la ética de la ruina en los personajes en *El médico del emperador y su hermano* y *Ver lo que veo*. Por ahí va mi indagación sobre su obra, tratar de comprender este último momento en el que se proponen alternativas a la visión de mundo desencantada.

Coda

La partida de Roberto Burgos Cantor no es solamente la pérdida de un jefe o un compañero de trabajo, que de por sí es ya difícil: es la ausencia del maestro en toda la

extensión de la palabra. En nuestro medio, solemos llamar fácilmente maestro a un artista o a un sabio, por edad o por mérito, pero la circunstancia de sentirse en el lugar del aprendiz al que el maestro se le ha ido en medio del camino es bien singular, porque queda una orfandad que lo habita todo. Y, desde esta sensación de vacío, quedan las obras que dan cobijo y ayudan a continuar la marcha:

Consideró un momento si entonces las vidas largas, las longevidades, son resultado de la espera larga de un día, quizás encontrarse con la unidad y poder sentir el reto de lograrse, de discernir un horizonte posible, un encuentro sin pretextos entre existir como se sueña o fugarse y desaparecer sin cobardías por el sinsentido que se impuso. (Burgos, 2016, p. 44)

Porque su vida, la de Roberto Burgos Cantor, ha sido un modelo de existir como se sueña. Me sostengo en la tarea de continuar su legado: hacer de nuestra labor una ética de vida. ■■

Referencias

- Benjamin, W. (2006). *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Madrid: Abada Editores.
- Burgos, R. (2016). *El médico del emperador y su hermano*. Bogotá: Planeta.
- Burgos, R. (2007). *La ceiba de la memoria*. Bogotá: Seix Barral.
- Burgos, R. (2009). *Una siempre es la misma*. Bogotá: Planeta.
- Burgos, R. (1968). Búsqueda y hallazgo de un lenguaje. *Revista Letras Nacionales*, 19, 57-59.
- Burgos, R. (1995). *Pavana del ángel*. Bogotá: Planeta.
- Burgos, R. (2011). *Señas particulares*. Cartagena de Indias: Ediciones Pluma de Mompox.

Tres lugares en *El patio de los vientos perdidos**

FERNANDO BAENA VEJARANO

Magíster en Creación Literaria, escritor.

1

Buenos días. No puedo comenzar esta charla sobre la novela de Roberto Burgos Cantor sin advertirles que me siento un poco irrespetuoso, un poco culpable al hacerlo. Traducir en conceptos lo que por naturaleza se rehúsa a ser objetivado implica un riesgo siempre desfavorecedor para quien busca interpretar una obra de arte. Si el artista ya se considera a sí mismo un falsador de la vida, cuánto peor no se debería sentir el que se pone a reflexionar sobre una novela. El crítico, al volver su mirada sobre la obra literaria, debería acercarnos a ella en vez de ocultárnosla con complejos modelos semiológicos o con detalles exegeticos innecesarios. No por eso estamos diciendo que deba renunciarse a cierto distanciamiento teórico, pero este, si no quiere perder su verdadera función, debe ser un medio y un motivo para volver la mirada a la obra artística, a contemplarla con ánimo renovado. La crítica oculta al arte; el arte a la vida. Pero como en todo ocultamiento hay simultáneamente algo que se esclarece, no podemos renunciar a la tentación de tergiversar con palabras propias las palabras ajenas. Pasemos pues a cometer este delito. Y disculpen.

Yo he querido hacer una interpretación de tres espacios de la novela, que en

mi opinión simbolizan los aspectos neurálgicos de la misma. Son ellos el patio, la casa de Germania y el tren que pasa por enfrente. Escudriñar el simbolismo posible de cada uno es el propósito de este trabajo. En ocasiones yo mismo tomaré la voz de los personajes para ponerlos a decir cosas a ellos mismos. Citemos entonces el texto donde Burgos nos los presenta y luego comencemos la interpretación:

La casa: es de madera protegida contra el comején y la polilla. Tiene dos plantas, un altillo y mirador. El techo es de zinc. La planta alta rodea un corredor con balcón y en cada lado dos ventanales altos con puertas de celosías.

Está a la orilla de una ciénaga de aguas verdes negras azules terrosas en el invierno de luz sin brillo, gris, de lluvias, o en el verano transparente, solar, húmedo. La ciénaga cubierta de icacos, túneles, manglares y trupillos, donde duermen las garzas y las brujas, se unen al patio.

Está frente a la vía central del ferrocarril. Cuántos trenes pasan, cuántos trenes vienen van en la noche. La construcción queda al nivel de la línea férrea y el polvo de carbón se incrusta en las rendijas de las paredes.

* Leído en la Universidad Central en Bogotá, en 1986, y en la Biblioteca Bartolomé Calvo de Cartagena, en 1987, a nombre de la Fundación Alejo Carpentier.

2

Para empezar, vámonos al patio. Es un patio, o varios que son uno, donde los vientos están perdidos. Y en ese patio, en cada patio, hay alguien que está solo y recordando. No, no es que cada uno de los muchos narradores del texto tenga un monólogo sentado en un patio. Y sí, cada uno está simbólicamente en uno. Hay varios patios reales en la novela y todos simbolizan lo mismo. Recuerdo el patio de la casa de placeres fundada por Germania, con esa estatua del caballero don Lácides Joaquín de Mier y Lamadrid, condenado a muerte por una maldición en las vísceras. Recuerdo el patio de Beny, boxeador sin par derrotado injustamente en la pelea por el título mundial, viejo ahora; la gloria no dura un instante pero sí deja una nostalgia imborrable. Recuerdo el patio donde, los domingos, Miguel Sarmiento guarda abstinencia musical y se dedica a pulir el saxo con limón y ceniza, y a acordarse de cuando quería ser músico de orquesta sinfónica; que va, por qué no, ya la gente es distinta, de pronto aceptan que un negro también puede interpretar a Beethoven, pero no, pon los pies en la tierra, coño; así no vives mal del todo. Tengo mi propio combo, mis músicos, me sollo interpretando las canciones de Satchmo, me llaman a los hoteles, hago giras y ya no solo toco en casa de Germania aunque ahí sí que se siente uno de verdad viviendo.

Un patio, como ustedes saben, está siempre detrás de la casa. Es un sitio al que no entran las visitas, porque ahí van a parar las cosas más íntimas de la familia. Ahí está la ropa colgada, el sostén de la hermana, las muñecas rotas de la hija menor y algún mueble inservible. En la sala, en cambio, ponemos todo lo que pueda dar una buena imagen de nosotros. En la sala hacemos vida social. En el patio nos sentamos solos a pensar un rato, a darnos el lujo de la

tristeza. Y Beny y Michí y Germania y don Lácides, su amante, todos ellos hacen lo mismo. También Roberto Burgos se sienta en su patio, que es su novela, y deja que fluya la nostalgia. Ese lugar de una casa es un símbolo de intimidades.

Tenemos así una primera aproximación al significado del título de la novela. Cada personaje suelta su historia profunda en este lugar. Germania, por ejemplo, dio vueltas y vueltas por el mundo, hasta que al fin vino a parar a la villa. Cuando vio la casa, supo que era la precisa para realizar su sueño de fundar un sitio de la dicha “con niñas diestras en curar la soledad irremediable y en darse sin compromisos todas las noches de la creación”. Experta en barajas y en toda clase de artes adivinatorias, ella, por sus íntimos nexos con la ciénaga, sabía que el amor era el único engaño que merecen los hombres y que, aunque a uno se lo terminen comiendo los gusanos, bien vale la pena pasar el rato en una buena parranda animada por el Michí y su saxo.

El destino es un asunto intricado, y la única manera de sobrenadar el dolor de vivir es haciendo el amor, favoreciendo el amor, pero no como en otros establecimientos, donde todo es negocio, sino con la sacralidad del caso. Y, aunque la vida de uno no termine en paz sino con la nostalgia de patio de haber tenido el amor y haberlo perdido, es un riesgo que se corre. Un riesgo que aceptó Germania cuando vino esa gitana un lunes caluroso y le avisó que se cuidara de un hombre de ademán seguro, libre de miedos, que esperaba la muerte y que se pegaba peor que la misma enfermedad incurable de la que padecía. Y, en efecto, Joaquín de Mier se le pegó. Se le pegó tanto que, poco tiempo después de aparecerse por primera vez en la casa, mandó traer sus cosas y se instaló para siempre en ese alti-

llo desde donde miraba las estrellas con el afán de “por qué ellas allá tan firmes y yo aquí, pudriéndome por dentro, sabiéndome tan efímero; quién se va a acordar de mí cuando me muera. Tal vez Germania, pero luego quién. Y lo mejor es mandar a hacer una estatua de bronce igualita a mí para que todos me recuerden y ponerla en el patio, que apunte hacia la constelación de donde vengo. Orión fatídica Orión”.

En el patio de Germania, pues, quedó don Lácides tratando de perpetuarse, entristeciendo a Germania. Él, el único hombre a quien ella pudo sentir que amaba, y solo él estaba en ese patio tratando de no morir disfrazado de bronce. ¿Qué cosa más íntima podría tener Germania en su patio? El patio es lugar de la ilusión y del fracaso. Ejemplo de ello es que las niñas de la casa, los clientes, toda la gente que don Lácides esperaba recordara su nombre comenzó a poner velitas y a decirles oraciones, y terminó de ser don Lácides Joaquín de Mier, ilustre descendiente de europeos de alcurnia, para convertirse en el santo de la región, el santo de las niñas que alivian a los hombres con “amores de emergencia” —como los llamaba García Márquez—. Y el destino terminó ganando la mano, sacó el as de la manga, Orión puso en su sitio de hormiga a Don Joaquín y nadie se acordó de él después de Germania. Tomado así, el patio de Germania simboliza la soledad humana y sobre todo la incapacidad de cumplir nuestra vocación de ser infinitos, de no morir, vocación de astrónomos ciertamente.

Pero el patio de Germania no es solo eso. Es también un espacio donde se le hace frente al caos tropical. Como se sabe, no le fue fácil a Germania hacerse dueña de la casa, como tampoco es fácil hacer que el hombre halle su propio lugar en el universo. Cuando Germania vio la casa y quiso tenerla, no solo tuvo que luchar contra funcionarios y demoras democráticas

En su propuesta, Burgos Cantor no dirige la pregunta a los sistemas sociales, ni a los religiosos —aunque reitera la idea de algunos personajes como ángeles caídos—, sino a los sujetos y su devenir ser en dichos sistemas.

que aplazaban la expedición de la licencia de funcionamiento, sino que también tuvo que hacerle la guerra a los propios caprichos de la manigua costeña. Este caótico personaje atmosférico, vestido de climas y huracanes y maremotos —representado en los cangrejos que continuamente tenía que espantar el celador Celedonio Ortega, pues vivían invadiendo las habitaciones—, también se disfraza de un sinnúmero de fenómenos naturales como las lluvias, las épocas del año, el olor de los heliotropos y las mafafas de la verja delantera, las voces de las ballenas y mil cosas más que se van representando en una íntima relación con el ánimo y la vida de los pobladores y visitantes de la casa. El impredecible e inescrutable cosmos, desordenado, mortal, superior en fuerzas a todas las aspiraciones humanas, desbordante, telúrico, sísmico, hacedor del destino mortal de don Lácides y de todos los demás, encargado de la fluidez vertiginosa de la vida, misterioso como el océano enfrente del cual queda la casa... Ese cosmos es nada menos que lo que Germania quiere esquivar fundando un sitio para el amor.

Pero la batalla contra el cosmos es permanente. Cuando ya está instalada en la

casa, en uno de esos días en que Germania iba al patio a mirar

los cangrejos, los peces flotando en el aire tibio del comienzo de la tarde, el horizonte de la ciénaga con el cielo espeso de garzas y gaviotas que mandan señales del azar, descubrió a golpe de dados en el corazón que desperdiciaba una parte de la extensión de la tierra del patio.

Aunque esa parte estaba cubierta de agua salada, porque era una ciénaga inhabitable y estancada, Germania organiza una expedición de tonos épico-bíblicos para traer un ferry que ella había visto abandonado en una de las poblaciones cercanas, y ponerlo en ese sitio. Tiempo después ya la vemos adornando con guirnaldas y farolas el viejo ferri, para darle la sorpresa a los clientes de que acababan de poner un bailadero en el patio ahí, donde nadie habría sospechado que pudiera hacerse la parranda; emplean la ciénaga recién conquistada como espacio de los hombres, recién arrebatada al universo.

Vemos en estos pasajes al patio de Germania como un campos batalla donde la fiesta, el jolgorio y el amor se ven enfrentados al cosmos, la ciénaga, la sal y la fetidez. La vida, en el patio de Germania, se enfrenta a lo muerto, y, acaso, sale ganando a veces; como nos lo indica el exaltado relato de la inauguración del ferri.

Pero el cosmos, enemigo brutal y, sin embargo, compañero inseparable de la vida, siempre termina siendo más fuerte que uno. El destino, ese término con el cual designamos la superioridad del universo, esa realidad que Germania busca descifrar con sus artes de naipes y que resulta demasiado compleja a fin de cuentas, guía sin remedio todos los acontecimientos. Germania, por ejemplo, le debe su soledad de toda la vida a una epidemia de tifo que arrasó con sus padres y a un huracán que encarnado en maremoto se llevó hasta las tumbas mismas del cementerio. Ella huyó como pudo. Al ya no sentirse ligada a

nada, anduvo por todos lados buscando algo digno a lo cual dedicarse; administró un hotel en Marbella, donde conoció a Olimpia de la Trinidad, la que sería la cocinera de la casa; se montó en trenes a recorrer pueblecitos de nadie; remontó ríos repletos de cocodrilos; puso con un inglés un negocio de avioncitos de cortezas de árbol, tan perfectos que se quedaban clavados para siempre en el aire, y, por fin, pasó por la casa y decidió combatir su propia orfandad y la de todos los hombres ansiosos de mujer, montando un templo de la diversión. Miguel Sarmiento, el saxofonista, también es por su parte huérfano por culpa del cosmos. Su padre, pescador de oficio, muere en el océano tragado por los tiburones, el día preciso en que su madre no se lo encomendó a la santa madrecita María Bernarda.

Pero la persona contra la que se encarniza más el cosmos es don Lácides Joaquín de Mier y Lamadrid. Que la novela termine con su muerte ya nos sugiere el énfasis que pone Roberto Burgos en la supremacía de lo caótico cosmológico sobre lo infinitesimal humano, pues don Lácides es presentado como un simple juguete de la constelación de Orión, su signo regente, a quien le debe la vida y a quien simplemente se la devuelve —y a quien le dedica la estatua del patio—. Inclusive podríamos decir que el personaje más importante es la misma cualidad azarosa del trópico caribeño, presente a todas horas, en cada párrafo, en cada frase pronunciada por Beni, por Germania. El léxico de Roberto Burgos, cuando se trata de nombres de flores, de hechos naturales, nos revela esa omnipresencia de lo numínico universal y ese paradójico sentimiento de atracción-repulsión que está esparcido por toda la obra en la relación de los personajes con su entorno natural. No resulta forzoso pensar que el lenguaje, la trama, el léxico, el barroquismo de la novela sea un reflejo mimético del orden azaroso de cosas presente en el contexto ambien-

tal. De hecho es un estilo que parece haber trascendido la visión barroca carpenteriana de lo caribeño, para postular una perspectiva telúrica donde son más importantes los datos atmosféricos generales que los paisajes arquitectónicos y las indicaciones sustantivadas típicas del autor cubano. Importa más el ánimo de los personajes cuando hace calor, o es época de lluvias, o está picado el mar, que la cantidad de especies silvestres o la excentricidad de formas vegetales y culturales del mundo tropical. Asimismo, el lenguaje de Burgos no raya en la descriptiva interminable y, gracias a ello, no oculta esa sensación esencialmente tropical que se disfruta durante toda la lectura. El estilo suyo nos provoca el presagio de que el fenómeno americano, en vez de quedar definido por la categoría de “barroco” —término europeizante—, por las palabras azar, albur, contingencia, desorden, jodienda.

Así, asumiendo el riesgo de la innovación semántica y del desorden verbal, es como Burgos ordena —o más bien desordena—, palabras y frases, sin incurrir por ello en los esnobismos que son tan comunes en los *seguidorzuelos* de Joyce. Su estilo puede considerarse entonces como un fiel reflejo de su visión del Caribe anticósmico. Los griegos pudieron llamar ordenado al universo y por eso lo bautizaron *cosmos*. Burgos presente que no puede hacerse lo mismo en el Caribe. Tiene un estilo limpio pero caótico, en el que da gusto sumergirse y del que sale uno refrescado como de un baño de mar, a la vez que removido y atropellado por las olas macizas de los balnearios de la villa.

Pero dejemos por ahora este asunto más bien académico de la analogía estructural entre la visión del cosmos y el estilo literario, y pasemos a equilibrar la afirmación de que el universo es en la novela el enemigo de la felicidad. Ciertamente es así, pero también es verdad que además hay presente una perspectiva paradisiaca de lo tropical.

Es algo que pueden ustedes comprobar en un capítulo hasta cierto punto tangencial en la obra, pero no por eso poco importante para interpretarla, donde un narrador cuya historia es bastante similar a la biografía de Burgos, nos da cuenta del valor que para él tiene la villa, de la costa y su paisaje, incluida la casa de Germania. Ese valor es puesto de relieve de cara a la *infravida* que el narrador lleva en una ciudad del interior, adonde lo mandan los de su familia a estudiar derecho. La villa es vista allí como el espacio donde se da el amor y todo lo primigenio, mientras que la ciudad del interior es presentada como lo frío, lo gélido, lo gastado por la monotonía y el desamparo urbanos. El cosmos caribeño es considerado entonces como la verdadera habitación de lo humano, como algo primordial donde la vida es posible. El estudiante de derecho recuerda aquí con nostalgia atronadora el pasado vivido con una mujer ya perdida, mujer íntimamente identificada a las tormentas del mar, a los cangrejos, a las murallas de la villa, a los tejados de barro con flores de hongos, a la humedad salina, a las luz lánguida de los pájaros de mar y, en suma, a todo lo que constituye ese anticosmos anhelado, perdido, inocente. El paraíso perdido es entonces identificado con el amor por una mujer, amor por la villa —la villa es una mujer—, amor arrebatado por el paso del tiempo, perdido, recuperado muy a medias por las palabras con que se le evoca; amor que es lujuria, delirio, contra versión, desorden, cosmos mismo donde “busco separando tus muslos mojados tu estrella profunda tu piel sin sol tu lengua despalabrada el único sendero tuyo en que me pierdo ahora que apenas está el cangrejo ciego que devora el tiempo *remember*”. Cosmos donde

caminábamos mientras que el pájaro de plumas lechosas del amanecer devoraba las brumas del mar que se movía en las olas pequeñas que llegaban deshechas a la playa y te besaba remembre manera de traerte y

estar en el inicio del deseo el ave triste que se muere para vivir y quedamos sin aire en el tiempo congelado tu lengua remueve la saliva amarga de la noche.

Claro está, este aspecto positivo del cosmos no es por eso menos aterrador que su contraparte negativa, ya que mientras la segunda le trae al hombre la soledad y la muerte, la primera entrega el amor y la felicidad, pero en tan contados instantes que parece que sus intenciones fueran más bien las de sumirnos, a nosotros los lectores y al estudiante de derecho, a Beny el boxeador y a Rosina, su novia en una nostalgia irreparable. El aspecto positivo del cosmos, es decir, su dimensión erótica, siempre resulta minimizada por las influencias anquilosantes. El tiempo termina ganándole la batalla al amor. El desgaste de los personajes se impone sobre sus anhelos de eternidad. Beny termina olvidado por sus hinchas e incluso repudiado por no llevarse el título mundial. La estatua de don Lácides resulta convirtiéndose en fetiche religioso. Michi nunca toca en una orquesta sinfónica. Y el cosmos en cuanto temporal tiene la culpa.

3

Las fuerzas humanas para luchar contra el destino están puestas en ejecución a toda hora. ¿Cómo se efectúa ese enfrentamiento? Con la parranda. ¿Dónde? En casa de Germania. La casa es el espacio donde los personajes se aíslan de las influencias cósmicas y, en la medida de lo posible, crean la realidad que les viene en gana. La casa es un símbolo de seguridad y libertad, donde Germania decide inventarse el amor y darle realidad a “esa mentira que es la felicidad”. El primer capítulo largo de la novela, núcleo, según creo, de toda la obra, no comienza por casualidad con la siguiente caracterización de la casa: “Es de madera protegida contra el comején y la polilla”.

El comején y la polilla, símbolos aquí de las amenazas cósmicas, no pueden hacer nada contra la casa. La casa es el arma con la cual Germania se enfrenta a su pasado repleto de tormentas, soledades y pestes. La casa es también el *topos* donde se dan cita todos los personajes, en un acto de solidaridad imposible en otro sitio. Allí va a parar todo el mundo. Es un sitio de redención, de donde todos salen revalorizados, pletóricos, ebrios. Allá van los burócratas de la villa, los marineros recién llegados, los estudiantes tímidos en su primera vez, los comerciantes, los que van de paso, los parranderos.

Pero además de ser el espacio donde habitan las fuerzas eróticas del anticosmos y de ser el caldo de cultivo celo cultural, en oposición a lo negativo del universo que está representado por la ciénaga, la casa es el lugar de lo intemporal. En ella todos pierden la noción de tiempo: pueden pasar días enteros sin que lo salientes salgan de sus habitaciones. En este sentido es un lugar sacralizado. Germania se opone con rabia a la idea de que su fundación se convierta en un negocio, y pasa noches en vela pensando cómo hacer para que las niñas no atiendan a más deán hombre en una noche, “pues eso alteraba el curso de la ilusión del amor, dañaba su tiempo sin reloj, que es la clave para diferenciar un coito feliz de una plácida cagada”.

Los rasgos de intemporalidad de la casa son especialmente visibles en el personaje en quien se encarnan: en Celedonio Ortega, el portero. Es este un personaje que no tiene historia. Está en la casa desde antes de la llegada de Germania y casi nunca se dice algo de él, de su pasado, de sus ilusiones. Es un ser inmutable, firme, macizo como las paredes que cuida y, que yo recuerde, casi nunca sale de la casa. No lo hizo por ejemplo el día de la procesión en el entierro de don Lácides. Él es un símbolo de lo compacta que es la casa. Tan duro es que ni siquiera lo ablandan las niñas de Germania,

pues ni por un momento, según él, le darían ganas de pasar la noche con una de ellas. La casa tampoco sufre modificaciones graves. El único elemento extraño que entra en ella es don Lácides, pues este es la personificación de lo temporal, de lo mortal. Pero del proceso de invasión del destino al interior de la casa hablaremos luego.

Por ahora detengámonos un poco más en la casa. Podrían distinguirse dos aspectos en ella, ya no en cuanto a su relación opositora con el cosmos, sino refiriéndonos a su aspecto interior: a la vida de sus habitantes. El primero es la parranda, que está asociada a la vida social, a la sala, a la música de Miguel Sarmiento, a las épocas de gloria de Beny el boxeador. El segundo aspecto es el desamparo, que nos remite a la vida de las mujeres que la habitan, en especial a Rosina, la enamorada de Beny, y a Germania. Ambas representan la situación de las demás y hasta quizás puedan verse como prototipos de la mujer latinoamericana. Todas han sido traídas a sus pueblos y han sido implantadas en la casa, en donde, pese a que no se sienten incómodas, tampoco dejan de ser unas extrañas. Aunque la casa sea un fortín para los machos que vienen a parrandear todas las noches, para ellas es apenas una falsa morada más, en la cual continúan indefensas. Cuando están en grupo se portan vivarachas, divertidas, bullangueras, sin darse cuenta de nada —por ejemplo en el viaje que les organiza don Lácides—, pero una vez se aquietan y se separan el desamparo empieza a hacerles morderse las uñas. El drama consiste en que aunque hacen todo lo que los machos les piden, terminan unas dándole todo sin recibir nada —como en el caso de Rosina— y otras, dando nada sin recibir nada, asumiendo una frigidez total que las consume. Los machos las encariñan y contemplan hasta que les abren las piernas, y luego se duermen o se despiden con una palmadita de nalgas, diciendo “que te conserves mamacita”, pero

nada más. Son ellas el blanco de las conquistas con que los machos reafirman su personalidad. Beny, por ejemplo, cuando llegaba de vencer en el *ring*, llegaba “arrastrando el cortejo de bulla, adulator o cariñoso, que le levantaba la mano, le palmoteaba la espalda, brindaba a su salud y futuro los tragos que él pagaba. Dejaba un campo en la mesa a su lado y pedía a Rosina que se sentara. Ella se sentaba callada y nadie le disputaba que le sirviera a él los tragos”.

Rosina es en este y en muchos pasajes el mero instrumento para abultar su orgullo de macho, boxeador invencible. Tanto así que después de perder el título mundial, e inclusive cuando tiene algunos triunfos en el exterior, Beny ya no vuelve a la casa y abandona a Rosina como abandonó los guantes: humillado. Compárese tal actitud con la de Rosina, mujer servil, ingenua, pasiva, en el siguiente texto:

Ella no traslucía que lo estaba esperando en sus entradas sorpresivas y sin embargo permanecía para que él estuviese, poseída de una dulzura que iba más vieja que sus años escasos y que no se gastaba con una virtuosa perfección de mujer sabida y conforme.

El desamparo de las mujeres de la casa, pues, resulta proporcional al machismo de los hombres que las gozan, pero ellas no se rebelan contra la situación, sino que la asumen como una figura más del destino. Encuentran un pequeño foco de escape en la camaradería, y esperan que pase la vida como quien se burla, descreídas, desgonzadas, aguardando a que llegue el lunes y Germania les dé el día de descanso para poder salir a bañarse al mar o quedarse en el patio a jugar lotería, “tú tienes el osito, yo el ganso”, a ver cuál de las dos llena primero el cartón, la que pierda paga la entrada a cine. Y, a propósito, “Rosina, no te enamores; los hombres como Beny solo viven para sí mismos, yo que te lo digo”.

Roberto Burgos es hasta cierto punto consciente de ese estado de cosas, pero su interés está puesto en la función erótico-or-giástica de la casa, por lo cual no denuncia explícitamente el problema. Además, para su inconsciente literario es más culpable del desamparo femenino el cosmos que el machismo latino —al fin y al cabo, la obra de arte no tiene por qué servir para alguna denuncia panfletaria de estudios de género—. Esto es algo que nos confirma la historia de Germania. Lácides Joaquín, su amante, no es de ninguna manera un latino por sus ancestros europeos y, sin embargo, Germania no tiene con él unión integral. La razón es que la soledad es un destino intrastocable de los hombres y el amor, una ilusión que solo puede asumirse sinceramente si se acepta que el acompañamiento es el grado supremo al que se puede llegar. Pero uniones de cabo a rabo no puede haber y, si las hubiera, no serían amor. Germania, pues, está tan desolada como las demás mujeres, aunque Lácides se haya ido a vivir a la casa y se le haya entregado incondicionalmente. Está desamparada desde niña, y lo está aun antes de la muerte cercana de Lácides, quien se va poniendo cada vez más flaco porque no resiste los alimentos. Lácides y su desahucio representan la intromisión en la casa de las fuerzas oscuras de la ciénaga y el debilitamiento consiguiente de la intemporalidad de sus habitaciones. Ese peligro ya estaba latente y se veía venir desde el principio, como nos lo muestra la constante lucha de Celedonio Ortega por sacar los cangrejos que se venían del mar a invadirlo todo. Germania, habiendo fundado la casa para vencer esas fuerzas, es parcialmente vencida con la aparición de Lácides, pero sobre todo con su muerte. Antes de esta última, la vida de Germania en la casa era un puro presente de ininterrumpidos jolgorios, donde la nostalgia no tenía cabida y todo era una misma eternidad. Pero al comenzar

La razón es que la soledad es un destino intrastocable de los hombres y el amor, una ilusión que solo puede asumirse sinceramente si se acepta que el acompañamiento es el grado supremo al que se puede llegar.

a enflaquecerse don Lácides —ya muerto— Germania ya no puede sino recordar sus paseos con él por la playa, sus idas a comer al restaurante de la villa e inclusive los viajes de ella por el Caribe, los barcos en que navegó, la Marbella donde vivió. Con Lácides, la casa la ha ido conquistando el tiempo. La casa se llena de recuerdos de él. Él propaga la muerte. Un olor extraño, mortal, cósmico; impregna la casa cuando él se pasa a vivir con Germania. Veamos este párrafo:

El olor entró y flotó en las cortinas de las paredes y los globos que levantó la humedad en la argamasa en la luz en las capas de aire tibio de los techos en el aroma nocturno y vegetal de la terraza junto al jardín y fue imposible saber si el noble caballero estaba o no en casa pues el olor se confundió con su presencia y resistió a los sahumeros de incienso y sándalo que encendieron en los salones.

Al hacerse uno consciente de esta invasión, ya va sospechando que la casa no es tan acósmica como pretendimos que era. La realidad es más compleja. Si bien se da cierto tipo de triunfo del hombre sobre el universo cuando se efectúa cada fiesta, ni el triunfo es final ni en su consecución está excluida la utilización de las mismas armas usadas por el enemigo,

que es el tiempo. Ciertamente en la rumba se da un enfrentamiento contra la muerte, pero este se efectúa, paradójicamente, como una toma de conciencia radical de la finitud de la vida. La burla de la muerte, el sarcasmo, el chiste, el vestirse de esqueleto y bailar un son con todas las ganas son maneras típicas de afirmarse en la vida sacándole la lengua a la muerte. Pero hacerle pistola al ataúd y reírse de los muertos no libera al celebrante de morir, sino que apenas le enseña a enfrentarse con valor al cosmos. Es este un sentido posible de los carnavales de Barranquilla, presente también en la novela de Burgos.

La celebración orgiástica, cuando llega a su culmen, identifica la muerte con la vida. Y la casa de Germania en su dimensión social es testigo presencial de ello. En la fiesta, en el carnaval, el participante toma distancia de las cosas haciendo burla de ellas. Por ejemplo, se disfraza de distintos personajes y de ese enmascaramiento de sí mismo y de los demás resulta un divertido cuadro donde se confunden las identidades, donde el ámbito de lo cotidiano se ha esfumado y donde la sociedad se está burlando de sí misma, en la representación misma de una ilusión o espejismo que no hay que tomar en serio pues resulta pareciendo pura contingencia. ¿Contingencia respecto a qué? ¿Cuál es esa cosa indudable y absoluta junto a la cual la vida aparece como pura contingencia? Pues la muerte. Nadie se escapa del final inevitable, como bien sabe don Lácides. Las fiestas en casa de Germania son pues, en últimas, un recordatorio de la muerte y del sinsentido sobre el cual todo flota. Y es ese el simbolismo que puede desprenderse del hecho de que en una de las temporadas de máximo esplendor de la casa, durante la época de carnavales —época orgiástica por excelencia— llegue la figura de Lácides Joaquín de Mier, personaje gris, a instalarse en medio de la casa de Germania. Tampoco es por coincidencia que, durante la fiesta de disfraces

organizada por Germania en un paréntesis de septiembre durante el cual no hubo lluvias, se haya ahorcado, en el arco ceta puerta de entrada de la casa, uno de los invitados disfrazado de pirata. La última noche de los festejos el ahorcado

le regaló a Idalides un alfilerero púrpura en forma de corazón y una colección de monedas de países extranjeros y ella no comprendió lo que dijo de lo poco que dijo: este es el único sitio del mundo donde uno cree que las putas lo aman. Ella lo podía repetir porque se lo guardó volviéndolo a decir despacio para no olvidarlo y preguntarle más tarde a Michi o a Celedonio qué carajos le quisieron decir con eso.

La exaltación del participante de la fiesta llega a su culmen con el acto del suicidio. Así lo comprueba la comprensión que del hecho tiene Germania:

Germania les dijo que no fueran tan pendejos, que se iban a quedar mirando lejos de buscar el motivo, que desde ella lo miró eso no tenía cara de tragedia, sino que se murió de felicidad de puro amor y mandó a las niñas que se vistieran de negrito para ir al entierro.

4

Hemos visto hasta aquí el simbolismo de dos espacios importantes en la novela. También hemos distinguido dos aspectos en cada uno. El patio, dijimos, es, de un lado, símbolo de lo íntimo y de lo personal; del otro, el *topos* donde las fuerzas negativas del cosmos se encarnan bajo el signo de lo mortal, teniendo el hombre que enfrentarseles como se les enfrentó Germania en la ciénaga poniendo un ferri para bailar. El segundo espacio, la casa, por una parte es la instancia donde las esperanzas humanas luchan con el cosmos bajo el signo de la orgía y del eros; por otra parte, el sitio en el cual la situación de la mujer se patentiza

bajo el signo del destierro y el desamparo comunes a las mujeres.

Ahora exploremos un tercer espacio, en el cual, creo yo, tanto el patio como la casa logran su sentido simbólico último y sintético. Se trata, como ustedes saben, del tren y de la vía del tren. Me parece que la imagen del tren nos remite a la auténtica médula de la novela de Burgos, la más difícil de estudiar. El más profundo sentimiento experimentado por un lector atento es el de haber pasado por la novela de Burgos demasiado rápido, sin poder haberla asido en su secreto final. El lector es como el pasajero del tren, que pasa por enfrente de la casa de Germania y mira el patio: algo terrible lo hace enamorarse de la casa, pero cuando voltea a averiguar qué, ya el tren ha pasado y la casa se ha perdido entre las palmeras y los manglares de la ciénaga. Y solo queda una angustiada nostalgia.

Ya desde el epígrafe del libro, Burgos nos está advirtiendo lo que luego nos sugerirá con la imagen del tren. Dice así el epígrafe: “Las palabras buscan atrapar la memoria que huye, mientras parece el recuerdo y se inventa otra vez”.

Destaquemos conceptualmente tres elementos connotados en esta frase: primero, Burgos nos está explicando a qué se debe su novela: la obra es un intento, ya de antemano inútil, por reconstruir mediante palabras una vivencia. El lenguaje, la palabra, son concebidos como instrumentos y entidades depositarias de la vida, donde esta, de manera insatisfactoria, se deja conocer. Segundo, hay una percepción de una realidad fugaz que huye sin dejarse atrapar por la palabra. Tercero, hay un proceso de deterioro de la intensidad vital experimentada, cuando esta se fragua en memoria y cuando la memoria, a su vez, se fragua en palabra, pues si la palabra tergiversa el recuerdo no es menos cierto que el recuerdo tergiversa lo vivido. Al movimiento del espíritu con

el que nos esforzamos por impedir ese progresivo ocultamiento del pasado vivido le llamamos nostalgia. Esta nos mueve a describir con palabras lo innumerable que es la vida. El temor a la muerte nos mueve a recordar. Vida, palabra y recuerdo son pues tres elementos inseparables a los que la novela de Burgos le debe su existencia. Todo sucede fugazmente. Todo pasa como desde nuestro puesto en el tren. Da vértigo.

El tren nos sirve de eje referencial para observar los sucesos de la casa. Pero también desde la casa se observa pasar el tren, cargado de disfraces y máscaras y gente de carnaval. Dice Burgos:

El tren de las 7 atravesó el reino del silencio, el resuello del animal abandonado, con el vagón de tercera repleto. Hacían el viaje de regreso los guitarreros y acordeoneros de las haciendas y pueblos del río, las farolas y cantadoras, los viejitos bailarines de merengues, los cumbiamberos apiñados y dormidos. Germania de la Concepción Cochero lo oyó pasar: resoplidos prolongados y un traqueteo, trac-trac-trac que lo anunciaba se hacía altísimo frente a la casa y se perdía después que ya no era visible el vaivén del furgón de la cola.

Este desfile de gente, por cierto, es el mismo desfile vertiginoso de hombres del que son espectadores las niñas de la casa y es también el desfile de los recuerdos de Beny, cada pelea ganada, cada *round*, cada querer dedicárselo a su mamacita Santos. O el de los recuerdos de Rosina, cuando iba con Beny a pasear por las murallas pisando levemente para no resbalar en la sangre de los esclavos con que engomaron las piedras, cuando él le regaló a ella esas fotos enmarcadas en un corazón y dedicatorias como “nunca te olvidaré”, “mi corazón está sollado por ti”, cuando iban a cine de gancho. O el de los recuerdos de Germania, de su vida con Lácides. Pero donde creo que la nostalgia y la percepción de la fugacidad llegan a su punto culmen es en el apartado

Al movimiento del espíritu con el que nos esforzamos por impedir ese progresivo ocultamiento del pasado vivido le llamamos nostalgia. Esta nos mueve a describir con palabras lo innumerable que es la vida. El temor a la muerte nos mueve a recordar.

donde un estudiante de derecho recuerda su vida con una enamorada, allá, en la villa. No quiero decir por qué sino hasta después de que ustedes hayan oído algunos fragmentos:

Y me pregunto cómo nombrarte ahora en que el ahora es un bastón de la misma madera que el hoy o la otra vez o érase una y el riesgo de que el lenguaje se sacralice abracadabra que no cura existe sí lo conocí sí lo tuvimos y servía para llamarnos y me voy cuantas veces me fui para cercarme y no resultó claro salto al vacío con malla protectora y el silencio debo gastar la posibilidades las imágenes con las que inventamos las sombras que reflejaba de las manos la lámpara en ese cuarto de hotel barato al que insistimos en ir y alojarnos limpiando el olor fuerte de la piel volteada por el aroma a jabón ordinario y escribíamos en la pared del baño con el lápiz de pintar tus cejas indicaciones para amarse sin cansancio y allí enjabonándote la espalda abrazándote porque resucitaba el animal en los globos de la espuma diciéndome que no te mojara el pelo sentí *remember* son remedio que te largarías temerosa de esta villa extraviada anua invención que terminaste por no aceptar y no me lo dijiste manera innecesaria y rotunda en que exigimos por necios *remember* que se le dé nombre a lo

evidente perol a debilitabas y regresaba a la villa rondando los parques de grama pisoteada y seca y me sentaba a esperarte en la ilusión de ver con cual traje vendrías el de la falda larga que al sentarte podías meter entre las piernas y no se arrugaba y la pañoleta amarrada en la cabeza que parecías una gitana una india de las polvaredas hirvientes de la alta guajira.

Este pseudoperonaje de la novela, más narrador que personaje, nos da cuenta de la incapacidad de recobrar lo vivido, cuando, unas páginas luego, expresa su sentimiento al volver a la villa, ya con el cartón de abogado pero definitivamente sin lo mejor, sin ella, quien ya se ha ido muy lejos. Veamos:

Y en la niebla brillante de la mañana miré las aguas transparentes la tierra amarilla en los peladeros las matas de estropajo que se distinguían a medida que el avión bajaba y abrieron la puerta la luz gruesa me apretó los ojos y un mundo de aire cálido que olía al óxido de los buques podridos me abrazó se coló por la nariz cayó a los pulmones y lo único que quise fue verte y decirte que no nos apartáramos más que no tenía caso que no aplazáramos lo que no soporta aplazamiento y te vinieras conmigo o me fuera contigo y salí a encontrarte y estuve en cada sitio donde se me ocurrió me podrían dar noticias tuyas o me habrías dejado una seña el bar del boxeador retirado el patio de los tamarindos del Beny el parque a la orilla de la laguna en las calles que acababan en la muralla enfrente de la mar y en ese extremo nos gustaban por solas y los faroles del alumbrado rotos para besarse tocarse y abrirse paso en la bragueta y los pollerines debajo de la falda y amarse de pies apoyada tu espalda contra los muros antiguos cubiertos de cal desteñida por la humedad abombada amarse con la locura que pasa durante el primer cuarto de siglo de la edad...

En los anteriores pasajes, que hemos tenido que cortar aunque el capítulo no presente ni una interrupción, ni un punto o coma, nos encontramos de cara con ese sentimiento rector de la novela de Burgos: el de la nos-

talga. Claro está, en este punto es donde mi conferencia se encuentra más incapaz de darles a ustedes los matices de dicho núcleo estético, pues solamente la lectura de la obra es capaz de hacerlo. De lo contrario nadie queda con ese nudo en la garganta que es el signo inequívoco del autor sobre el lector. En todo caso es indudable que la sintaxis, la rebeldía ortográfica y otros elementos usados están claramente relacionados con la percepción de lo fugaz-temporal presente en el texto. No poner un punto en todo ese capítulo significa despreciar la diferenciación dedicas, la capacidad analítica y, en suma, la lectura intelectual de algo tan poco racional como la vida. En cambio, asociar en desorden los recuerdos, poner más palabras que las prescritas, cubrir con tomates las ceremoniosas efigies de Caro y Cuervo son símbolos estilísticos de una clara intención de reflejar que la vida es un todo indescifable, inobjetivable, asistemático, absurdo y fascinante al mismo tiempo. El tiempo, no el del reloj, sino el que llevamos dentro es indetenible. Así quiere ser también el lenguaje de la novela.

5

Pero no podemos llegar más lejos en esta investigación de la fugacidad de la vida. Es posible apuntar, sin embargo, que hay dos tipos de nostalgia: la implícita, que es la que presentimos proviene directamente del autor por medio de su narrador en la novela (y que aparece más o menos manifiesto en el pasaje del estudiante de derecho); y la

Recordemos que la experiencia directa de la obra de arte siempre será lo primordial y que las mediaciones de la crítica literaria pueden volverse a veces pesados estorbos.

otra, más evidente, que es la de los personajes mismos. En todo caso, tanto el símbolo del patio como el de la casa hallan su sustancia en el símbolo del tren; porque soledad, tristeza, caos tropical y añoranza son rostros del tiempo.

Les agradezco su atención y nuevamente les pido disculpas por haber cometido este trabajo de taxidermia contra la novela de Roberto Burgos. Espero que mi interpretación, en vez de anquilosar la obra, les dé a ustedes pie para una lectura o una relectura enriquecedoras. Recordemos que la experiencia directa de la obra de arte siempre será lo primordial y que las mediaciones de la crítica literaria pueden volverse a veces pesados estorbos. ■■

Referencia

Burgos, R. (1984). *El patio de los vientos perdidos*. Bogotá: Seix Barral.

ALONSO SÁNCHEZ BAUTE

Ensayista colombiano.

Roberto Burgos Cantor era un hombre de cabello salpimentado cortado casi al rape y ojos achinados, atrincherados detrás del marco rectangular de unos lentes de pasta café. Con una estatura que rozaba el metro sesenta, tenía pinta de oriental: podría haber sido confundido con un viejo tibetano. Además del físico le ayudaba su actitud: sereno, calmado, de mirada tranquila y el andar sosegado y el mar de sabiduría de un Dalai Lama. Era un hombre de trato amable, elegantes maneras —como de aristócrata, como de diplomático—, y de verbo afinado. Tenía un reconocible pero exquisito acento costeño muy marcado, tanto por el lenguaje que usaba como por el ritmo y la manera como lo enfatizaba: ni se comía las letras ni cantaba las frases, como es común en la gente de su tierra. Conversaba de forma proustiana, como echando un cuento al que lo habitan muchos recovecos.

Hablando de la Cartagena de su infancia, por ejemplo, contaba:

En esos años en que estaba toda la zona histórica cayéndose, con la madera comida por el comején, el olor a podredumbre... Recuerdo que de los primeros gobiernos del Frente Nacional, sobre todo después de Valencia, el empeño era rescatar eso. Estaba lo histórico, pero en ese entonces el turismo iba a ver un templo de un curita que curaba lamiendo las llagas a los esclavos y el mar. Esa era toda la aventura. Incluso Bocagrande no existía. Solo estaba el Hotel Caribe, porque hicieron como modelos de hoteles. ¿Has visto que, como el Caribe, el Prado de Barranquilla y el Nacional de

La Habana, cada uno en distintos tamaños, son muy parecidos? Parecen sacados del mismo molde. Y estaba la isla de Manga con esa arquitectura que se estaba haciendo en el Caribe. Ese barrio tenía un tranvía. Cuando se publicó *El amor en los tiempos del cólera*, López Michelsen le preguntó a García Márquez por qué mencionaba una flor, no recuerdo ahora si eran violetas o lilas. Pero en ese lugar no era entendible que hubiera esa flor. Y Gabriel le contó que Manga tenía un acueducto que venía en superficie desde Turbaco y era muy rico en cálcico y ese calcio era útil para que se diera esa flor que ya no existe.

A pesar de vivir en Bogotá desde 1965, Roberto parecía siempre haber dejado atrás su ciudad natal hacía apenas un par de semanas: como un caribeño que se negaba a acachacarse, vestía con doble media y usaba camisilla, camisa y suéter incluso cuando permanecía dentro de su propia casa.

Aureliano

Al interior de Colombia se estereotipa al caribeño como alguien mamagallista, desabrochado, de camisas floridas y mirada musical. Guardan en el imaginario los rasgos fuertes, impulsivos y apasionados de un José Arcadio, olvidando el carácter mesurado y reflexivo, la voluntad inamovible y el punto de tristeza en la mirada de un Aureliano. Si hubiera sido un Buendía, Roberto hubiera sido como el coronel: la vida no le apretaba. Así fue siempre. Desde niño, cuando ya sabía que el destino le

* Texto publicado en la revista *Arcadia*, el 18 de octubre de 2018.

tenía los hilos marcados y nada hizo para contrariarlo.

Nació en la Clínica Vargas, en el barrio a espaldas del castillo de San Felipe, entrando por El Cabrero hacia Torices, donde habitaban mulatos de clase media, educados y con cierta concepción de vida e independencia económica. Era el mayor de los hermanos. Le siguen Sonia, que nació un año después que él; Beatriz; Javier Alonso, que vive en Francia; y otra mujer, María Consuelo. Todos dedicados hoy a la docencia.

Los Burgos, tan comunes en las sabanas de Bolívar, descienden directamente de una española llamada Manuela que llegó al país en calidad de “sobrina” de un cura de apellido Berástegui, quien con el tiempo montó un ingenio azucarero en cercanías a Ciénaga de Oro. Fals Borda se refiere a ambos en *Historia doble de la Costa*, dejando constancia de que, antes del Burgos, esta parentela debería llevar el Berástegui.

El papá de Roberto trabajaba como juez cuando Eduardo Lemaitre le propuso fundar el departamento de Humanidades de la Universidad de Cartagena, donde permaneció hasta su muerte a pesar de conservar una oficina de abogado para satisfacción profesional. La mamá, quien se educó para ser maestra pero nunca ejerció, era de Turbaco de ascendencia cundinamarquesa. El matrimonio era amigo cercano de Zapata Olivella y de Rojas Herazo, escritores frecuentes en el hogar de su niñez. Era la época del Grupo de los Quince, cuando el francés Pierre Daguet escogió quince alumnos —Cogollo, Guerrero, Morales...— que luego descollaron en el arte local y nacional.

El padre de Roberto era buen lector. Tenía una extensa biblioteca con obras del existencialismo francés, de Joyce, de Fray Luis de León, Cervantes y Lope de Vega. Y había también literatura contemporánea: “Kafka, una preciosa novela de Pasolini que se llama *Muchachos de la calle*, y bastantes

poetas: Neruda, Zalamea, Gaitán Durán, Cote Lamus, León de Greiff”.

Había en su casa, en fin, un ambiente intelectual. Como también en su entorno: en quinto de bachillerato recibió clases extras de trigonometría con el maestro Jaime García Márquez. De carambola, conoció a su hermano Eligio, quien de inmediato se convirtió “no en mi mejor amigo sino en mi propio hermano”. Fue así como tuvo acceso a la biblioteca que Gabriel García Márquez legó a su hermano menor, a quien trataba como a su hijo mayor. En ella Roberto conoció a “Virginia Wolf, a Dos Passos, a Faulkner, a Rulfo, a Vargas Llosa y a un autor argentino ahora en alza: Daniel Moyano”.

Cartagena

Para entonces los Burgos Cantor vivían en El Cabrero, el barrio al margen del Corralito de Piedra que un siglo antes acuñó a Rafael Núñez y ahora mostraba decadencia. Incluso a la ermita se le había roto la torre, por lo que la misa dominical había que celebrarla en la sala de la casa de quien fue cuatro veces presidente de Colombia.

Como esos escritores que, antes que de la imaginación echan mano de una memoria esplendente, Roberto también recuerda del barrio donde creció:

Había unas cinco casas grandes, con patios que daban al mar; un par de casas más contemporáneas, con pisos de granito y dos plantas. Y a un personaje que parecía llegado de Haití o Jamaica, el único varón que salía al malecón, desplegaba una mesa al lado del carbón hirviendo y planchas de hierro. Era cobrizo, muy moreno, creo que era sastre. Todas las tardes salía a planchar sin camisa. Allí también había un embalsamador, el señor Giacometti, y unos muchachos que en las mañanas salían a la playa a vender fritos que hacía en un solar del barrio una negra llamada Agripina. A ellos, les prestaba mi bicicleta y a

cambio me regalaban un frito. La vida era muy democrática. No había entonces eso que ocurrió después: el factor excluyente, discriminatorio.

Cartagena era entonces una ciudad silenciosa de casonas abandonadas y paredes blancas pintadas con cal. Luego todo cambió y pasó a ser un cruce de calderetas, convirtiéndose en esa especie de apartheid que padece ahora, donde conviven al tiempo los palacios más costosos junto a la pobreza de tragedia. Esto sucedió estas últimas décadas, cuando Roberto ya no habitaba entre sus calles tras de partir a Bogotá a estudiar Derecho en la Universidad Nacional.

Desde entonces escribir era lo que quería. No lo hacía para combatir el aburrimiento o la infelicidad de la cotidianidad sino porque era lo que el cuerpo le pedía: una necesidad natural que no necesita razones ni explicaciones. Su padre lo sabía luego de leer, por infidencias de su madre, una serie de cuentos que Roberto escribió en el bachillerato. Uno de ellos, sobre la violencia en el campo, Zapata Olivella lo publicó en la revista Letras Nacionales y fue conocido por Policarpo Varón, un escritor bogotano que le alabó a Roberto la factura impecable. Otro fue publicado en Cali, en una antología de cuentistas.

A pesar de la vocación, su papá le aconsejó adelantar alguna carrera de la cual pudiera vivir mejor. Se decidió por el derecho en tiempos cuando esta facultad “incluso tenía cursos de literatura, no opcionales sino obligatorios. Recuerdo las clases sobre Gogol y sobre Dostoievski, con un profesor joven recién llegado de Francia, de apellido Posada, que era del Valle. Y en el entorno estaba Marta Traba, Francisco Posada, Carlos Rincón. Cada semana había un debate sobre temas que iban desde Baudelaire hasta Bertolt Brecht. Era un mundo muy rico culturalmente... Y ahí

estaban la residencia, la cafetería, el cine en el centro Nariño, en el gran momento del cine europeo, con Bergman, con toda la nueva ola francesa. Uno vivía como en un micromundo”.

Los disturbios vinieron después:

Tengo la imagen de unos días tristes. En uno de ellos, unos discursos entre los comunistas jóvenes y los comunistas chinos jóvenes, que terminaron tirándose piedra, y una cosa estremecedora que fue una mañana en que llegamos a clase y habían puesto encima de la cafetería central el cadáver del estudiante Carvalo. Eso nos marcó mucho. Lo habían tiroteado en el centro, acusado de ser un enlace del ELN. En ese momento algo se quebró, algo comenzó a dañarse.

Estudiando abogacía conoció a Dora Bernal en la facultad de Física. Los casó el párroco de la universidad, Alfonso Rincón, quien era el ayudante de Camilo Torres. Fueron 48 años de matrimonio sobre las olas de muchos naufragios. “Cuando sacamos cuentas, en el entorno de amigos hay muchas separaciones o separaciones que nunca volvieron. Lo de las uniones estables es más del Caribe que de Bogotá, tal cual se lo escuché un día a Ramiro de la Espriella cuando le dijo a alguien que se estaba separando: ‘Ustedes están locos, eso de separarse es de cachacos’”.

Ya casado hizo unos semestres en Filosofía, los cuales coinciden con la fecha en que engendró a su hijo mayor, Javier Alejandro, quien —casualmente— veinte años después se graduaría como filósofo (también es poeta, y hoy hace parte de un programa con el Distrito). Luego vino Pablo Nicolás, que estudió Cine en la Nacional, hace documentales y trabaja con Rocío Londoño en un tema de memoria nacional. Ambos muchachos ya están casados. “Soy un abuelo fértil”, sonreía orgulloso Roberto al mencionar a sus tres nietas.

Primero estuvo la literatura

En 1969 ganó su primer premio literario: el Concurso Nacional de Cuento convocado por el periódico *Pizarrón* de la Javeriana. Cuatro años después se alzó en Cúcuta con el Premio de Cuento Jorge Gaitán Durán. Pero la literatura no le daba para la cuchara, de modo que entró a la burocracia estatal. Antes pensó en ser maestro, como todos sus hermanos, pero se dio cuenta a tiempo que el trabajo podría consumirlo, impidiéndole dedicarse a lo que realmente quería hacer: escribir. Fue entonces cuando un amigo de su padre, Jaime Angulo Bossa, lo llevó a la nómina de la Superintendencia de Notariado y Registro. Allí logró organizar el tiempo para regresar temprano a casa a leer y escribir. Cuando pensó que estaba listo para jalarle a una novela, al poco tiempo de arrancar se quedó sin gasolina.

Debió esperar hasta principios de los ochenta, con tres periodos vacacionales acumulados, para finalmente aunar fuerzas, encerrándose en el apartamento desocupado de una de sus hermanas en Barranquilla y concentrarse en la escritura, “anunciándolo con bombos y platillos a todos los amigos para obligarme a regresar con un trabajo entre las manos”.

Así nació *Lo amador*. Siete cuentos que narran la historia de esos personajes (boxeadores, mecánicos, modistas, reinas de belleza) con los que Roberto solía toparse y esos sitios por donde cada tarde se aventuraba al desplazarse entre su casa de El Cabrero y el Liceo La Salle, donde estudiaba:

Aquí donde usted me ve cuando yo vine esto no era barrio ni era nada y el teatro qué vaina tan linda para el llanto y para el sueño una sala grande descubierta que en el verano fresco de enero empezaba la vespertina a las siete porque no oscurecía antes y si uno recostaba la cabeza contra el espaldar de una silla veía las estrellas

moviéndose por el cielo o la luna de julio que estaba encima de la sala al comenzar la nocturna.

Según escribió Edgar Sierra en Coralibre, “un libro que le tuerce el pescuezo a la retórica, que rompe con la tradición conservadora para buscar lo propio y un nuevo lenguaje”. El hoy director de Planeta, Juan David Correa, no se quedó atrás en elogios en sus tiempos como director de la revista *Arcadia*: “*Lo amador* se sigue reeditando y comentando como uno de los libros más importantes en la Colombia de los últimos treinta años”.

Eliminando lo que él llamaba “la posdata social”, a partir de entonces Roberto supo combinar la burocracia que le dio de comer con la escritura que lo llenó de placer. Lo fácil sería decir que lo hizo de forma kafkiana, dando a entender la vida triste del escritor que debe padecer de la burocracia para sobrevivir, pero es hora de torcer el cuello a esta mirada: tristes más bien son los burócratas que carecen de esperanzas para subsistir.

De esta forma, como en el eterno retorno, por la Superintendencia de Notariado y Registro entró y salió en tres épocas diferentes de su vida. No fue su único cargo público. Trabajó en la ESAP, bajo la dirección de Marino Henao; en Focine, bajo órdenes de María Emma Mejía durante el gobierno de Belisario; y estuvo un par de veces en la nómina diplomática: dos años en Panamá y tres en Viena.

Se dice que hay dos clases de escritores: los que escriben bajo un impulso, se sientan y hasta que no acaban la novela no vuelven a levantarse (“como le ocurría a Sábato —tal cual recuerda Roberto—, que solo trabajaba cuando le llegaban las ideas”) y otros que tienen una rutina y lo hacen día tras día. Y ahí están Vargas Llosa y García Márquez, “con esa lealtad a la escritura que

Para escribir *El patio de los vientos perdidos*, su primera novela, se encerró durante dos años en los que vivió de los ahorros, las cesantías y la complicidad de Dora, su mujer. La olla se raspó antes de terminarla, de modo que durante los capítulos finales debió volver a emplearse.

ya sabemos cuán agradecida les ha resultado”. Roberto también hace parte de este segundo clan.

Para escribir *El patio de los vientos perdidos*, su primera novela, se encerró durante dos años en los que vivió de los ahorros, las cesantías y la complicidad de Dora, su mujer. La olla se raspó antes de terminarla, de modo que durante los capítulos finales debió volver a emplearse. Luego vino un libro de cuentos, *De gozos y desvelos*, y otra novela, *Pavana del ángel*, a la que le dedicó todas las tardes cuando vivió en Panamá, mientras que durante la estancia en Viena escribió la colección de cuentos *Quiero es cantar*. “Me gusta mucho escribir cuentos, pero uno entra a veces en esa necedad de darle contenido utilitario a los gozos. A ese gozo con el cuento le encontré algo que ha resultado muy útil: como es un trabajo muy preciso, de relojería, me sirve para apretar las novelas”.

Toda la obra de Roberto narra un universo propio donde los protagonistas son siempre Cartagena y el lenguaje Caribe. Lo que marca la cresta de su ola literaria, hasta el momento, es *La ceiba de la memoria*, Premio Casa de las Américas José María

Arguedas 2009. Fue publicada con un tiraje inicial de 25 000 ejemplares, y va en su cuarta edición.

Ahora que no ejercía ningún cargo burocrático había variado su horario de trabajo: era un hombre disciplinado y riguroso que escribía de lunes a viernes entre las ocho y media de la mañana y la una en punto de la tarde. Prefería esta hora porque la mañana tiene la ventaja moral de quitarnos la angustia de no haber hecho nada en el día, y porque luego ya uno puede hacer lo que quiera. Decía: “Disciplinar el tiempo de la escritura tiene una enorme ventaja: la rutina es agradecida”. Y decía también: “El escritor no puede dejar enfriar la mano entre un libro y otro porque corre el riesgo. Y a veces el riesgo gana”.

El aliento

En *Señas particulares* cuenta la historia de su estadía en Bogotá y retrata a los amigos que más alentaron su vocación de escritor. Como su papá, quien murió cuando finalizaba la escritura del libro, más cuatro importantes escritores: Ernesto Sábato, Álvaro Mutis, José Viñals y, por supuesto, García Márquez, a quien Roberto siempre menciona como Gabriel, es decir, como alguien de quien no necesita presumir cercanía llamándolo Gabo por la gran amistad que los unía.

Lo conoció de la mano de su hermano Eligio. “Antes de que saliera *Cien años de soledad* me pidió que acompañáramos a Gabriel a recoger un cheque en Buchholz, que le entregó Nicolás Suescún, como pago por un fragmento de la novela”. Pero lo que selló la amistad fue la publicación de *Lo amador*, ocurrida al regresar García Márquez de Estocolmo. En un almuerzo en casa de Roberto, mientras le echaba mano a una bandeja de patacones, Gabriel le dijo: “Ningún escritor dijo de mi primera libro que era bueno, y menos si ese escritor era un Nobel”.

La amistad con Sábato, en tanto, surgió porque Eligio quería entrevistar al gran narrador argentino sobre el tema de la ciencia. “Entre ambos hicimos un cuestionario kilométrico al que yo le adicione preguntas literarias. Después de eso, por algún tiempo conservamos una correspondencia muy fluida”.

Álvaro Mutis ya era amigo suyo cuando salió publicada su novela *El patio de los vientos perdidos*, cuyo manuscrito Roberto le había enviado cuando aún no la terminaba. En un encuentro casual en la Biblioteca Nacional, Mutis le dijo: “Tengo que pedirle una cosa. Yo quiero hacer la nota de contratapa porque este es un país que conozco muy bien y lo primero que van a decir es que esa novela es garcíamarquina, y no tiene un carajo que ver. Pero eso no lo puede decir usted sino yo”.

Y así se hizo.

Roberto a secas

De Roberto se dice que es un autor de culto; que era de pocos amigos, pero muy amigo de sus amigos; que era un hombre generoso con los recuerdos positivos; que tiene una hija en Argentina, a la que desconoce su esposa Dora; que tiene un gran amigo que se llama Arnulfo y una amiga entrañable que se llama Adriana; que a pesar de los tantos años de habitar en Bogotá, lo seguía deslumbrando la comida de su tierra —los pescados de mar, el arroz con coco, el mote de queso—; que tenía una deformación

que bien pudo haberle costado la expulsión eterna de Cartagena: considerar como el mejor dulce la pasta de mango que hacen las Goenaga en Santa Marta; y que era sobrecogedoramente tímido ante los medios.

En fin.

Se decían pocas cosas de Roberto Burgos Cantor porque era alguien arisco para las páginas sociales: nunca lo deslumbraron los focos ni las bambalinas. Vivió como de tapadillo, haciéndole el quite a las polémicas y evitando cazar peleas con intención de atraer los *flashes*. Tampoco le interesaron los entresijos del poder. Era más bien un hombre casero dedicado a su trabajo y a la escritura que desde niño asumió como su razón de vida. Este año ganó el Premio Nacional de Novela con *Ver lo que veo*. Tuvo así la fortuna de ser homenajeado en vida. Pero el conjunto de su obra merece una visita: una y otra más.

Ha muerto ahora y deja un enorme vacío entre sus amigos y un dolor que no se va y el corazón desmigajado de sus familiares. Deja además, por fortuna, un valioso legado literario que, como escribió Marino Canizales en *Aurora boreal*, “supera con creces el lugar común de que la literatura es lenguaje”. Y deja también la enseñanza de quien se supera siempre a sí mismo: el respeto y la admiración por Roberto tienen de peso no solo el trabajo que se hace a pulso, con dedicación y disciplina, sino también la elegancia del amor, la sencillez del que es grande y la decencia del hombre en paz consigo mismo. ■

¿Qué hay que ver en *Ver lo que veo*?*

JORGE IVÁN PARRA

Ensayista y crítico literario.

La más reciente y muy extensa obra de Roberto Burgos es una concurrencia de monólogos, de voces provenientes de la marginación. La voz cantante, diríamos, es la de una mujer que hace lo que hace la mayoría de mujeres en las novelas de Burgos: esperar. Esperar con paciencia y resignación, lo que ellas mismas saben que no ha de llegar —en este caso, un marido que se fue hace siglos a buscarse la vida en Venezuela—, pero que sirve de pretexto para seguir viviendo. Como dice Javier Marías en *Berta Isla*: “Quien se acostumbra a vivir en la espera nunca consiente del todo su término es como si le quitaran la mitad del aire”. Solo transcurridos varios centenares de páginas, se nos revela su nombre, “¿Qué te trae por aquí, Otilia de las Mercedes Escorzia? Primera vez que decía mi nombre. Primera vez que lo decía completo. Me demoré en saber que era el mío. En el barrio nos llamamos con los nombres del cariño: abuela, vieja, madre, mis ojos, mi vigía”.

Todo lo ve desde su mecedora; si no lo ve, lo atisba o lo adivina. Todo lo puede ver porque es ciega. Es la principal voz que construye el testimonio de toda una comunidad de desplazados, que, después de haber sido desalojados de su terruño, construyeron cambuches y rellenaron un otrora lago con todo lo que pudieron, para no vivir al desgaire. Y a eso le llaman barrio, “mi barrio de relleno”, en Cartagena. El resto del coro lo componen: el abuelo, padre o suegro, según el punto de vista de quién lo nombre, que llevó el progreso a su pueblo mediante su ingenio azucarero, producto indirecto de su afición a la ópera. Cuando

estuvo en el Teatro de ópera de La Habana, le preguntó al auriga que lo llevó al hotel que cómo era posible semejante milagro en la isla —se refería a la representación que acababa de ver y al teatro mismo—. Y aquél le respondió, sin saber que con ello daría origen a una empresa, “lazúcar, lazúcar”. Habla su nieto refiriéndose a las charlas de su madre con el abuelo, acompañadas de ginebra y ron; habla el yerno, que, tras la muerte de su suegro y el acabose del ingenio, se convirtió en caricatura, en un richo venido a menos, que después de haber visto cómo una mujer se suicidaba en el mar, decide él también bajarse del mundo para no tener que sobrellevar la vergüenza de estrenar pobreza. Habla el boxeador que no falta en los barrios pobres de toda la costa caribe colombiana, que se convirtió en tal por pura casualidad, porque un día haciendo novillos, fue a parar al corral en donde se entrenaban los pugilistas, y le pareció mejor seguir yendo a este remedo de gimnasio, que volver a la escuela. Habla el aspirante a cantante de boleros, que, para conseguir lo que costaban las clases de canto con una maestra rusa extraviada en estos calores, se metió a robar a una joyería. Después se dio cuenta de que robar era más fácil que cantar y lo siguió haciendo hasta que lo mataron. Hablan todos los desclasados de la Cartagena que mejor retrata Burgos a través de las palabras de sus personajes o del narrador.

Y es que Cartagena sigue siendo el dominio de la narrativa de Burgos, desde su ya lejano libro *Lo amador*, pasando por *El patio de los vientos perdidos*, *La ceiba de la memoria*

* Blog publicado en Eltiempo.com (Parra, 2017).

y *Ese silencio. Ver lo que veo* es el equivalente en novela a esa maravillosa síntesis de la ciudad, que en pintura hizo Grau para el Teatro Adolfo Mejía. Curiosidad, casualidad, los dos nombres aparecen en la novela, como aparecen también los de Obregón; el Baba y el Benny, el tuerto López, don Joaquín de Mier y Lamadrid, y Pedro Claver, entre tantos personajes que han hecho la historia de la ciudad. Entre ellos llama la atención uno al que Burgos le dedica un capítulo y le concede también voz. El presidente Núñez en su casa presidencial del Cabrero, gobernando desde ella a un país que desconoce, y leyendo a Rubén Darío en compañía de doña Soledad Román.

Es tan amplio y variopinto el fresco que compone Burgos, que hasta Gabo y Mutis están ligeramente aludidos, como si de un homenaje tácito se tratara: el primero, en un monólogo del yerno:

Al pasar por Arjona me advirtió que al volver nos detendríamos para comprar bollos de mazorca. Eran la masa de maíz tierno envuelta en hojas de la planta y amarradas con tiras vegetales. Los mejores de la zona, según él. Agregó que allí vivía el boticario Barcha con una hija que no quiso ser reina de las fiestas del patrono porque esperaba a un enfermo de la letra que vendría a buscarla para casarse con ella.

El segundo, porque, además de llamarse Ilo-na, la Madama de un burdel cubano exhibe en este algo inusual: “En un estante pequeño, empotrado en la pared, tenía libros de San John-Perse, de Lezama Lima, de Gastón Baquero, de Juan Ramón Jiménez, de maría Zambrano, de un cura, de Álvaro Mutis”.

¿Qué más hay para ver en esta novela de aluvión?

Yo diría que la historia tanto conocida como desconocida de Cartagena, de las huellas que en ella dejaron la esclavitud, el saqueo, la colonización; del choque de culturas que dio origen a su mestizaje y sus mezcolanzas, de las costumbres culinarias —el olor

del pargo frito, las monedas de piratas, es decir, los patacones; el arroz de coco y el mote de queso— sale de sus páginas, así como se siente el sabor de las distintas clases de ron y del infaltable café en agua de toronjil.

Mediante el recurso estilístico de la enumeración, la vida de la ciudad brota de las páginas:

Era un paisaje de malezas entre muros derribados y paredes con grietas, unos ennegrecidos por la pólvora de los cañones y otras tomadas por la maleza. Calles sombrías y malolientes donde las casas dejaban los portones abiertos y desfilaban los perros de costillar a la vista y gatos de pelambre apolillada y había desaparecido la emanación tibia de las cocinas al atardecer con sus carnes de monte puyadas con clavo de olor y pimienta negra, raspaduras de panela, al fuego lento, y los plátanos maduros con trozos de queso y rajaduras de canela sobre las brasas. Ahora entre las juntas de los adobes supuran aguas negras podridas que huelen a diablo y en la mitad de las calles y plazuelas de césped reseco y hormigas, hay perros muertos, alcatraces en agonía, palomas reventadas, gatos destripados, uniformes marciales desteñidos, rotos, espadones oxidados, cureñas desarmadas, cabezas y colas de caballos, fajones de cuero, zapatos solitarios sin suela, ninguna moneda olvidada, y al final los playones con los restos de lanchas de desembarco, cuerdas endurecidas por el sol, piezas de remos, anclas, ripios de banderas de colores deslucidos y cada noche los ruidos inexplicables entre el golpeteo del mar, los hospitales abandonados, las torres sin campanas y los conventos de alacenas desocupadas y oraciones desfallecientes mientras comparsas de esclavos sin amos deambulaban por los patios con aljibes de aguas envenenadas hasta el convento de los jesuitas a rogarle a la tumba sin señales de Claver un poco de pan de compasión o hallar de casualidad una garrafa de vino en los sótanos o un chorro de ron de alambique clandestino. (p. 71)

¿Y qué más? La pobreza de sus zonas periféricas, sin agua y sin luz; la miseria que

anida en cada plaza, en cada callejón, el olor a cloaca que se desprende de gran parte de sus murallas y que hizo que tuvieran que ser derribadas en un buen tramo. También los reinados, no los del boato turístico, sino los barriobajeros y asimismo la vida cotidiana de los pobres de siempre y de los ricos venidos a menos, a los que ya se les comienza a notar la pobreza.

Pero lo que más hay para ver en *Ver lo que veo*, es la riqueza de la prosa, que es el principal patrimonio de la escritura de Burgos. Una prosa por pasajes abigarrada y barroca lezamiana, que como la del célebre cubano busca una sobre naturaleza; prosa tan abarcadora y totalizante, que se manifiesta en sus posibilidades más escatológicas y grotescas —la escena de los angelitos con el arzobispo en la iglesia; se le quedó por fuera a El Bosco—, pero asimismo en las más poéticas. De esto último escogí el siguiente pasaje, que demuestra que es un gran error hacer la distinción que suelen hacer críticos y profesores, entre poesía y prosa, siendo la distinción correcta la de prosa y verso, porque la poesía le cabe tanto a la prosa como al verso, y es la poesía misma el sustento de la buena prosa:

Me gusta pensar los domingos.

Dejarme ir a la deriva. Sin brújula. Soltar pensamientos como quien arroja lastre. Ver más allá de los cañaduzales. Esperar las luces que tiñen la claridad resplandeciente de esta hora: mancha amarilla que supera en el horizonte de mar lejano. Se alza un poco y parece derramarse sobre sí misma al no subir más. Vómito de la tierra. Escupitajo de ballena. Dura hasta que el rosa tenue de la herida lo cubre como cortina que arruma su tejido y enseguida el polvo, el carbón, soplo de la noche, cubre todo. Pocos luceros agujerean la oscuridad, abren huecos por donde se asoman las fogatas del firmamento.

Me da pereza moverme a pesar de la liviandad que me embarga.

El viento cambia su ruta y en la cola de cometa incansable arrastra enredados, telara-

ñas de cielo, puntas de estrellas, escamas de luna, caídas de luz de los astros, músicas de esferas, y el rodar de la corriente del canal, su curso que rastrilla el cauce y lleva sedimentos que acumula en la bahía, satura la transparencia de la masa quieta alterada por las grietas breves que dejan los cardúmenes, los sábalos de coletazos lentos, las medusas opacas con faldas y filamentos de bailarinas, pone nubes y nubes que ahogan los corales, sepulta los costillares de los galeones, las velas sin viento rasgadas por los tiros de cañón, los cofres, las piezas de plata y oro dos submarinos de la Segunda Guerra, perdidos con sus urnas y proclamas, blindados por el óxido y la tripulación en huesos. (p. 408)

Ha pasado ya medio siglo desde que el, a la sazón adolescente Roberto Burgos arriaba a la Papelería Mogollón, cual papá Noel, con una media llena de monedas apretada en la mano, para ver cuál de los recién llegados libros de literatura podía comprar. Han transcurrido tres largas décadas desde la publicación de ese otro micromundo cartagenero, que bien hubiera podido quedar entre las novelas del boom, *El patio de los vientos perdidos*; una década ya desde la publicación de esa épica *La ceiba de la memoria*, y siete años exactos desde la presentación que me cupo el gran honor de hacer de *Ese silencio*. ¿Cuánto más debemos esperar de esta pluma que enriquece tanto la narrativa colombiana? Mi deseo y mi pronóstico es que mucho, porque las más de 500 páginas de este delirio novelesco que hoy presentamos, demuestran que hay Burgos para rato. Por ello diremos en coro: ¡Gracias, Roberto! ■

Referencias

- Burgos, R. (2017). *Ver lo que veo*. Bogotá: Seix Barral.
- Parra, J. I. (2017, 1.º de diciembre). ¿Qué hay que ver en *Ver lo que veo*?. *Eltiempo.com*. Consultado en <https://bit.ly/2MwDrEK>.

Ver lo que veo, de Roberto Burgos Cantor

ÓSCAR GODOY BARBOSA

Escritor y periodista.

La ciudad costera donde transcurren los hechos de la novela *Ver lo que veo* no tiene nombre, pero fácilmente puede identificarse con Cartagena de Indias. La isla de Manga con sus casas señoriales, el barrio de invasión que crece sin pausa gracias a los recursos que concibe el ingenio humano para desplazar al mar, la ciudad protegida por sus murallas y con la presencia del mar en el horizonte son espacios que van apareciendo por sus páginas, creando un vínculo evidente con la urbe que ha sido escenario de diversas obras de su autor, el escritor cartagenero Roberto Burgos Cantor.

La mujer que ve lo que ve, una matrona casi centenaria sentada día y noche frente a su casa, cada día más afectada por las cataratas que nublan sus ojos, tampoco tiene nombre. Esta mujer arrastra el recuerdo de su hombre, que viajó a Venezuela en busca de un mejor futuro y nunca regresó, y de una hija que creció con ella. Pero basta percibirla allí, entre las sombras, para notar que su presencia será un punto de referencia, a veces como testigo y a veces como confidente, para la gente del barrio de invasión que crece a su alrededor.

Desde estas dos presencias, la ciudad y la mujer que ve lo que ve, se teje esta novela en la que se van delineando los destinos de una serie de personajes de muy diversas características.

Un primer grupo de personajes está conformado por los habitantes del barrio de invasión: un boxeador que aprende su oficio desde niño, cuando en su deambular por el

barrio encontró al maestro y el lugar donde entrenaban los mayores; un hombre que quiere ser cantante, pero es empujado por las circunstancias a convertirse en ladrón para poder pagar las clases de canto con Svetlana, la maestra rusa. La hija de la matrona, con su salón de belleza. La demás gente, dedicada a sus oficios, la carpintería, el comercio, el rebusque, el comentario sobre el prójimo. Y por supuesto, siempre allí, la anciana que observa pasar la vida y la muerte.

La isla de Manga es el escenario donde respiran los demás personajes de la novela. Allí, los últimos descendientes de un linaje en decadencia, una pareja de esposos de edad avanzada, rumian la nostalgia de los tiempos idos en una casa en ruinas. El hombre, noche a noche vestido con sus mejores ropas —que no ocultan las estrecheces de su vida actual—, frecuenta un casino con la vana esperanza de un golpe de suerte que le permita recuperar el esplendor perdido. Ella, en casa, lo observa con ojos fríos y duerme a su lado por los vínculos de la costumbre, incapaz de oponerse a lo que ya no tiene remedio. A ambos los cobija la sombra del padre de ella, empresario que fundó un ingenio azucarero en la región, cuyo legado de riqueza y poder ninguno de los dos pudo preservar.

En esta casona resuena también, como un eco perdido, la voz del hijo de la pareja, testigo de los sucesos que poco a poco llevaron a la ruina económica y existencial. En un juego narrativo de gran riqueza, desde la perspectiva del hijo, llegan al lector las

conversaciones que sostenían la mamá y el abuelo, escuchadas por él desde su escondite entre las plantas del jardín, y los diversos momentos significativos en la historia íntima de la familia. El hijo también partió para no regresar, pero su voz adquiere una impronta vital dentro de la recreación de ese pasado irrecuperable.

La novela avanza por capítulos en los que se van alternando estos personajes, algunos con su propia voz y otros mediados por un narrador externo tan cercano a ellos que parece mimetizarse con sus pensamientos. Poco a poco, con el avance de las páginas se van configurando los dramas, las frustraciones, las alegrías, las impresiones vitales de unos y otros, en un tono general de desesperanza.

Estas vidas marcadas por el abandono, la soledad, la precariedad, el vacío y los deseos insatisfechos solo parecen encontrar su redención en la magia del lenguaje, porque lo que sin duda vincula y hace posible esta estructura polifónica, lo que la anima y la hace respirar como un todo es la riqueza y la textura del lenguaje. El párrafo inicial de la novela es una buena muestra de ello:

Siempre veo lo mismo: abro la puerta y salgo, al amanecer, con la humedad de la noche en los brazos y los ojos pegajosos por las lagañas. Algún mal sueño aún me atolondra. El sol asoma detrás de la colina y revienta su luz rojiza contra las murallas de piedras viejas, negras, sin brillo, pelambre de gato enfermo, con grietas y malezas. Entre las murallas y yo está la calle de asfalto gastado que las bordea. La barandilla en el borde. Evita que los borrachos caigan al agua. Bajo la vista y veo la superficie tornasol del lago. Los islotes de mangle. Las garzas con zancos, alertas, hunden el pico largo y sacan sábalos pequeños que se estremecen con agonía antes que los engullan. (Burgos, p. 9)

La voz corresponde a la matrona que ve lo que ve. Desde la primera línea se hace

evidente el detalle, la capacidad para retratar con palabras las impresiones de un amanecer como tantos. La ciudad, los espacios, son los mismos de cada día, pero el lenguaje utilizado los trasciende.

En la novela *Ver lo que veo*, el autor hace gala de un lenguaje sugerente, vivaz, lleno de imágenes poderosas, con el cual va desgranando con minuciosidad cada destino, cada personaje, en los vericuetos más íntimos de su pensamiento y de su recorrido vital. La magia de este lenguaje también está al servicio de escenas como la luna de miel de los esposos en París, financiada por el papá empresario, la irrupción del ladrón en una joyería del centro histórico, la mujer que sale del casino para zambullirse en el mar y muchas otras que perduran en la memoria tanto por su intensidad dramática como por la dimensión poética del lenguaje con que son narradas.

La novela de Burgos Cantor quedó seleccionada entre las cinco finalistas del Concurso Nacional de Novela del Ministerio de Cultura, en su versión de 2018. Un reconocimiento indudable a una obra que se separa de la manera de narrar que se está imponiendo en la literatura colombiana actual, directa, contundente y eficaz en sus recursos, para explayarse en la exploración minuciosa del lenguaje, el goce de la imagen poética, la riqueza de los matices, al servicio de una historia que roza los grandes tópicos contemporáneos —la violencia, la desigualdad—, pero se concentra en lo esencial: el siempre vigente drama de la condición humana en un entorno desesperanzador. ■■

Referencias

Burgos, R. (2017). *Ver lo que veo*. Bogotá: Seix Barral.

Roberto Burgos Cantor: si no escribo me muero

MILCÍADES ARÉVALO

Escritor colombiano.

La primera vez que leí uno de sus cuentos fue por allá en 1965, en la revista *Letras Nacionales* n.º 3, que dirigía el samario Eduardo Pachón Padilla. Pasarían seis años cuando fue declarado ganador del primer premio del Concurso de Cuentos Jorge Gaitán Durán, del Instituto de Bellas Artes de Cúcuta; en 1980, Colcultura publicó su primer libro *Lo amador*, como lo anota el inolvidable, Eduardo Pachón Padilla¹.

Compuesto de 7 cuentos, habituales y corrientes, donde desarrolla diversas preocupaciones de gentes sencillas, movilizadas en un barrio proletario —personaje principal—, situado a inmediaciones de un puerto de ciudad marítima, quienes observan muchas veces, a los estibadores, con su inmenso y continuo movimiento de trabajo hacia los transatlánticos y a los otros moradores, que vienen siendo ellos mismos, y memorizan sus asuntos cotidianos, tales como aquellos de las vicisitudes de una cantante aficionada, los incesantes recuerdos de una reina popular, los hábitos enigmáticos de una enigmática prostituta, la absurda e insólita muerte de un mecánico, el asesinato de un líder sindical. (Pachón, 1985)

No creo que hasta este momento ninguno de nuestros escritores haya alcanzado tal perfección en la descripción de un barrio

.....
1 En la antología *El cuento colombiano contemporáneo III. Generación de 1970*, publicada por Plaza y Janés (1985), participan once autores de diferentes regiones del país, entre los que se encuentran los cuentistas Ramón Illan Bacca, Germán Uribe, Hugo Ruiz, Carlos Orlando Pardo, Fernando Cruz Kronfly, José Luis Garcés, Óscar Castro García, Armando Romero y Milcíades Arévalo.

como lo hace Burgos Cantor, y es que cuando uno lee *Lo amador*, antes que lamentar las pequeñas tragedias de sus personajes, quisiera estar allí oyendo la cantaleta de las señoras, la algarabía de los muchachos; participando de los recuerdos de una reina de barrio tan solo para oír contar cómo cuentan los habitantes de un barrio sin porvenir a la orilla de la historia, porque todos los cuentos suceden en Cartagena, una ciudad real que más bien parece una leyenda.

Roberto Burgos Cantor nació en Cartagena, en 1948. Se graduó en Derecho, en la Universidad Nacional de Colombia y ocupó importantes cargos como secretario general de Focine, asesor jurídico de Legis, secretario general de la Superintendencia de Notariado y Registro, Agregado cultural en Panamá y en Viena. Además del libro citado anteriormente, ha publicado *La novia enamorada del cielo* (Poemas, 1981), *El patio de los vientos perdidos* (Novela, 1988) y *De gozos y desvelos* (Novela, 1989). Este hombre silencioso, parco al hablar, justo en sus juicios, lector empedernido, mirón de museos, enamorado de la belleza, no parece de ninguna parte si quieren saberlo, pero es del trópico. Lo delata su acento, la manera como hace bailar las palabras, la música que le imprime a su prosa, el desparpajo al narrar, la nostalgia con que recuerda todo. Pero no es una nostalgia triste, sino lo más cercana a la poesía: “El cuento es el mejor invento para los poetas que tienen pudor de escribir en versos”, me dijo alguna vez. Antes de que nos sentáramos a tomar un café para hablar

sobre la iniciación, sus goces y desvelos en la literatura, se me ocurrió preguntarle de los críticos y de los editores, porque unos y otros abundan en nuestro medio. “Los críticos —dijo— son los sapos de la fiesta de la literatura. Los únicos que sí hacen crítica de verdad, creadora, en Colombia, son los poetas. Menos mal que la inocencia de los lectores colombianos es sabia y no se tragan los ladrillos que señalan los críticos”.

¿Cómo fue tu encuentro con los libros?

Una perfecta conflagración. En sus páginas impresas sobreponía inacabables enredijos con los colores de las acuarelas y los lápices, y después arrancaba las hojas para intentar barquitos de papel que naufragaban en el patio de la casa cubierto muchas veces por el alto oleaje del mar de leva. De allí mi madre siempre pensó que mi destino era el de piloto del ferri del canal del Dique, en la población de Gambote. Ella vio con justicia: buques de papel y encima la ruta del laberinto del río.

¿Qué representa la literatura en tu vida?

No sé si la literatura represente algo para mí, pero escribir ficciones sí. Sin duda. Un ámbito de revelación, de desnudez subversiva donde es posible el amor como ese canto solitario y nocturno de las ballenas cuando atraviesan el océano. Así seducen a las estrellas.

¿Cómo fue tu encuentro con los libros, especialmente con los de narrativa?

Es una época menos infeliz que la actual, mis padres tuvieron una cocinera negra, espigarada, de trajes al tobillo y cabello blanco de las canas recogido con un hermoso moño que sostenía con un peine de carey. No solo conocía los secretos de la cocina del Caribe y sus perversiones, sino que a las seis de la tarde se encargaba de servir a los niños y hacerlos comer sin imposiciones. Ella me dijo que tenía unos libros adentro de la cabeza y día a día nos relataba un epi-

sodio entre bocado y bocado de sus platos que hoy la nostalgia aprecia mejor.

¿Te consideras escritor? ¿Por qué?

Por una convicción quizá superticiosa. Si no escribo, me muero.

¿Cuál es tu método o proceso creador?

Desconozco si se puede llamar método a ese revuelto de terquedad y superstición en que cada día se corre el riesgo frente al papel y por supuesto espera uno que el ángel o la zorra traigan la gracia.

¿Escribes por evasión, por compromiso o porque tienes mucha imaginación?

Evadirse es un deber; comprometerse es un acto de buena educación, y la imaginación, decía Bretón: “Lo que más amo en ti es que no perdonas”, o sea: una situación de tiranía. Tal vez el lobo feroz tenía razón. ¿Por qué escribes? Para amarte mejor.

¿Te consideras un escritor famoso o sigues siendo tan inédito como todos los escritores colombianos?

A los colombianos los (nos) leen más de lo que ellos (nosotros) mismos creen (creemos).

Tienes alguna relación con los escritores colombianos contemporáneos (grupo, generación, temas). ¿Cómo es realmente tu viaje?

Sí. Los leo, sigo con interés su obra, aprendo. Ese diálogo que continúa en los textos es enriquecedor.

¿Qué cuentistas colombianos consideras importantes?

Para hacer memoria de los muertos: José Félix Fuenmayor, Álvaro Cepeda Samudio, Tomás Carrasquilla, Efe Gómez, Hernando Téllez.

¿Qué autores extranjeros admiras notablemente? ¿Han influido en tu narrativa?

En la trama delicada y muchas veces invisible del mundo, el pétalo de la rosa que cae

al amanecer estremece al universo. Así es y los fogoneros del ferrocarril que se detiene en la estación de Mariquita al amanecer lo saben bien. Ellos ven cómo el rocío en los rieles atrasa la marcha. Todos los autores son importantes.

¿Te gustaría asistir a un taller de literatura a hablar de tu experiencia, de tu técnica como escritor?

Sí, con buen café y sin corbata.

¿Qué es más importante para ti: los libros que has escrito o los premios que has ganado?

La alegría de escribir. Los abismos, a veces. No los reemplaza nada.

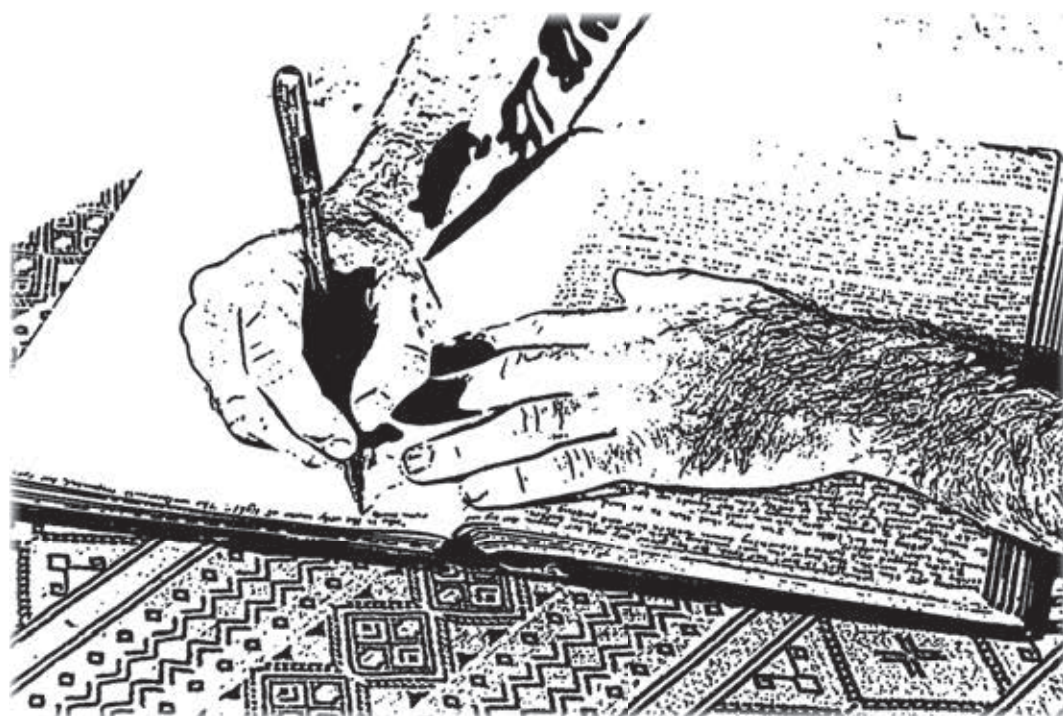
¿Vale la pena escribir en un país escaso en lectores, donde publicar es privilegio?

Por supuesto que sí, cada escritor inventa su lector. Ningún escritor aspira a un privilegio.

¿Cómo será la narrativa del próximo siglo?

¿Usted, Milcíades, cree que llegaremos al próximo siglo? Admiro su fe.

Calle de las Brujas, 28 de julio, de 1995. ■



Bayardo San Román, narcotraficante. Ida y vuelta de *Crónica de una muerte anunciada* a la narconovela*

KRISTINE VANDEN BERGHE

Profesora e investigadora, Universidad de Lieja.

A los lectores de crítica latinoamericana la queja les sonará conocida: si bien el realismo mágico contribuyó a dar visibilidad a América Latina en el mapa de la literatura mundial, este ocasionó el daño colateral de alentar en la misma escala mundial la difusión de una serie de estereotipos que revelaban un continente exótico donde eran cotidianos los prodigios más imposibles en un mundo arcaico. Se entiende que la frustración fuera aún mayor cuando irrumpió el *boom* de la narconarrativa, porque no solo se creaban nuevas imágenes estereotipadas del continente, que eran tan reductoras como las anteriores, sino que, además, quizás eran aún más nocivas porque ahora el imaginario de América Latina se construía en torno a un núcleo de personajes marginales, de una violencia brutal y extrema. Para colmo de males, la diferencia de calidad literaria entre lo mejor del realismo mágico y lo narco/sucio a menudo parecía inmensa¹.

Pero la transición entre el realismo mágico y las novelas actuales aún tiene otras aristas, como ha demostrado con fina ironía Eduardo Becerra (2014). Refiriéndose a la literatura contemporánea, Becerra sostiene que los autores, cuando ofician de críticos,

en su mayoría se distancian de sus predecesores. Al contrario, en su escritura de ficción su deuda se plasma en los argumentos de sus novelas mediante guiños puntuales o a través de elaboraciones más complejas de los mismos. Varias novelas que tratan de narcos y sicarios corroboran este diagnóstico por cuanto aluden a García Márquez. En *El eskimal y la mariposa* (2005), de Nahum Montt, un personaje afirma que “Macondo agoniza” (p. 45); en *Cartas cruzadas* (1995), de Darío Jaramillo Agudelo, un personaje le dice a otro: “El dinero, si quieres un epílogo sobre la honradez de los nuevos ricos, estaba completico. Y que viva Macondo” (p. 213); en *La oculta* (2014), de Héctor Abad Faciolince, uno de los narradores se refiere a la endogamia en su familia, de la cual concluye que “Lo único que nos falta es la cola de cerdo” (p. 42); por su parte, *Delirio* (2004), de Laura Restrepo, alude a varios textos de García Márquez (pp. 143, 146, 155). Tampoco en México la narconarrativa es inmune a la influencia del Nobel colombiano y Alejandro Páez Varela dio a su novela *Corazón de Kaláshnikov* el subtítulo de *El amor en los tiempos del narco*. Se trata, pues, de una serie de breves alusio-

* Publicado originalmente en la revista *Romances Notes*. Agradezco a mis amigos y colegas Álvaro Ceballos Viro y Alfredo Segura Tornero la relectura del texto.

¹ Véanse Sánchez-Prado (2005) y Herrero-Olaizola (2007) para diagnósticos sobre México y Colombia, respectivamente.

nes intertextuales cuya intencionalidad está fuera de duda y que se sitúan en el nivel microestructural de los textos.

En lo que sigue demostraremos que entre la obra de García Márquez y la narconovela existen también relaciones que sobrepasan la alusión puntual y se sitúan en el nivel del architexto (Genette). De forma palpable, *Noticia de un secuestro* (1996) se presentaría de manera más obvia como elemento de comparación, por cuanto trata de una acción orquestada por Pablo Escobar. Sin embargo, es *Crónica de una muerte anunciada* (1981) la que incluye varios rasgos architextuales que serán luego comparados por no pocas novelas sobre traficantes y sicarios. Estas coincidencias permiten dar a *Crónica* el estatuto de precursor de la narconovela y proponer una lectura en lo relativo al personaje de Bayardo San Román que conducirá a una conclusión de raigambre borgeana, conforme a la cual la lectura de las novelas colombianas que tratan de capos de la droga es capaz de auspiciar nuevas aproximaciones a novelas anteriores.

Polifonía, perspectivismo, circularidad

En los últimos años se ha venido construyendo un importante corpus crítico sobre la narconovela que ha sacado a la luz diversos rasgos suyos. La investigación etnográfica de Gabriela Polit Dueñas (2013) ha revelado cómo aquella contribuye a la catarsis de los lectores locales que han sido testigos de los acontecimientos contados. Héctor Hoyos (2015) ha demostrado que en la narconovela a menudo yace un subtexto religioso perturbador para las operaciones iconocráticas, que definen la percepción que tenemos de la guerra de las drogas. Desde Cali, Óscar Osorio (2015) ha advertido contra la confusión frecuente entre la novela so-

bre narcos y aquella sobre sicarios². Esta última es el objeto de estudio principal de Margarita Jácome (2009), que identifica en ella la caída de los valores tradicionales, la presión de la sociedad de consumo y la influencia de los medios masivos de comunicación. Ahora bien, el examen de un amplio corpus de novelas colombianas sobre narcotraficantes y sicarios permite identificar otros rasgos que, si bien no caracterizan todas estas novelas, con todo se presentan en muchas de ellas, con lo cual cobran el estatuto de elementos architextuales. Al mismo tiempo, se trata de aspectos que han sido comentados profusamente en la crítica acerca de *Crónica*.

El primero es la particular visibilidad de la polifonía (Bajtín, 1978, pp. 88-89) gracias a la presencia de distintos narradores, las palabras de los personajes y los géneros intercalados. En *Crónica*, el narrador entrevista a todos los personajes implicados que le brindan su versión de los hechos, que está lejos de ser la misma para todos (Rodríguez, 1991), lo cual acerca el texto al reportaje periodístico. En cuanto a la narrativa del narco, son pocas las novelas que usan un narrador omnisciente, mientras que abundan los diálogos entre personajes y suelen alternarse distintos narradores. En *El Divino* (1986) y *Comandante Paraíso* (2002), dos novelas de Gustavo Álvarez Gardeazábal, *Testamento de un hombre de negocios* (2004) de Luis Fayad, *Delirio* y *Cartas cruzadas*, de Marcus Zusak, entre otras muchas novelas, aparecen múltiples voces que dan cuenta de lo que parece ser la convicción de los autores implícitos, de que es bueno dar cuenta de diferentes opiniones que conforman el discurso social. En las narconovelas puede que se trate además de un recurso para escapar a la censura o a los

² Para nuestro propósito, esta distinción no se revela imprescindible.

peligros que podría acarrear el tratamiento de un tema tan espinoso.

Estrechamente relacionado con este rasgo surge otro que sugiere que distinguir entre los buenos y los malvados no es tan fácil como puede parecer a primera vista. Hablando del asesinato de Santiago Nasar, el narrador en *Crónica* concluye que se trata de “una muerte cuyos culpables podíamos ser todos” (p. 95) y Santiago, la víctima de la venganza de los hermanos Vicario, en relación con Divina Flor, que sirve en su casa, es retratado como un hombre violento (p. 16). Por lo tanto, *Crónica* es una historia de identidades ambiguas, de responsabilidades compartidas, de culpables con cierto grado de inocencia e inocentes que no lo son del todo (Jarvis, 1985, pp. 126-127), lo cual ha llevado a que Collazos hablara de una justicia comprensiva y generosa en el texto (1983, pp. 126-127). La misma tendencia a borrar la diferencia tajante entre bandos se manifiesta en muchas novelas sobre narcotraficantes y María Fernanda Landier ha apuntado que la sicaresca impele al lector a “descubrir que los conceptos de víctima y victimario pierden su valor semántico tradicional y se tornan indistinguibles” (2007, p. 168). También es significativo lo que Laura Restrepo ha dicho sobre su novela *Leopardo al sol* del 2001: habría tenido una mala acogida en Colombia por no separar de manera tajante entre los malvados capos y el resto de la sociedad colombiana, que supuestamente debería pintarse como inocente (Manrique, 2007, p. 363).

Una tercera característica estructural de *Crónica de una muerte anunciada* es su índole circular. El relato comienza con la muerte de Santiago Nasar y termina con ella. La estructura de *El Divino* es idéntica: en su introito se anuncia una muerte y en el curso de la novela se acumulan las señales y las alusiones a esa futura muerte que se cumple al final.

El sicario (1988), de Bahamón Dussán, comienza por anunciar el asesinato de un cardenal y termina contando cómo ocurrieron los hechos. Encontramos la misma estructura en *El olvido que seremos* (2006), de Héctor Abad Faciolince, que puede leerse como una respuesta contundente a novelas sobre narcotráfico pero que comparte su circularidad, pues comienza anunciando el asesinato del padre y termina con él. En *Rosario Tijeras* (1999), el lector de Jorge Franco sabe desde el principio que Rosario va a morir, hecho que se cumple al final. Y si bien *El ruido de las cosas al caer* parece contar la historia de una curación y, por lo tanto, suponer un progreso más que un temporalidad cíclica, su narrador predice: “Esta historia, como se advierte en los cuentos infantiles, ya ha sucedido antes y volverá a suceder” (p. 15). Como en *Crónica de una muerte anunciada*, estos textos sugieren que los mismos hechos siempre se repiten, que es imposible escapar de la espiral de la violencia. La circularidad estructural conduce del caos al caos, en que todo se acaba. En efecto, pocas son las novelas sobre narcos y sicarios que abren perspectivas hacia un futuro sin mafias, asesinatos y venganzas.

Mafiosos

Gran visibilidad de la polifonía, claro perspectivismo moral y estructura circular: se trata de tres aspectos muy comentados de *Crónica*. Esto es lo que los distingue de la cuarta relación architextual con la narcovela por cuanto ella revela una faceta del relato de García Márquez que no ha sido comentada antes, un resultado que ilustra la idea —desarrollada por Borges, entre otros textos, en “Kafka y sus precursores” (1952)— de que leer un texto en función de textos posteriores tiene la virtud de dar visibilidad a facetas que antes quedaban en la sombra. Para ello, enfoquemos a Bayardo San Román.

El personaje es familiar para los lectores de García Márquez, aunque, sin duda, son más estudiados por la crítica otros personajes de *Crónica*, como la víctima Santiago Nasar, o sus asesinos, Pablo y Pedro Vicario. Esto no debe sorprender a la luz de quien fue el marido de Ángela Vicario por muy breve tiempo, también dura poco tiempo en la novela. Se le presenta al principio de la segunda parte y desaparece prácticamente a su final después de que el narrador haya comentado su llegada inopinada al pueblo, los fastos de su boda tras el breve cortejo que hizo a Ángela y su decisión de devolverla a la familia la misma noche de la celebración porque no cumple con el requisito de la virginidad. Solo lo encontramos de nuevo brevemente cuando el narrador comenta que volvió a vivir con Ángela, muchos años después de pasados los hechos. Sin embargo, el personaje es más interesante de lo que hace pensar la escasa atención que la crítica le ha dedicado hasta ahora, sobre todo cuando lo leemos en función de los personajes narcotraficantes en la literatura posterior.

Para esta lectura partiremos principal aunque no exclusivamente de que el escritor colombiano Gustavo Álvarez Gardeazábal publicara *El Divino* cinco años después de *Crónica* y que, según Bogdan Piotrowski (p. 127), iniciara el subgénero de la novela del narcotráfico. Álvarez ha producido una obra sólida que, en comparación con la de García Márquez, tiene una difusión bastante menos internacional. Esta, su décima novela, gira en torno a la figura del capo Mauro Quintero cuando, hecho rico gracias al tráfico de droga, vuelve a su pueblo para la fiesta de El Divino Ecce Homo. Sus vecinos le agradecen su generosidad, por lo cual lo acogen con entusiasmo para las festividades. La novela describe esencialmente los preparativos de la celebración y la llegada de Mauro y sus sicarios al pequeño pueblo.

Tanto en *El Divino* como en *Crónica*, el espacio donde ocurre la trama es un pueblo cuya tranquilidad es interrumpida por una fiesta que cobra dimensiones inauditas gracias a un hombre que viene de fuera: nadie sabe de dónde llega Bayardo San Román mientras que el divino Mauro vuelve después de muchos años. Los dos personajes se parecen por ser físicamente atractivos: al Divino lo llaman así por su hermosura, por “sus manos fuertes, su cuerpo de gacela africana y su estirpe wildeana” (Álvarez, 1986, p. 29). En cuanto a Bayardo, según el criterio general del pueblo, está para “embadurnarlo con mantequilla” (García Márquez, p. 33) y tiene “encantos irresistibles” (p. 38). Aunque en la novelística no todos los narcos y sicarios se presentan en términos de belleza física, sí es cierto que se preocupan por su apariencia (Cardona, 2005; Cuartas, 2010). También en esto se le parece Bayardo, que “llegó con una chaqueta corta y un pantalón muy estrecho, ambos de becerra natural, y unos guantes de cabritilla del mismo color” (p. 33).

Bayardo, además de ser bello y de cuidar su apariencia, es físicamente fuerte: “Dejó rezagados a los mejores [nadadores] con veinte brazadas de ida y vuelta a través del río” (p. 35), mientras a Mauro los pueblerinos lo llamaban “piernas de oro” por la velocidad con la que corre con “unas piernas largas de bailarín de ballet soviético, una mirada de iguana asustada y unos pulmones de fuelle afgano” (p. 15). Comparte esta cualidad con otros personajes narcotraficantes en la literatura a los que nunca vemos cansados ni abatidos y que, al contrario, parecen tener una energía ilimitada para dominar la situación y a los demás. Es un primer aspecto que, en sus retratos, apunta a la figura del *Übermensch* tal y como ha sido pensada por Nietzsche (Tanner, 1996): es un ser que abraza la idea del eterno retorno, una vez acepta todo lo que

Otra faceta usualmente destacada de los narcos es su enorme riqueza y el hecho de que no la esconden para guardársela celosamente. Todo lo contrario, la ostentan y comparten, lo cual en muchas ocasiones les ha granjeado la simpatía popular.

se cruza en su camino, sea alegría o tristeza, y no siente la necesidad de creer en un objetivo final que cierre la existencia; encarna el sentido de la tierra y no necesita del cielo; y es la figura en la que se expresa la voluntad de poder y el deseo de vencerse a sí mismo. La fuerza vital que irradian Bayardo y Mauro constituye un primer aspecto en su retrato de superhombre.

Otra faceta usualmente destacada de los narcos es su enorme riqueza y el hecho de que no la esconden para guardársela celosamente. Todo lo contrario, la ostentan y comparten, lo cual en muchas ocasiones les ha granjeado la simpatía popular. Bayardo se les parece en el sentido de que su riqueza es inagotable: “Disponía de recursos interminables” (p. 35). Además, la espectacularidad de la fiesta de boda que financia ilustra que comparte con los narcos su generosidad. Pero los fastos de la boda de Bayardo y Ángela también son una reivindicación del gozo y de la exuberancia pantagruélica. Mediante las escenas que describen hiperbólicamente la comida, la novela celebra los instintos y la buena vida, lo cual hace que la psique individual y colectiva aparezca atraída por el elemento dionisiaco (Peñuel,

p. 759). La referencia a Nietzsche en *Crónica* (p. 114) es significativa de ello y también llama la atención sobre cómo el pueblo renuncia a los placeres de la vida en aras de una moral hipócrita. Este aspecto del gozo de los placeres terrestres es omnipresente en *El Divino* y el personaje del mafioso Mauro encarna este otro aspecto vitalista del *Übermensch*. Para ver cuán presente está este aspecto en la cultura popular sobre el narcotráfico, basta con recordar las reuniones organizadas por los narcos en las telenovelas *Narcos* o *El Chapo*, y con pensar en el lujo, la buena bebida y las bellas mujeres a las que aluden los corridos mexicanos que cantan las experiencias suntuosas y placenteras del narcotráfico (Ramírez-Pimienta, 2005).

A menudo es la riqueza la que explica la forma autoritaria de actuar de los narcos, que consiguen cuanto desean y que desplazan a los viejos ricos, a veces literalmente con la compra de sus casas. Es un tema central en *La oculta* (Abad, 2014) y uno de los episodios más violentos contados en *Cartas cruzadas* (Jaramillo, 1995). En esta novela, un día a un propietario de finca se le acerca un muchacho que le ofrece comprársela, a lo que el propietario contesta que su casa no está en venta. Entonces “el tipo se puso temible. Y, por teléfono, con grosería, le advirtió que mejor consiguiera esa firma si no quería que su mujer fuera viuda en lugar de separada” (p. 207). Se alude aquí a los nuevos ricos que consiguen poseer fincas y propiedades inmobiliarias sin rehusar la presión ni la violencia. De manera global, la creencia del narco consiste en que todo se puede comprar y que a las personas “basta llegarles al precio” (Campbell, p. 287). En *Crónica de una muerte anunciada*, cuando Bayardo San Román sabe que se va a casar, pone sus ojos en la quinta del pueblo, que tiene la vista más bonita según Ángela. Su propietario, el viudo de Xius, comienza por decirle que ni lo piense, que su casa alberga

los recuerdos de su difunta esposa. Pero Bayardo llega a ofrecerle tal cantidad de dinero e insistirle tanto que Xius ya no es capaz de negarse al negocio (p. 46). El viudo de Xius muere poco después de pura tristeza. Bayardo actúa como un narco que, por las buenas o por las malas, irrumpe en un espacio ajeno, impone su voluntad y compra las fincas y las tierras de sus antiguos propietarios con o sin su asentimiento.

El dinero también facilita que se compren personas y permite ejercer autoridad a la hora de elegir una pareja: es gracias a las promesas de riqueza que Bayardo logra convencer a los padres de Ángela Vicario de que lo dejen casarse con ella, a pesar de que esta no quiera (p. 43). En este sentido su machismo no se corresponde al de otros personajes masculinos de García Márquez en quienes se mide según el número de hijos que tienen o la cantidad de mujeres que logran hacer suyas. Más bien se cifra en la dificultad y final posibilidad de conseguir a quienquiera de su entorno, con o sin el acuerdo propio de la persona o ajeno. La dificultad se vence y la prohibición se pasa por alto mediante una oferta financiera. Esta forma de machismo que consiste en reservarse a la mujer o el hombre deseado se encuentra en distintas novelas sobre el narcotráfico. Es por la riqueza de Mauro que el ecuatoriano Héctor Aquiles se acuesta con él, pues quiere conseguir un puesto en su negocio en el Ecuador (Álvarez, p. 198). En *El otro Gómez* (2001), de Diego Paszkowski, el narrador al servicio del narcotráfico es rechazado por la mujer que desea hasta que le dice un precio; un enfrentamiento entre dos hombres por una mujer elegida constituye el motor de la trama en *El amante de Janis Joplin* (2002), de Élmer Mendoza. La mujer se convierte en un objeto de consumo, provoca violencia y es elegida a veces sin que ella lo quiera, como queda demostrado por va-

rios ejemplos en la colección de reportajes reunidos en *Miss Narco* (2012) por Javier Valdés Cárdenas, periodista asesinado en Culiacán el 15 de mayo de 2017. Este libro también ilustra que las mujeres seleccionadas por los capos suelen serlo por su belleza y no siempre son muy inteligentes. Ahora bien, en esta galería cabría Ángela Vicario, pues era “la más bella de las cuatro [hermanas]” y al mismo tiempo “tenía un aire desamparado y una pobreza de espíritu que le auguraban un porvenir incierto” (p. 40). Estos aspectos de su retrato hacen pensar en las reinas de belleza que han sido las compañeras indefectibles de muchos narcotraficantes (Valdés, 2012).

Por último, la llegada de Bayardo en *Crónica*, así como la de los narcos en *El Divino* y en otras muchas novelas, no solo trae alegría y fiesta sino también violencia y muerte a un pueblo antes relativamente pacífico. En ambas novelas esta llegada produce una víctima que es elegida un poco aleatoriamente y que representa a las víctimas inocentes. Sobre sus muertes, las dos novelas contrastan varias opiniones, pero *El Divino* sugiere que el autor intelectual del asesinato es el capo Mauro y que uno de sus guardianes sicarios lo ha matado materialmente. De manera paralela y hasta cierto punto, Bayardo San Román es el autor intelectual de la muerte de Santiago Nasar. En efecto, y aunque el narrador no lo plantee en estos términos, es difícil que Bayardo hubiera pensado que, al devolver a Ángela Vicario a su familia, no habría consecuencias. Por el carácter de drama de honor del asunto y por el férreo código moral del pueblo, se podía prever que iba a haber un chivo expiatorio. De esto se encargan los hermanos Vicario, que de tal forma se convierten en dos sicarios. El que lo hagan de mala gana, a pie, con cuchillo y por una razón de honor son factores que los distinguen de los sicarios en las narco-no-

velas, quienes no suelen buscar excusas para eludir su trabajo, cuya arma es de fuego y que pasan veloces en su moto.

Intertextualidad invertida y texto posible

Las numerosas alusiones a la obra de García Márquez pertenecen al micronivel y constituyen guiños claros de parte de los autores de las narconovelas a un escritor al que quieren recordar a pesar de que algunos se distancian de él en su discurso crítico. La polifonía, el perspectivismo y la circularidad remiten a paralelismos architextuales que convierten a *Crónica* en un antecedente de muchas novelas colombianas contemporáneas sin que se pueda saber —pues en materia de genealogía literaria es difícil ir más allá de lo hipotético— hasta qué punto el relato de García Márquez es convocado deliberadamente por los autores, inconscientemente recordado por ellos o solo convertido en el punto de comparación por una lectura que descubre un poco aleatoriamente coincidencias significativas.

Por último, al integrar un texto bien conocido en otro sistema relacional e invertir el orden cronológico de la producción a favor de una cronología basada en la recepción por parte del lector, surge un sentido antes insospechado ya que nos topamos con un personaje emblemático de la narconarrativa en un relato anterior escrito por el máximo representante del realismo mágico. El personaje de Bayardo San Román se convierte *post facto* en un personaje que recuerda al del mafioso narco. En su forma de ser y de actuar descubrimos la del capo antes de que el tráfico de drogas hubiera llegado a convertirse en un tema literario importante. Los términos de referencia se confunden, la cronología se borra, los textos se reflejan en una biblioteca universal lo cual, a su vez, ubica en otra perspectiva la transición entre el pa-

radigma García Márquez y el más contemporáneo: aparece una filiación discreta pero pertinente que los relaciona secretamente.

La narconovela se inscribiría, pues, en la continuación de *Crónica*, a menos que optemos por hacer una lectura más creativa según la práctica de los textos posibles y que nos centremos en la potencialidad escondida en *Crónica*. En la línea representada por el Borges de “Pierre Menard, autor del Quijote” y, de manera global, por *Ficciones*, la teoría de los textos posibles considera que la lectura de una obra supone su recreación, a partir del supuesto de que el lector no necesariamente debe adoptar las conclusiones a las que el autor pretende llegar. Se invita al lector a elaborar críticas participativas que consisten en revelar las virtualidades de la ficción, con lo cual su labor evidentemente se acerca a la del escritor y, a su vez, contribuye a desdibujar la distinción entre texto y metatexto. Según los teóricos de los textos posibles (Escola, 2012), esta práctica crítica de índole intervencionista es tanto más defendible por cuanto el texto literario es una construcción contingente que incluye líneas descartadas pero aún visibles, proyectos abortados que el autor no logró suprimir del todo.

Entonces, las coincidencias entre el personaje de Bayardo y los narcotraficantes que comenzarán a poblar la novelística colombiana a partir de la segunda mitad de los ochenta permiten pensar que el personaje de García Márquez no solo se parece y anuncia a los narcos que aparecerán después en la imaginación literaria, sino que él mismo trafica con drogas. En efecto, nadie sabe bien a qué vino exactamente y su versión de que estaba en busca de una mujer no suena creíble además de que su forma de hablar no parece muy sincera:

Nadie supo nunca a qué vino. A alguien que no resistió la tentación de preguntárselo, un poco antes de la boda, le contestó: “Andaba de pueblo en pueblo buscando con quien

casarme”. Podía haber sido verdad, pero lo mismo hubiera contestado cualquier otra cosa, pues tenía una manera de hablar que más bien le servía para ocultar que para decir. (García Márquez, 2003, p. 34)

¿Por qué no imaginar, entonces, que Bayardo se estaba escondiendo, que intentaba presentarse como un hombre decente al casarse con una chica pobre, o que buscaba un lugar para lavar su dinero dando fiestas fastuosas y comprando casas a precios fabulosos?

El propio contexto brinda argumentos para apoyar esta hipótesis basada en el texto. En el momento de la publicación del relato, el tráfico de drogas ya medraba en el país y los narcotraficantes ya se estaban perfilando en la sociedad. En este mismo año también se creó el grupo paramilitar Muerte a Secuestradores, cuyas actividades se centraban en la región del Magdalena Medio (Viáfara, p. 387), no tan lejos de Sucre, donde se ambienta la historia de *Crónica*. Por esto no es descabellado pensar que el carácter y la manera de actuar de estos nuevos actores sociales hubiesen influido a García Márquez en la construcción de su personaje. Mientras que se ha leído *Crónica* en función de la contienda hispanoárabe (Breiner-Sanders, 1986; Ette, 2010) y a menudo se ha celebrado el talento de García Márquez por recrear artísticamente la época de la Violencia y los enfrentamientos decimonónicos entre liberales y conservadores, la precedente lectura revela la faceta de un escritor dotado de una sensibilidad aguda para dar cuenta de una realidad muy contemporánea y para dar vida a un tipo social que apenas estaba emergiendo. Vista en función de la literatura sobre el tema del narcotráfico que se difundirá después, *Crónica* no solo anuncia una muerte sino toda una literatura futura. ■

Referencias

- Abad, H. (2006). *El olvido que seremos*. Bogotá: Planeta.
- Abad, H. (2014). *La oculta*. México: Random House.
- Álvarez, G. (1986). *El Divino*. Bogotá: Plaza y Janés.
- Álvarez, G. (2002). *Comandante Paraíso*. Barcelona: Letra Grande XL
- Bahamón, M. (1988). *El sicario*. Cali: Universidad del Valle.
- Bajtín, M. (1978) *Esthétique et théorie du roman* (trad. Daria Olivier). París: Gallimard.
- Becerra, E. (2014). El interminable final de lo latinoamericano. Políticas editoriales españolas y la narrativa de entresiglos. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 2(2), pp. 285-296.
- Borges, J. L. (1944). *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé.
- Breiner-Sanders, K. E. (1986). La dimensión histórico-cultural de la violencia en *Crónica de una muerte anunciada*, *Actas del IX Congreso de la de la Asociación Internacional de Hispanistas*, pp. 475-483.
- Campbell, F. (1995). El narcotraficante. En E. Florescano (coord.), *Mitos mexicanos*. Aguilar, pp. 283-292.
- Cardona, P. (2005). *Informe de investigación. Estéticas del consumo: héroes, ritos y mitos urbanos*. Medellín: Universidad Eafit.
- Collazos, O.(1983). *García Márquez: la soledad y la gloria*. Bogotá: Plaza y Janés.
- Cuartas, P. (2010) *El rey está desnudo. Ensayos sobre la cultura de consumo en Medellín*. Medellín: La Carreta Editores.
- Escola, M. (ed.). (2012). *Théorie des textes posibles*. *Rodopi CRIN* (n.º 57). Consultado en <https://bit.ly/2WGTew4>.
- Ette, O. (2010). ¿Quién mató a Santiago Nasar? Indicios arabamericanos en una crónica de cuatrocientos años de soledad. En E. Rodrigues-Moura (ed.), *Indicios, señales y narraciones. Literatura policíaca*

- en lengua española. Innsbruck: Innsbruck University Press, pp. 209-230.
- Fayad, L. (2004). *Testamento de un hombre de negocios*. Bogotá: Arango Editores.
- Franco, J. (1999). *Rosario Tijeras*. Madrid: Plaza y Janés.
- García, G. (1996). *Noticia de un secuestro*. Bogotá: Penguin Random House
- García, G. (2003 [1981]). *Crónica de una muerte anunciada*. Bogotá: Debolsillo.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. París: Seuil.
- Herrero-Olaizola, A. (2007). "Se vende Colombia, un país de delirio": el mercado literario global y la narrativa colombiana reciente". *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 61(1), 43-56.
- Hoyos, H. (2015). *Beyond Bolaño. The Global Latin American Novel*. Nueva York: Columbia University Press.
- Jácome, M. (2009). *La novela sicaresca. Testimonio, sensacionalismo y ficción*. Medellín: Universidad Eafit.
- Jaramillo, D. (1995). *Cartas cruzadas*. México: Era.
- Jarvis, B. (1985). El halcón y la presa: identidades ambiguas en *Crónica de una muerte anunciada*. En A. M. Hernández, *Gabriel García Márquez. En el punto de mira*. Madrid: Pliegos.
- Lander, M. F. (2007). La voz impenitente de la "sicaresca" colombiana. *Revista Iberoamericana*, 73(218), 165-177.
- Manrique, J. (2007). Entrevista con Laura Restrepo. En E. Sánchez-Blake y J. Lirot, *El universo literario de Laura Restrepo*, pp. 353-367.
- Mendoza, E. (2002). *El amante de Janis Joplin*. Madrid: Tusquets.
- Montt, N. (2005). *El eskimal y la mariposa*. Bogotá: Alfaguara.
- Osorio, O. (2015). *El sicario en la novela colombiana*. Cali: Universidad del Valle.
- Páez, A. (2009). *Corazón de Kaláshnikov*. México: Alfaguara.
- Paszkowski, D. (2001). *El otro Gómez*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Peñuel, A. M. (1985). The sleep of vital reason in García Márquez's *Crónica de una muerte anunciada*. *Hispania*, 68(4), 753-766.
- Piotrowski, B. (2009). Algunos aspectos axiológicos en la narrativa sobre el narcotráfico en Colombia. *Iberoamericana*, 9(35), 127-135. Consultado en <https://bit.ly/2KGFx2q>.
- Polit, G. (2013). *Narrating narcos. Culiacán and Medellín*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2013.
- Ramírez-Pimienta, J. C. (2005). Del corrido de narcotráfico al narcocorrido: orígenes y desarrollo del canto a los traficantes. *Studies in Latin American Popular Culture*, (23), 21-41.
- Restrepo, L. (2004). *Delirio*. México: Alfaguara.
- Rodríguez, I. (1991). *El mundo satírico de Gabriel García Márquez*. Madrid: Pliegos.
- Sánchez, I. M. (2005). Violencia exótica y miedo neoliberal. *Casa de las Américas*, (240), 139-153.
- Tanner, M. (1996). *Nietzsche*. Oxford: Oxford University Press.
- Valdés, J. (2012). *Miss Narco. Belleza, poder y violencia. Historias reales de mujeres en el narcotráfico mexicano*. México: Debolsillo.
- Vásquez, J. G. (2011). *El ruido de las cosas al caer*. Bogotá: Alfaguara.
- Viáfara, D. (2017). "A Medic's Life within a Cocaine-Fueled Paramilitary Organization". En A. Farnsworth-Alvear, M. Palacios y A. Gómez (eds.), *The Colombia Reader. History, culture, politics*, Durham: Duke University Press, pp. 387-396.

En tierra, el pájaro deja de cantar, de L. F. Trujillo Amaya*

EMILIO COCO

Traductor italiano, hispanista y poeta.

El poeta español José Hierro me dice que no hay cosa “más innecesaria” que escribir sobre un libro de poesía, porque, añade, “la poesía es magia y cualquier explicitación es como justificar el milagro recurriendo a procedimientos de ilusionista”. Es como intentar explicar por qué es bella una noche de luna o un día radiante. Y, además, el trabajo del crítico resulta ser, cada vez más a menudo, un ejercicio solipsista, encaminado a “maravillar” o a “desconcertar” al lector con discursos abstrusos y abstractos antes que a guiarlo o a facilitarle la lectura de un texto determinado. Las palabras del maestro me reconfortan y me alivian providencialmente de cualquier tormento. De todas formas, no es mi intención, en absoluto, desacreditar una actividad que, si se ejerce con honestidad y rigor, sirve para estimular en el lector el interés hacia la poesía, sino declarar mi falta de preparación (y de paso, mi sospecha) con respecto a la crítica. Mi intervención quiere, más bien, atestiguar mi gratitud hacia Luisa Fernanda, que ha querido hacerme el regalo generoso de una poesía auténtica y de una amistad sincera.

Luisa Fernanda Trujillo, una de las voces más libres e intensas del panorama poético colombiano actual, ha vivido y sigue viviendo lejos del escenario mundano y de la organización cultural. Ese deseo suyo de no aparecer a toda costa está compartido plenamente por quien, como yo, abriga una sensación de rechazo hacia la bulliciosa y

vulgar afirmación de una sociedad literaria presencialista, cada vez más efímera y vacía de valores. Luisa Fernanda es una poetisa de gran integridad moral y de fuertes convicciones, que corre el riesgo de parecer inactual en nuestra época espectacular. No sorprende, por lo tanto, la escasa atención que se le concede en antologías, repertorios o diccionarios crítico-bibliográficos de poesía actual colombiana, que, a veces, están atestados de nombres de escaso o nulo valor literario.

Me he acercado a la poesía de Luisa Fernanda casi por casualidad. Curioseando entre los libros de mi librería, me llamó la atención uno de los muchos que esperaban pacientemente ser leídos. Me refiero a *Trazo en sesgo la noche*, editado por la Universidad Externado de Bogotá en su benemérita colección de poesía Un Libro por Centavos. No es muy frecuente hacer hallazgos acertados, encuentros dichosos. Uno de esos hallazgos que generosamente nos recompensan por nuestro trabajo literario con el regalo de una poesía discreta y a veces púdicamente oculta entre las páginas, que se descubre y se otorga con el impulso de la amistad a quien tenga la paciencia y el gusto de la literatura voluntariosa, no recelosa. El libro tiene un aspecto limpio y un título intrigante. Le doy una mirada rápida, pero ya los primeros poemas que lo integran me cautivan por su densidad de inspiración y por su perfección verbal. Siento enseguida la necesidad de seguir leyendo hasta el final y lo cierro con la íntima convicción de tener

* Luisa Fernanda Trujillo Amaya, *A terra, l'uccello dimentica di cantare*. Traducción de Emilio Coco, Raffaelli Editore, Rimini, Italia, 2017.

delante de mí un gran libro de poesía. Y ahora me gusta pensar que mi subjetiva impresión de lector de hace cuatro años (Luisa Fernanda me lo regaló en 2014, con ocasión de mi participación en el Festival de poesía Las Líneas de su Mano, en Bogotá) ha encontrado sustento y sufragio con la lectura, traducción y publicación de su, por ahora, último libro publicado: *A terra, l'uccello dimentica di cantare* (*En tierra, el pájaro olvida cantar*), que vio la luz en 2017 en la editorial de Walter Raffaelli, generoso e incansable divulgador de la poesía latinoamericana en Italia.

Y es precisamente de este libro que voy a ocuparme aquí, no con las armas del crítico, sino con el entusiasmo del lector y del traductor. Leyendo el inédito que Luisa Fernanda tan generosamente quiso regalarme, la impresión que recibí —que recibiría todo lector atento— fue la de una densidad e intensidad extraordinarias. Se percibe claramente el signo de una madurez y perfección que no atañe solo a la inspiración, sino también a la textura verbal y prosódica. Así que puse manos a la obra, consciente de las dificultades con las que me iba a topar. Intenté permanecer fiel y próximo, en la medida de lo posible, a la forma sin traicionar excesivamente el contenido y me esforcé por remontar al espíritu, al sentimiento que había dado vida al original, con la ambición de que el lector pudiera leer y gustar de aquellos poemas como si hubiesen sido escritos en italiano y no como traducciones del español, y con la secreta esperanza de que encontrasen la aprobación de la autora o que, por lo menos fuesen juzgados con indulgencia.

El libro está compuesto por 45 textos. Nos hallamos frente a poemas de distinta medida y extensión. Poemas cortos, cortísimos, se alternan con otros de más largo aliento. A veces se trata de pocos versos, poquísimas anotaciones rápidas y luminosas, marcadas en versos transparentes, sin arrugas ni desfallecimientos rítmicos,

con un tejido lexical y sintáctico finamente depurado.

A mi parecer, dos son las líneas básicas alrededor de las cuales se reúnen los poemas de Luisa Fernanda. En la primera, que podríamos llamar de carácter social, se mueve e indaga en el corazón dolido de su tiempo; en la otra se ahonda en una variada zona de conmociones cotidianas, de privada existencia, de inspiración doméstica, con las motivaciones del paisaje, de los animales, de las calles, de las plazas, de los edificios, de las personas queridas, de las cosas y de los aconteceres habituales. De la primera línea forman parte poemas donde la poetisa habla de “las fronteras trazadas por la guerra” que le gustaría borrar, de “las piernas de los cuerpos mutiladas”, de “los ojos de los muertos que nacen entre la maleza”, de ataúdes todos blancos” que “hacen el desfile de la muerte por encargo”, con la presencia constante de la sangre que hierve, de “esa mancha pura de sangre que no es mía y que es mía”. Es evidente la referencia a la ola de violencia que ensangrentó y sigue ensangrentando su país. ¿Cómo reacciona la poetisa frente a esa terrible virulencia social? Como todos los poetas, con la inteligencia de la palabra. No resisto la tentación de citar por entero un poema hermosísimo donde Luisa Fernanda expresa la esperanza de que todo esto termine pronto:

Si no hubiera guerra
ni humo que cubriera de ceniza el
campo
tomaría los leños apagados a des-
tiempo en cada fuga
haría de una cerilla el símbolo de lo
que fue un incendio
volvería a mirar a las lechuzas sin la
compasión del insomnio de los búhos
y dejaría crecer el cabello a las muñe-
cas de la infancia.

Si la guerra no hubiera llegado a mí
como llegó en la noche clandestina

de una toma
dormiría desnuda entre los pastizales
dejaría a las lagartijas hacer cosquillas en mis muslos
y sembraría de flores los nombres de los muertos.

Si la guerra no hubiera sorprendido nuestras bocas la noche de los besos ni hubiera sellado las palabras en medio de las balas
tu voz se escribiría en las paredes de las calles
y no sería rojo sangre su tintura.

En la otra línea, que es la predominante y que es, a mi parecer, la más lograda, se integran poemas donde se percibe algo impetuosamente fresco y ágil: una riqueza de movimientos, un mundo de inexplorados lirismos sacados improvisamente a la luz a través de un canto refinado, inagotable, en su continuo inventarse y reinventarse. Es la singularidad de una voz que desentierra, forja y musicalmente compone. Y que nos ha regalado algunos entre los textos más bellos y originales de la reciente poesía colombiana.

Los elementos de la terrenal y biográfica geografía no aparecen descritos en su densa verdad cotidiana, sino que son tratados fabulosamente y plasmados en transparentes y poéticas leyendas de los hombres, de los animales, de las plantas, hasta convertirse en mito. Así la figura de la madre emerge desde el limbo de las estaciones perdidas y es rescatada en la actualidad por la poeta con una urgencia nueva, con una mezcla de ternura y de tristeza:

Moriste, repetidamente
en cada regreso a casa
en cada paso de ida
en cada paso de vuelta
en cada ruego de preguntas

Mueres, en la languidez de mis párpados cuando cabizbaja te evoco
Cuando trasplanto las violetas del jardín de tu casa a mi alcoba.

O el recuerdo de la abuela “cuando lustraba su cabello al sol con agua de manzanilla” o aireaba las almohadas y sacaba de los armarios la ropa vieja. O el de su infancia, cuando “remaba en una batea, para ella el mar” y “sus manos arrugaban el agua” y “anunciaban a los pájaros y a las olas / que aquí dentro / también la lluvia cae”.

Los poemas de Luisa Fernanda están poblados de animales. En ellos nos topamos con “un perro flaco y sin pelaje” que “ladra a los pájaros / al vuelo de las hojas / a las voces escondidas tras la tapia”, con la ardilla que husmea el camino hacia su nido; asistimos al canto de las ranas en el río, al zumbido de las moscas que se hace música. Y sobre todo nos hechizan los pájaros con su vuelo, los pájaros que copulan con el viento o picotean el vidrio de la ventana.

En la tendencia a rehuir cualquier forma de énfasis y en la ausencia de todo tradicional esquema métrico es posible encontrar un ulterior elemento de innovación, porque detrás de esa aparente libertad de versificación que, sin embargo, tiene su ritmo propio y su musicalidad, se esconden experiencias múltiples en el ámbito de una particular dimensión del lenguaje poético. Un puñado de poemas este, *En tierra, el pájaro olvida cantar*, que me hace sentir algo incómodo, porque quisiera seguir citando, citar casi todo porque, allí dentro, todo es bello, todo merece ser leído y gustado. Puedo afirmar que su poesía me ha llegado como un regalo no falsificado por estereotipos y lugares comunes. Ella ha representado para mí uno de mis últimos y más felices descubrimientos. No comprendo, entonces, por qué en su país los críticos se obstinan en no tenerla en la debida cuenta. Extrañas cosas ocurren en el mundillo de la poesía. ■

La poética de Raymond Carver

ABELARDO LEAL

Magíster en Escrituras Creativas y
candidato a doctor en Literatura Hispanoamericana.

La narrativa de Raymond Carver, uno de los escritores contemporáneos más importantes de Norteamérica, puede empezar a comprenderse a partir de la lectura de su ensayo *Escribiendo*, donde manifiesta:

Tanto en la poesía como en la narración breve, es posible hablar de lugares comunes y de cosas usadas comúnmente con un lenguaje claro y preciso, y dotar a esos objetos —una silla, la cortina de una ventana, un tenedor, una piedra, un pendiente de mujer— con los atributos de lo inmenso, con un poder renovado. Es posible escribir un diálogo aparentemente inocuo que, sin embargo, provoque un escalofrío en la espina dorsal del lector, como bien lo demuestran las delicias debidas a Navokov. (Carver, 1987, p. 85)

Como vemos, Carver rechaza el lenguaje abstruso y complejo, lleno de adornos y de figuras literarias, y en cambio aboga por la sencillez, que se expresa en sus párrafos cortos, en el uso de palabras precisas y necesarias —hace economía de ellas, procura no emplear adjetivos que no sean pertinentes—, y en la debida y atinada puntuación de los párrafos, para que las palabras “puedan significar lo que en verdad pretenden” (Carver, 1987, p. 85). De lo contrario, si las palabras que el escritor emplea para comunicarse son caóticas y faltas de precisión, “los ojos del lector deberán volver sobre ellas y nada habremos ganado” (p. 84). Es decir, no comunicarán lo que el escritor pretende comunicar, y por ello serán inútiles. Para Carver, “el escritor no necesita de juegos ni de trucos para hacer sentir cosas a

sus lectores. Aún a riesgo de parecer trivial, el escritor debe evitar el bostezo, el espanto de sus lectores” (p. 84).

Con esta frase, Carver reafirma su inclinación por una narrativa directa, que no especule con artificios, y que pueda ser plenamente comprendida y gozada por los lectores. El barroco, entonces, es su antípoda, pues supone el uso de un lenguaje alambicado, atiborrado de figuras como el hipérbaton, las alegorías y los epítetos, entre otras, y por la proliferación de términos poco comunes o rebuscados. Por eso odia la experimentación, la improvisación, la innovación en el plano formal, porque va en detrimento de los lectores.

Sin embargo, defiende la experimentación o innovación en el campo literario cuando no es un trasunto de la obra o el estilo de otro escritor, sino lo que él llama una “manera de ver las cosas” propia, especial. La sencillez de Carver no se observa solamente en las frases y párrafos cortos que emplea en sus obras, sino también en el reducido número de personajes presentes en sus textos, como también por la escasa cantidad de acciones, e igualmente por la ausencia de movimiento y de trama en estos.

Otro aspecto a resaltar para comprender su universo narrativo tiene que ver con los finales de sus obras, que no son estrictamente el colofón de los textos, sino que más bien no existen muchas veces, porque los cuentos quedan pendientes, sin concluir en el sentido riguroso. Esto se aprecia en su relato “Plumas”, por ejemplo, donde tam-

bién es posible palpar el carácter escueto de sus palabras, el uso minoritario de adjetivos y la brevedad de los párrafos que hilvana, así como la no recurrencia a términos técnicos o de uso no cotidiano.

Estas características de su prosa, este manejo de párrafos cortos, esta escasez de acciones, personajes y tramas, este uso mínimo de recursos literarios, que se matiza con las cortas descripciones y el uso asiduo de los diálogos, presentes en la mayoría de sus cuentos, permiten considerar a este escritor como “minimalista”, porque precisamente emplea la menor cantidad de recursos al elaborar sus obras. Pero detrás de ello no hay un mero azar, sino una firme intención por parte del autor de no ser pretensioso con el lenguaje y de acercarse más al lector, para atraparlo en su prosa. Además, subyace la idea del perfeccionismo, de que el texto sea lo más preciso posible, lo más correcto posible. De ahí que Carver se preocupe por el cuidado de sus cuentos, por que ellos tengan la puntuación necesaria y los elementos y vocablos necesarios, sin explayarse en aditamentos impertinentes que solo recargarían la obra. Las palabras, en el parecer de Carver, “deben ser palabras escogidas, puntuadas en donde corresponda, para que puedan significar lo que en verdad pretenden” (p. 85). De lo contrario, no podrán comunicar al lector lo que quieren expresar y este no podrá entenderlas ni comprender el significado que entrañan.

Carver es cuidadoso en su prosa, como se dijo. Por ello detesta la escritura forzada por la urgencia. Una obra debe hacerse con el tiempo suficiente, sin afanes, y no puede excusarse el escritor en que la calidad de su obra es baja debido a que no tuvo el debido tiempo para escribirla. Para el gran cuentista estadounidense, deben tomarse el tiempo requerido para hacer un buen producto o simplemente no hacerlo, ya que “en definitiva solo podemos llevarnos a la tum-

ba la satisfacción de haber hecho lo mejor, de haber elaborado una obra que nos deje contentos” (p. 85).

De lo arriba señalado se puede deducir que Carver no solo es perfeccionista, sino que considera que la clave para lograr un buen escrito es corregir los textos minuciosamente, quitándoles palabras sobrantes y haciendo una estricta puntuación, donde no sobren ni falten puntos, comas y otros signos.

El talento para Carver es algo que tiene todo escritor. Pero no basta con ello. Se requiere que el escritor pueda expresar lo que observa con una visión propia, no copiada, ya que si se dedica a calcar la obra o el estilo de otro escritor, no será él, y tampoco aquél, pues los escritores son únicos, no pueden repetirse, no puede haber dos Borges, por ejemplo. Debe, por tanto, tener una identidad propia que revele su mundo, sus sentimientos, sus intenciones, por cuanto “eso es lo que diferencia a un escritor de otro. No se trata del talento. Hay mucho talento a nuestro alrededor. Pero un escritor que posea esa forma especial de contemplar las cosas, y que sepa dar una expresión artística a sus contemplaciones, tarda en encontrarse” (p. 84).

La experimentación solo es acertada cuando es original, pues de no ser así el escritor únicamente logrará el autoengaño, no progresará en su escritura y manejará un estilo que le es ajeno. Por esto debe tratar de expresar su entorno, sus contemplaciones, el ambiente donde vive, los sentimientos que le suscitan y las intenciones que tiene al narrar sus historias, ya que “si el escritor se desprende de su sensibilidad, no será capaz de transmitirnos noticias de su mundo” (p. 85).

Carver está influenciado por la obra del ruso Antón Chéjov y por la de Ernest Hemingway. Esto ayuda a comprender más su narrativa, si se observa que ambos escri-

Con ese humor, Chéjov busca ridiculizar la sociedad en que vive; en ese sentido, toma partido, no es imparcial, se burla, clava una pulla a lo que no le gusta o no comparte de esa sociedad. Carver, por el contrario, es imparcial.

tores emplean un lenguaje claro y preciso. Ello se aprecia en los cuentos de Chéjov (“La corista”, entre otros), y en la prosa de Hemingway, que es diáfana y fluida, pero no alambicada o pretenciosa.

Si bien Carver está influenciado por Chéjov, se diferencia de él en varios aspectos. Tanto Carver como Chéjov son realistas y escépticos, pero en Chéjov se advierte un sentido del humor que no está presente en Carver. Con ese humor, Chéjov busca ridiculizar la sociedad en que vive; en ese sentido, toma partido, no es imparcial, se burla, clava una pulla a lo que no le gusta o no comparte de esa sociedad. Carver, por el contrario, es imparcial. Deja que sea el destino quien gobierne la vida de sus personajes, quienes terminan aceptando dicha suerte, dicha suerte, aunque sea adversa.

El autor no da demasiadas explicaciones acerca de sus finales, ni de las decisiones tomadas por sus personajes. Esto se aprecia en cuentos como “Caballos en la niebla”, donde una esposa deja a su cónyuge después de varios años de estar viviendo juntos, sin siquiera despedirse, y solo deja una carta para él. En “Fiebre”—otro de sus cuentos—, una mujer abandona a su pareja y a sus hijos y se escapa con un profesor.

Mas Carver no señala culpables, no incrimina a nadie; además, no sigue una historia lineal, con una introducción, nudo y desenlace en estricto sentido clásico.

Para el considerado minimalista, el cuento se empieza a construir desde la mirada, desde la contemplación. Por ello afirma, a propósito del nacimiento del cuento:

Primero es la mirada. Luego, esa mirada ilumina un instante susceptible de ser narrado. Y de ahí se derivan las consecuencias y los significados. Por ello deberá el cuentista sopesar detenidamente cada una de sus miradas y valores en su propio poder descriptivo. Así podrá aplicar su inteligencia, y su bagaje literario (su talento), al propio sentido de la proporción, de la medida de las cosas: cómo son y cómo las ve el escritor, de qué manera diferente a la de los demás las contempla. (p. 86)

Pero para narrar ese mundo, los sucesos de ese mundo que observa el escritor, debe usarse un lenguaje claro, que pueda transmitir lo que el escritor desea transmitir, para que no se pierda el propósito perseguido y se logre la meta final: llegar al lector. Por eso, Carver afirma que la narración de ese mundo o ambiente contemplado “precisa de un lenguaje claro y concreto; de un lenguaje para la descripción viva y en detalle que arroje la luz más necesaria al cuento que ofrecemos al lector” (p. 86).

Hay que anotar que no debe ser cualquier lenguaje preciso, sino “el más preciso que pueda hallarse. Las palabras serán todo lo precisas que necesite un tono más llano, pues así podrán contener algo, lo cual significa que, usadas correctamente, pueden hacer sonar todas las notas, manifestar todos los registros” (p. 86). Dicho más concretamente, solo con ese lenguaje claro y preciso se podrá manifestar todo lo que se quiere manifestar, y solo así llegará al lector ese mundo contemplado o vislumbrado por el escritor, con todos sus matices.

Con este estilo minimalista, con este lenguaje claro y preciso, Carver recrea personajes anónimos —bueno, no en todos los casos: en “Tres rosas amarillas” narra la muerte de Chéjov—, desconocidos, alcohólicos, desempleados, que se han divorciado de sus parejas, que se encuentran sumidos en la soledad y el olvido de una sociedad que se predica “un sueño”, pero que no lo es, pues sus integrantes —y en especial los de clase media, que son los retratados básicamente por Carver— están llenos de desesperanza, de pesimismo, de dolor. No pueden expresarse, no pueden comunicar lo que sienten, miran programas de televisión, miran su entorno, pero no se miran a sí mismos. Carver lo hace: refleja en la hoja sus pesares, sus sentimientos, sus vidas. Busca que el lector los sienta y se reproduzcan en él y lo logra, como tantas veces se ha mencionado, mediante un lenguaje directo, claro y preciso, que no divaga, que no incurre en ambages, y muestra a los personajes y a sus vidas de una forma descarnada y llana,

tal como es, sin inclinarse por uno o por otro, sin ser arbitrario, sino imparcial.

Carver es un crítico del “sueño americano” y es escéptico, como sus personajes. Se puede decir que él también ha vivido lo que padecen ellos, pues fue alcohólico, se divorció de su esposa, sufrió la soledad y otras desdichas. Su obra, por eso, tiene mucho de autobiográfica. Su narrativa se enmarca dentro del realismo sucio, como una derivación del minimalismo. Por ello, Carver es el padre, no del minimalismo, sino del realismo sucio. El realismo sucio se aprecia en sus obras, que reducen los relatos a sus elementos esenciales, para lograr mayor claridad y precisión. Pero, sobre todo, es realismo sucio porque busca expresar, sin mayores adornos de estilo y sin uso exagerado o inadecuado de adjetivos y adverbios, la vida de personas comunes y corrientes, de clase media o baja, que tienen padecimientos y angustias, y que se muestran, como el autor, pesimistas ante su suerte o destino. El contexto en que se mueven estas personas también sirve para



entender la obra, para ver su significado y profundidad. La desesperanza campea en sus relatos. Y él mismo, Raymond Carver, está movido por la desesperanza. La realidad se desnuda en sus cuentos. La sucia realidad, con la angustia del hombre, con la adversidad de su destino.

Uno de sus temas recurrentes es la separación, el divorcio, que él mismo sufrió, pues le costó tener una estabilidad matrimonial. Retrata hombres abandonados por sus mujeres, que se marchan sin dar mayores explicaciones —como en “Caballos en la niebla”—. O puede suceder lo contrario: que sea el hombre quien abandone a su mujer —como en “Intimidad”—. Pero siempre hay un retorno al pasado, o un deseo de retornar a él, o a veces un sentimiento de culpa por la forma en que sucedieron las cosas y se llegó a la separación —como sucede en “Elephant”—, donde el protagonista envía dinero a su exmujer, y trabaja día y noche para enviárselo, pero en realidad anhela tenerla junto a él, y el trabajo no lo hace feliz, solo es un medio para subsistir. En el cuento “Menudo”, por su parte, también resplandece este sentimiento de culpa: el esposo es quien ha sido infiel, y se siente culpable y se lo confiesa a su esposa. Por otro lado, en el relato “Cajas” se muestra igualmente esa tendencia de Carver a recrear familias o relaciones familiares deterioradas: presenta un conflicto entre un hijo y su madre a causa de la mala relación entre ella y su esposa: la madre se siente sola, no se halla a gusto en el hogar de su hijo —quien vive con su esposa en una ciudad diferente a la de la madre—, y decide marcharse a un pueblo donde había vivido en el pasado. El hijo se siente culpable de la partida de su madre. Y otra vez Carver muestra la impotencia del ser humano ante el destino.

Su cuento “Tres rosas amarillas” supone, desde mi punto de vista, cierta ruptura con la sencillez de la historia, del lenguaje

y de la descripción del ambiente, pues en él reconstruye la muerte de Chéjov, desde su imaginación. Es un cuento más trabajado en su fondo y forma, y presenta una descripción amplia de la atmósfera en que transcurre. No trata de la vida del estadounidense corriente, porque su protagonista es ruso, y tampoco versa sobre divorcio o separación. No obstante, otra vez están presentes la adversidad, la derrota, la muerte y la mujer, la esposa del protagonista, muy importante para él, por encima de su fama y de su reconocimiento social como escritor.

No es extraño que Carver retrate la muerte de Chéjov, pues es uno de sus escritores favoritos. Y este cuento es especial, porque es sobre su maestro y porque, en él, Carver emplea más recursos literarios y se remonta a la Rusia de finales del siglo XIX. Su narración ya no es tan escueta, es más rica en detalles, se nutre de datos históricos y de la vida del propio Chéjov, como la tuberculosis que padece, los amigos que lo asisten en su enfermedad, el médico que lo atiende, etc. Además, contiene otros elementos: el cuento comienza narrándose en pretérito, pero al final nos encontramos con un párrafo narrado en presente:

El maestro de pompas fúnebres coge el jarrón de las rosas. Sólo en una ocasión durante el parlamento del joven se despierta en él un destello de interés, de que ha oído algo fuera de lo ordinario. Pero cuando el joven menciona el nombre del muerto, las cejas del maestro se alzan ligeramente. ¿Chéjov, dices? Un momento, en seguida estoy contigo. (Carver, 2016, p. 112)

Y termina en pasado:

Pero en aquel momento el joven pensaba en el corcho que seguía en el suelo, muy cerca de la punta de su zapato. Para recogerlo tendría que agacharse sin soltar el jarrón de las rosas. Eso es lo que iba a hacer. Se agachó. Sin mirar hacia abajo. Cogió el

corcho, lo encajó en el hueco de la palma y cerró la mano. (p. 112)

Hay, en este cuento, otro aspecto importante: la poesía, que se aprecia en frases como “sus llenas mejillas estaban bien afeitadas y su pelo domado y peinado” (1997, p. 108), y “la viva luz del sol entraba a raudales por las ventanas abiertas” (p. 109). Vemos en el primer caso un ejemplo de poesía pues se está mostrando un cabello que ha sido domado, como se doma a un animal rebelde. El cabello era rebelde, estaba desordenado, ríspido, y fue peinado —eso es lo que significa “domado” en este caso—. Con respecto al segundo ejemplo, se ve la poesía porque la luz se asemeja a un raudal de agua, a una corriente que anega, que inunda, que corre con velocidad y potencia.

Otro punto que ayuda a entender la obra de Carver es su consagración a la narrativa breve. No es un novelista. Es un maestro del relato corto. Fue una decisión tomada por él mismo, ante la imposibilidad de concentrarse en historias largas, que podrían resultar tediosas para el escritor y el lector. Sin embargo, el cuento le permite expresar lo que desea. Por eso lo eligió por encima de la novela.

Carver maneja la técnica de desarrollar una historia sin saber cómo va a concluir. Empieza a narrar y de repente se le ocurre el transcurso de la obra y el final. Así lo confiesa en *Escribiendo*: “Puedo decir que hice el relato como si escribiera un poema: Una línea; y otra debajo; y otra más. Maravillosamente pronto vi la historia y supe

que era mía, la única por la que había esperado ponerme a escribir” (1987, p. 86).

Carver teje una prosa propia, sencilla, clara, y sorprendente. Logra su propósito: llegar al lector, a nosotros, reproducir en nuestra mente su mensaje, su intención. Lo que no han podido muchas veces alcanzar escritores de corte barroco. Lo que en definitiva es lo relevante: que el lector comprenda el universo del autor, el mundo en que sufren y se debaten sus personajes. El minimalismo y el realismo sucio que Carver crea no son por obra del azar: tienen el objetivo de expresar, de comunicar al lector la fuerza de sus palabras. Por eso son textos escritos con cuidado, sin exorbitancias, sin recursos innecesarios. Son obras perfectas. No les falta ni les sobra algo. Han sido fraguadas para impactar. Para expresar. Para ser entendidas y solo así recordadas. ■■

Bibliografía

- Carver, R. (1987). *Escribiendo*. *Revista Quimera* (70-71). Barcelona: Intervención Cultural.
- Carver, R. (1988). *Plumas*. En *Catedral*. Barcelona: Anagrama. pp. 9-25.
- Carver, R. (1995). *La vida de mi padre, cinco ensayos y una meditación*. Bogotá: Norma.
- Carver, R. (2016). *Tres rosas amarillas*. Barcelona: Anagrama.
- Sánchez, R. [comp.]. (2006). *Obras maestras del relato breve: con orientaciones didácticas*. Barcelona: Grupo Océano.

Los ejércitos

JUAN ANTONIO MALAVER R.

Doctor en Ciencias de la Educación, docente universitario, poeta y escritor.

En la novela *Los ejércitos*, el escritor bogotano Evelio Rosero Diago cuenta la historia de dos ancianos, Ismael y Otilia, que viven en San José, población en la que su vida y destino son afectados por la violencia desatada entre ejércitos en pugna territorial.

Ismael, el protagonista, gasta su tiempo en oficios placenteros y simples, acicala sus naranjos, mira sus peces, gatos y aves; rellena el tiempo sobrante para su condición de pensionado. La narración se abre en un espacio natural que ha sido ganado a la vida después del trabajo, en el que se goza un lugar libre, en el que se vive contemplativo y tranquilo:

Y era así: en casa del brasilero las guacamayas reían todo el tiempo; yo las oía, desde el muro del huerto de mi casa, subido en la escalera, recogiendo mis naranjas, arrojándolas al gran cesto de palma; de vez en cuando sentía a las espaldas que los tres gatos me observaban trepados cada uno en los almendros, ¿qué me decían?, nada, sin entenderlos. Más atrás mi mujer daba de comer a los peces en el estanque: así envejecíamos, ella y yo, los peces y los gatos, pero mi mujer y los peces, ¿qué me decían? Nada, sin entenderlos. (Rosero, 2016, p. 11)

Ismael preguntará constantemente a las cosas, al afuera para que reafirmen lo que en el fondo él piensa y siente, y con ello dejará al descubierto su honda soledad. Esa contemplación no le dirá nada porque siente que para él su vida es incomprensible, simple; por eso le será mudo todo, no habrá ese animismo que él desea para su vida. No le hablan nada esa paz, esa quietud idílica,

los objetos ni las personas que están a su alrededor.

Rosero muestra simples vestigios de un lugar sencillo y apartado en el que irrumpirá gradualmente la muerte generada por la violencia, para finalmente narrar que en el conflicto nada escapará de las balas y explosiones, y pagarán precio hasta las plantas y animales, naranjas, peces, guacamayas, etc., amadas por el protagonista. La destrucción se simboliza en el daño de baluartes representativos de la tranquilidad: naranjas destrozadas, peces muertos, paredes que ya no dividirán más los terrenos a causa de las explosiones. Recrea una guerra destructora del orden de la vida que afectará hasta a los gatos, quienes tendrán que dedicarse a cazar para mitigar su hambre y ofrecerle comida a su desprotegido amo: “Después regresaré, mis gatos continuarán alimentándome, si llorar es lo que queda, que sea de felicidad” (Rosero, 2016, p. 173). Además, mostrará el cotidiano y feroz preludio del desplazamiento forzado al que dignamente no le apostará el pensionado. Se dedica a esperar el regreso del amor en medio de un mundo transformado absurdamente, la memoria aquí la representa el bienestar:

Con toda razón desconozco esta calle, estos rincones, las cosas, he perdido la memoria, igual que si me hundiera y empezara a bajar uno por uno los peldaños que conducen a lo más desconocido, este pueblo, quedará solo, supongo, pero de cualquier manera haré de este pueblo mi casa, y pasaré por ti, pueblo, hasta que llegue Otilia por mí. (Rosero, 2016, p. 172)

Ismael atravesará todo el cuadro de destrucción y contienda, un retrato cargado de imágenes que rondan el onirismo, una fuerza sórdida y típica de la guerra en San José. Retará la muerte en el final abierto en la novela. Poco le importará estar en una lista de implicados, de buscados por uno de los ejércitos; en cambio, sí le causará dolor que por ser viejo sea objeto de desprecio, que su fuerza sea subvalorada por parte de los ejércitos en contienda, un desprecio que elevará a recíproco al no mostrarles ningún temor aparente. En el clímax de la violencia pasará por muerto y querrá reír al sentir los militantes cerca; su risa será, además de impertinente y suicida, una forma de irreverencia frente a la barbarie. No apuesta a llorar como debería ser; frente a la tensión de lo anormal y descarnado, siempre la risa aparecerá brutalmente inoportuna. Por otro lado, se prefigurará como una marca de la escurridiza personalidad de Ismael, de su descrito carácter ambivalente: “Espero que entiendas todo el horror que soy yo, por dentro, o todo el amor —esto último lo digo en voz alta y riéndome—”. (Rosero, 2016, p. 173). Esa dualidad aparecerá en momentos de crisis, en las acciones con tinte apocalíptico; denotará la complejidad del ser humano-profesor en este caso, su visión de amor enlodado de la brutalidad del ser —para el profesor en lo íntimo de su ser se puede ser bueno y querer ser bajo a la vez—. Habrá una consciencia y animalidad tensionada en la cabeza de un pensionado; se verá constantemente su reacción impredecible frente al horror, la vida echada a pique, una risa contenida para que salga en la contemplación de lo deforme:

Siento que arrojaré la carcajada más larga de mi vida, los hombres pasan a mi lado como si no me vieran, o me creyeran muerto, no sé cómo pude encerrar la risotada a punto, la risotada del miedo, y sólo después de un minuto de muerto, o dos, ladeo la ca-

beza, muevo la mirada: el grupo se pierde corriendo a la vuelta de una esquina. (Rosero, 2016, p. 166)

Se podría dar cierre a la novela si uno pensara en indicios de la inminente muerte del protagonista; contrario a esto el resto lo resolverá el lector. San José será un lugar infernal que debe abandonarse a causa del pánico y apocalipsis desatado por ejércitos en pugna y el dominio de uno en particular, el que desplaza a la población:

“Su nombre”, gritan “o lo acabamos”, que se acabe, yo solo quería, ¿qué quería?, encerrarme a dormir. “Su nombre”, repiten ¿qué les voy a decir, ¿mi nombre?, ¿otro nombre?, les diré que me llamo Jesucristo, les diré que me llamo Simón Bolívar, les diré que me llamo Nadie, les diré que no tengo nombre y reiré otra vez, creerán que me burlo y dispararán, así será. (Rosero, 2016, p. 180)

Ismael presentará una personalidad ambivalente, incierta, desarraigada, nihilista, escéptica frente al amor, la guerra, la vida, incluso frente a sí mismo y su destino sin importancia, en trance de espera.

Al comienzo se desarrolla tensión narrativa a partir del figoneo de Ismael en mujeres jóvenes; su provocación al verlas servirá como base del tejido del suspenso, del sismo narrativo trazado:

En la cocina, la bella cocinerita —la llamaban “la Gracielita”— lavaba los platos, trepada en un butaco amarillo. Yo lograba verla a través de la ventana sin vidrio de la cocina, que daba al jardín. Mecía sin saberlo su trasero, al tiempo que fregaba: detrás de la escueta falda blanquísima se zarandeaba cada rincón de su cuerpo, al ritmo frenético y concienzudo de la tarea. (Rosero, 2016, p. 11)

Geraldina despertará y alimentará el deseo en el contemplador pensionado, trepado en una vejez y escalera de figoneo deslumbrante. Erotismo y deseo, como ya se dijo, serán generadores de expectativa en los lec-

Ese erotismo brillará como un recurso que se apaga, enciende y da soplos a una espera determinante para la trama y finalmente para el clímax del final de la novela. Geraldina será objeto deseable, de violación, incluso después de muerta.

tores que aguardarán lo que pasará entre el pensionado y aquella Geraldina, la vecina contemplada. Dicho suspenso se dilatará y, hasta el final, se sabrá cómo termina todo con ella, con su muerte.

Recordemos que un día el oficio de Ismael será perturbado por la inevitable y fuerte contemplación del sexo abierto de la exhibicionista vecina, que será fantaseado como dialogante e increpador —como ya se dijo, Ismael querrá que las cosas le hablen, expresen sentimientos—. En este caso, el sexo será órgano abierto, boca habladora o representativa de un modo de conciencia que quisiera hablarle, y será vía de alimento sexual por donde pasará comida o lo que un hombre espera escuchar como alimento del deseo:

Mis ojos sufriendo atisbaban fugazmente hacia abajo, el centro entreabierto, su otra boca a punto de su voz más íntima: pues mírame, gritaba su otra boca, y lo gritaba a pesar de mi vejez, o, más aún, por mi vejez, mírame, si te atreves. (Rosero, 2016, p. 17)

Otilia lo increpará como contemplador vergonzante. Será en vano, porque para él aquello es un sufrimiento placentero, un hambre que solo llena su fisgonear voye-

rista, recompensado por imágenes eróticas, episodios presentes en varios momentos de la novela. Para Geraldina, observante y observado se involucrarán en un juego, en un reto de pudor y ganas, de provocación y negación. Este recurso funcionará como rompimiento de una narración que no quiere ser plana —en el profesor habitará un fluir de conciencia cargado de ambivalencia y un ser sardónico que retará su figura de profesor modelo—. Por otra parte, Geraldina se siente observada y no se muestra para nada pudorosa ni moralista.

Ese erotismo brillará como un recurso que se apaga, enciende y da soplos a una espera determinante para la trama y finalmente para el clímax del final de la novela. Geraldina será objeto deseable, de violación, incluso después de muerta. El contexto nos ha mostrado un viejo con un matrimonio de muchos años en el que la convivencia se da más por triste costumbre que por amor. En este sentido, la novela proyectará el amor como una luz que titila a lo lejos, en el pasado, y adquiere sentido cada vez más hondo y directo en el ser que ha acompañado. Cuando Otilia desaparece, el mundo del profesor se derrumba, lo que aparentemente no significaba sino compañía se vuelve razón de vida, una necesidad del otro que se hace cada vez más consciente, más reconocido. La razón de vida desequilibra y con ello la noción de futuro se pierde, desaparece; depende de otros la continuidad de la existencia, las ganas de vivir: “Quedaré solo, supongo, pero de cualquier manera haré de este pueblo mi casa, y pasaré por ti, pueblo, hasta que llegue Otilia por mí”. (Rosero, 2016, p. 172).

En dichas contemplaciones hay una voz que condena y juzga al viejo, una voz que ordena, que recrimina y a la vez lo llama a la sinrazón de sus actos —una especie de subversión amenazante de la cordura y el bien—. Ese instinto depredador perso-

nificado en un profesor generará bastante tensión; no olvidemos que socialmente un profesor será ejemplo de un orden, de la formalidad en sí, de un espíritu bien educado y modelo a seguir en un San José —esa voz que le habla mentalmente al profesor lo hará con odio, con desprecio por tener defectos pueriles—, habrá aquí una fuerte incriminación del deseo senil. Y en la trama se dejará ver como razón que convive con una latente animalidad humana presente en Ismael, lado oscuro que lo hermana con lo procaz y que lo despliega frente al horror de lo que contempla en estado de crisis.

Aquí será un profesor que no debe enseñar el saber, sino enseñar a violar o a amar, pareciera lo mismo. Irracionalidad detonante frente a su objeto de deseo y que no se detiene ni siquiera frente a la barbarie humana:

Entre los brazos de una mecedora de mimbre, estaba, —abierta a plenitud, desmadejada, Geraldina desnuda, la cabeza sacudiéndose a uno y otro lado, y encima uno de los hombres la abrazaba, uno de los hombres hurgaba a Geraldina, uno de los hombres la violaba: todavía demoré en comprender que se trataba del cadáver de Geraldina, era su cadáver expuesto ante los hombres que aguardaban. ¿Por qué no los acompañas, Ismael?, me escuché humillarme, ¿por qué no les explicas cómo se viola un cadáver?, ¿o cómo se ama?, ¿no era eso

lo que soñabas?, y me vi asechando el desnudo cadáver de Geraldina, la desnudez del cadáver que todavía fulgía, imitando a la perfección lo que podía ser un abrazo de pasión de Geraldina. (Rosero, 2016, p. 179)

Repito que hábilmente se logra tensión en la apertura de un erotismo que no tendrá respuesta, que quedará abierto, Geraldina la mujer que provoca, el viejo que cae frente a tal provocación y al final de la novela esa contemplación erótica continuará. Geraldina aparecerá desnuda y como muerta, violada por miembros de un ejército. El salvajismo y la crueldad de afuera —la de los violadores— tensionará con la de adentro de Ismael, una voz violadora latente:

Estos hombres, pensé, de los que solo veía el perfil de las caras enajenadas, estos hombres deben esperar su turno, Ismael, ¿esperas tú también el turno?, eso me acabo de preguntar, ante el cadáver, mientras se oye su conmoción de muñeca manipulada, inanimada —Geraldina vuelta a poseer, mientras el hombre es solamente un gesto feroz, semidesnudo, ¿por qué no vas tú mismo y le explicas cómo? (Rosero, 2016, p. 179)

Poco hay del pasado en la narración, solo un tanto del de Ismael y Otilia, la manera en que se conocieron, un breve recuento de sus hijos ahora lejanos y destellos de actos



que contextualizan algunas situaciones que ocurren en el ahora de San José. Los personajes que aquí aparecen casi siempre van hacia un adelante que interferirá con actos del pasado, actos marcadores de las vidas a la hora de un ajuste de cuentas permanente por parte de los bandos, de los llamados ejércitos.

En San José los personajes están envueltos en intrigas. Habrá un médico que por simpatizante y auxiliador será asesinado. Un alcohólico evadirá su responsabilidad frente a los actos a punta de licor, de fingir estar embriagado de por vida. El señor, que ha sido secuestrado, será condenado a muerte por su esposa por no leer una carta a tiempo y no pagar el rescate, hasta serán usados los secuestradores para matar a un esposo y no pasará nada frente a la ley. Allí vive un brasileño que no es de Brasil sino colombiano, que es secuestrado y tiene una vida no muy transparente al servir a uno de los bandos. Su rescate no podrá ser pagado por no reunir todo el dinero; su mujer antes de enviudar se vestirá de luto, su hijo será usado como mecanismo de persuasión y símbolo de la inhumanidad extorsiva: eso será la guerra, el derrumbe de existencias libres —como la de Geraldina, que anda desnuda por su casa—, actos absurdos y nada transparentes. Rosero muestra pormenores de la guerra y de las intrigas que la rodean, del fuego que la alimenta. Frente a la vida normal, en apariencia, se lleva una vida de tratos dudosos con bandos que cobrarán las faltas aunque sea bien tarde.

En los ejércitos hay listas para controlar y llamar a juicio. La ley y el orden huyen y la población tras ellos. El imperativo de las armas hace callar y huir. El éxodo al que está condenado el pueblo entero los mostrará como fichas de un juego, tendrán una forma de proceder desarmados. La indefensión implica camino, huida, trashumanancia, acallamiento. Los actos llevarán a

abandonar la vida calmada y penetrar en vidas azarosas, desequilibradas, tiradas al azar. Podría concatenarse con el Éxodo y el Apocalipsis: ¿una mirada cristiana?

La guerra transforma, silencia, trae lastres mentales, afecta a la gente que crece, acostumbra a una condición sumisa, resignada. En San José nadie ve en apariencia, nadie sabe, nada se conoce, un niño secuestrado aparece sin que nadie parezca ver su paso por el pueblo:

Tres meses después de esa última incursión en nuestro pueblo, tres meses justos —porque desde entonces cuento los días—, llegó, sin que se supiera quién lo trajo, ni cómo, el hijo del brasileño a su casa. Se presentó a las siete de la noche, solo, y contempló a su madre sin un gesto, sin una palabra, detenido igual que estatua en el umbral. Ella corrió a abrazarlo, lloró, él siguió como dormido con los ojos abiertos, definitivamente ido, y no deja de guardar silencio desde entonces. (Rosero, 2016, p. 109)

Reitero que en la novela se presenta una mirada apocalíptica, las acciones se acrecientan, se tensionan y presagian un fin deshacedor de la posible vida en San José; la guerra pareciera acabar con todo y el desplazamiento forzado no da espera. Es el triunfo de la violencia y la sinrazón, un pan amargo:

Apenas hasta ahora descubrimos que las calles van siendo invadidas por lentas figuras silenciosas, que emergen borrosas del último horizonte de las esquinas, asoman aquí, allá, casi indolentes, se esfuman a veces y reaparecen, numerosas desde las orillas del acantilado. (Rosero, 2016, p. 159)

Cada quien vive lo suyo, vive su pedazo de violencia y la hace de manera naturalizada, propia, silenciosa, resignada; se juntan y retiran a sentir su drama aceptado cada vez más: “Entonces los que rodeamos a Chepe emprendemos la retirada, también de manera lenta y silenciosa, cada quien a lo suyo, a sus casas, y, lo que resulta extraordinario,

lo hacemos realmente como la cosa más natural del mundo” (Rosero, 2016, p. 159). Los sucesos como secuestros, retenciones, desencadenan en muerte, en el fin de las relaciones; hasta el ejército abandona el lugar de enfrentamiento, pues sus armas de nada sirven.

Dentro del caos, del fin, del rompimiento de la armonía, aparecen personajes que en la obra se han pintado como dantescos. El vendedor de empanadas y su grito “oye”, que, ligado a su fanfarroneo de asesino, le servirá al autor como recurso fuerte para ahondar y atizar en los momentos de crisis, de miedo, de absurdo; será intimidante su mirada extraviada, la venta de sus empanadas en espacios asociados al absurdo, más allá, en el color del miedo. Sinistra voz, mezcla de realidad y miedo, de lo macabro, símbolo amenazante detrás de sus frituras. Su cabeza aparecerá como un trofeo de guerra en el recipiente de la estufa rodante en donde prepara sus frituras:

Vi que la estufa rodante se cubría velozmente de una costra de arena rojiza, una miriada de hormigas que zigzagueaban aquí y allá, y, en la paila, como si antes de verla ya la presintiera, medio hundida en el aceite frío y negro, como petrificada, la cabeza de oye: en la mitad de la frente una cucaracha apareció, brillante, como pareció, otra vez, el grito”. (Rosero, 2016, p. 177)

El profesor se perderá en imágenes que cruzan su realidad, en una especie de vocerío propio que se mezcla con el de la guerra, de la realidad torcida, mezcla de lo que se ve y lo que se fantasea: el ser como testigo vivo del horror, como caminante, como viajero lento en medio de la sinrazón humana, del absurdo, de lo incomprensible de sí y de lo ajeno.

En San José hay hijos que abandonan a un padre tullido y terco, y le dejan comida para varios días. En otra escena los gatos le traen pájaros a Ismael y se los dejan sobre la

cama para que se alimente. El profesor será un personaje doliente, ojo de todo, que no sabe de las intrigas de cada habitante, que no tiene tratos con nadie, que no debe ni ha negociado nada turbio; la turbiedad está en su cabeza, en sus ojos indiscretos y lascivos.

Se prefigura un San José en el que hay vidas con pedazos oscuros, personajes aparentes, de doble moral, relacionados con regiones difusas de bandos a los que se sirve sin que nadie de manera aparente lo sepa. Pero el pasado no perdonará. Los personajes viven en tensa calma, tienen o han tenido relaciones, tratos, servicios con los autores de la violencia. Se diría que la guerra tiene un cuerpo y los habitantes son parte de ese extendido cuerpo, de sus tentáculos. La travesía de Israel por el horror, el abandono y la búsqueda de su mujer lo llevan a ser sensor, testigo, narrador de lo que él mismo no comprende del todo.

El dinero aparece como factor de conflicto, la extorsión, el secuestro. Lo político se deja al lector. Son ejércitos sin distinción, se disputan un territorio, lo ceden o tratan de reapropiárselo, pero no se sabe a ciencia cierta. Uno creería que San José es referente de un lugar colombiano, pero el lanzar una granada en un acantilado, se preguntaría uno: ¿cuál acantilado? Lo aleja del referente al que hemos asociado el espacio de guerra. La novela cierra con imágenes fuertes, con situaciones que, si bien preparan el fin, van diluyendo la realidad como referente, la vida plena. Allí todos pierden algo y se van. Qué guerra es, no se sabe a ciencia cierta; puede ser la de cualquier lugar de la realidad o de la ficción. Los actores se elevan a la categoría de ejércitos y lo político se desvanece, a lo mejor para el autor no valga la pena que brille. Verosimilitud, investigación o historia patria no podemos exigirle a esta novela, escapa a esas ataduras y está en ellas. ■■

Dylan Thomas, el ángel ebrio

RAFAEL ANTÚNEZ

Escritor mexicano.

Lo que las palabras representan, simbolizan o querían decir tenía una importancia secundaria; lo que importa era su sonido cuando las oía por primera vez en los labios de la remota e incomprensible gente grande que, por alguna razón, vivía en mi mundo. Y para mí esas palabras eran como pueden ser para un sordo de nacimiento que ha recuperado milagrosamente el oído, los tañidos de las campanas, los sonidos de instrumentos musicales, los rumores del viento, el mar y la lluvia, el ruido de los carros de lechero, los golpes de los cascos sobre el empedrado, el jugueteo de las ramas contra el vidrio de una ventana.

DYLAN THOMAS, “Manifiesto poético”

El mejor retrato que conozco de Dylan Thomas lo hizo alguien que no lo trató personalmente. Quizás por ello sea el mejor. Es de Pietro Citati y no tiene desperdicio:

Dylan Thomas era un muchacho pequeño y delgado. Tenía el cabello rizado, color castaño, grandes ojos de conejo marrones y verdes, tímidos, presuntuosos y maravillados; la nariz respingada, labios gruesos y carnosos, de los que pendía el eterno cigarrillo, y un diente anterior roto en el pub de la Sirena, durante un juego llamado “perros y gatos”. Se parecía a Harpo Marx —pero su escritura, pequeña, nítida, inclinada hacia atrás, recordaba a la de Emily Brontë. Usaba una corbata de artista con el nudo grueso, hecha con una bufanda femenina; y una playera de *cricket* color verde botella, o suntuosas camisas color escarlata. Los otros veían en él solo a un muchacho parlanchín, que quería hacerse el duro y se daba muchos aires.

Esta última imagen difería por completo de la que él guardaba de sí mismo: “Contengo en mí a una bestia, un ángel y un loco”, afirmó sin modestia, y algo de eso había en él. Al final de sus días —aunque solo contaba con 39 años— ya no era más el joven apuesto y elegante; estaba gordo y usaba la ropa sin planchar. Según el perio-

distista Harvey Breit, más que un ángel parecía “una cama sin tender”, pero aún seguía siendo, “en términos generales, inteligente, imaginativo e intransigente”.

Hay poetas, y Dylan Marlais Thomas es uno de ellos, en los que todo o casi todo lo que los rodea parece pertenecer a la leyenda. En el caso de Dylan, un hombre obsesionado por convertirse en una figura mítica, por construirse una imagen mítica, el resultado final fue el que deseaba, aunque quizá pagó un alto precio por ello.

Precoz, brillante, autodidacto, dueño de una voz y de un oído envidiables, a los cuatro años era capaz de recitar pasajes enteros de Shakespeare con una modulación que asombraba a cuantos lo llegaron a escuchar¹. Y, sin embargo, nos dice Citati, “no sabía hacer casi nada”, entre otras cosas porque había dedicado buena parte de su tiempo a formarse como poeta y a los quince años —escribe Jorge Brash—, “su formación de autodidacto en poesía era insuperable”. Amante de los pájaros, del mar y de las colinas de Swansea, era un poeta

1 Quien no haya tenido la experiencia de haberlo escuchado leer sus propios poemas, puede hacerlo en <https://bit.ly/2XNwX5v> o en <https://bit.ly/2YpWu8s>.

que, a más de la poesía, servía para muy pocas cosas prácticas. Reprobó el examen de admisión para la carrera de medicina en las fuerzas armadas y, durante un tiempo, él y el también poeta Roy Campbell sobrevivieron gracias a la generosa ayuda de T. S. Eliot. Según Campbell, Eliot los ayudó “tan pródigamente” que el dinero que les prestó les duró hasta que ambos consiguieron sus primeros trabajos en la radio y fueron capaces de pagarle al poeta. “Dylan nunca olvidó su bondad”. Y aunque era considerado por algunos como un genio, salvo un periodo de dos años en que había trabajado como periodista, Dylan seguía sin ser lo que se llama “un hombre de bien”. Bebía y escribía. A la edad de 23 años se casó con la bailarina Caitlin MacNamara —si no el amor de su vida, sí la mujer que lo acompañó durante buena parte de su vida—, “sin dinero, sin perspectiva alguna de dinero, sin la compañía de amigos y parientes, y completamente felices”. Sí, él encarnaba la figura del joven genio, el poeta alcohólico, sin dinero, iluminado y feliz.

En efecto, era un hombre que no necesitaba mucho para ser feliz. No le gustaba viajar, Citati dice que era tan hogareño como una pantufla —lo cual lo dice todo—

y sin una casa “se sentía perdido”. La casa le era necesaria para escribir y para poseer un centro. Nunca le gustó Londres ni se sintió a gusto en los círculos literarios que frecuentó a disgusto. Años más tarde, cuando conoció los Estados Unidos, tampoco le gustaron las grandes ciudades americanas, a excepción de San Francisco: “No soy un trotamundos —le escribió a su mujer—. Quiero sentarme en mi cabaña a escribir, quiero comer de tu estofado y tocarte los senos y cada noche quiero acostarme en amor y paz cerca, muy cerca de ti, cerca de la médula de tu alma”. Sin embargo, cuando estaba cerca de ella —y también cuando no lo estaba— buscaba la compañía de cualquier otra mujer que se le pusiera enfrente. La relación entre Caitlin y Dylan Thomas era apasionada y llena de celos y relaciones adúlteras en ambos lados. En una ocasión, mientras él estaba de gira en Estados Unidos en 1952, Caitlin declaró en voz alta en una fiesta: “¿No hay un hombre lo suficientemente hombre para mí en América?”. Odiaba el éxito de Thomas en América y despreciaba a las chicas que gritaban por él como si fuera una estrella de rock.

Una cabaña, la compañía de sus hijos, una mesa y hojas para escribir, su mujer



—que lo traicionaba y a quien él traicionaba— y *whisky*, mucho *whisky*... eso era lo que él necesitaba para escribir, para vivir y ser feliz.

Pero su familia —tuvo dos niños y una niña— necesitaba mucho más que eso. Con sus colaboraciones en la radio y sus guiones y préstamos de los amigos, apenas si conseguía para mantener a flote el hogar. Debía, además, conseguir dinero para *whisky*, cerveza y cigarros. La familia Thomas conoció una severa, prolongada y dickensiana pobreza que los viajes a América apenas si conseguían aliviar. A diferencia de muchos escritores, en el caso de Dylan, la fama no se tradujo en dinero.

Contra lo que él hubiera deseado, es ahora un autor más conocido por su alcoholismo, por sus libros de prosa y sus guiones para cine², que por su excelsa poesía, a pesar de que se había preparado a conciencia para convertirse no solo en poeta, sino en un gran poeta. Esta preparación conllevaba, a más de largas horas de lectura y escritura, la ingesta de grandes dosis de *whisky*, mismas que consumía ya solo, ya en compañía de sus amigos y muchas veces de desconocidos. Se ha discutido mucho si bebía “por inclinación o por programa”; para ambas versiones sobra el material de apoyo. Beber a más de la euforia inherente le proporcionaba también un sentido destructivo que él “debía de juzgar propicio al irrumpir el oscuro torrente de la poesía” (Citati). Ahora bien, justo es señalar que Dylan Thomas no era un hombre que escribiera al calor del *whisky*. Su escritura revela un cuidado

y un amor por el idioma enormes. Sentía gran desprecio por los poetas improvisados, como podemos apreciar en este fragmento de una de sus cartas:

Hubo un tiempo en que solo se llamaba poeta a los poetas, pero hoy en día se le llama poeta a cualquier persona que se atreve, con un conocimiento insuficiente de la lengua inglesa y una cursilería propia de Marie Corelli, a esparcir dos o tres imágenes *brillantes* en forma de verso. Ni siquiera tienen la decencia de ocultar sus excrementos en un lugar privado, sino que buscan un *rincón* público para mostrarlos.

Como Joyce, Dylan Thomas guardaba una profunda relación con las palabras, con su sonido, con su ritmo y sus múltiples posibilidades de combinación y de significado. El verso de Thomas, como la prosa de Joyce, se valen de una sintaxis —a veces— ilógica y muy a menudo revolucionaria en las que abundan metáforas de contenido ya sexual, ya mítico, oscuras referencias autobiográficas y no pocas analogías. Eder Olson vio en *La poesía de Dylan Thomas* cómo se establece “una analogía entre la anatomía del hombre y la estructura del universo... [Dylan ve] el microcosmos humano como una imagen del macrocosmos y viceversa”.

Siendo aún muy joven publicó un libro que por sí solo le hubiera ganado un puesto en la poesía inglesa del siglo xx, un libro que podemos pensar, dada su excelencia, le granjearía lectores y cimentaría su fama. Pero no fue así: los *Eighteen poems* no tuvieron la recepción que merecían. Un lugar común en torno a él es repetir que fue aclamado por la crítica, aunque no haya sido así. Elizabeth Azcona Cranwell, su traductora al español, nos dice que

cuando en 1934 apareció su primer libro *Eighteen poems* la crítica no investigó demasiado, sino que halló a su poesía difícil, irracional e indisciplinada. Mac Niece la juzgó salvaje, como el discurso rítmico de

2 La Universidad Veracruzana, en los tiempos de Sergio Galindo, publicó la excelente traducción de uno de ellos: *El doctor y los demonios*, llevada a cabo por Luisa Josefina Hernández. Es una lástima que no aprovecharan la ocasión y realizaran una merecidísima reedición. El guion fue llevado a la pantalla en 1985 bajo la dirección de Freddie Francis, con un elenco de lujo: Timothy Dalton, Jonathan Price, Stephen Rea, Patrick Stewart y Julian Sands.

un ebrio. Porteous la llamó “una peregrinación sin guía hacia el hospicio”. Spender afirmó categóricamente que se trataba de material poético en bruto, sin control inteligente o inteligible.

Por supuesto esta respuesta no era unánime. Un par de años antes, Dylan le había enviado algunos de sus poemas a Robert Graves y este los halló “irreprochables”. Sin embargo, un reseñista anónimo del *Morning Post* señaló un tópico que con los años se volvería un lugar común en la poesía de Thomas: “A psychologist would observe Mr. Thomas’s constant use of images and epithets which are secretory or glandular”.

Entre los 16 y los 19 años, Thomas, que parecía querer hacerlo todo —amar, beber, escribir y beber más— a una “verde edad”, escribió todos los poemas para su primer libro de poesía, la mayor parte de lo que sería el segundo y las primeras versiones de muchos de sus poemas posteriores; “tres cuartas partes de su obra como poeta”, escribió uno de sus biógrafos. Entre borracheras que han forjado su leyenda, aunque haya quien diga que como Poe —autor con el que suele compararse—, Dylan Thomas no era un genio borracho. Como Poe, era un mal bebedor. Según el diario de su viuda, Dylan tenía más que suficiente con solo dos pintas de cerveza. Testimonio que no concuerda en nada con el de una de sus últimas conquistas, Ruth Reitell, quien describió a Thomas como “terriblemente, clínicamente alcohólico... No existía la gran musa que hacía a Dylan beber. Bebía porque él era un alcohólico. Tenía todos los demonios, y algunos ángeles también”. Jorge Brash cita el siguiente testimonio: “Para él —refiere la escritora Pamela Hansford Johnson— beber era un aderezo más de la imagen del *poeta maldito* que necesitaba dar. Fantasaba mucho al respecto. Después, por desgracia, la fantasía se hizo realidad. Los otros aderezos imprescindibles eran te-

ner tuberculosis y —algo extremadamente curioso— ser gordo”.

Dos años después de su libro de debut, daría a la imprenta un título consagratorio: *Veinticinco poemas*. Ya no era un joven del todo desconocido; en ese tiempo había viajado de Gales a Londres y había conocido a varios escritores. Uno ellos fue el poeta Vernon Watkins quien también lo ayudaría económicamente. Su segundo libro era también una obra de juventud, pero, a la vez, mostraba ya a un poeta completamente maduro. Edit Sitwell no reparó en elogios para él: “no podría nombrar un poeta de esta la generación joven, que nos muestre tan gran promesa, y tan grandes logros”. Pero el dinero seguía siendo una faltante. El trabajo en la radio le brindaba grandes satisfacciones a nivel personal, pero no cubría ni con mucho sus necesidades.

Para un hombre tan profundamente egocéntrico como Dylan Thomas, la radio debió resultar una tentación irresistible y también un paraíso. No solo podía leer —era, ya lo hemos dicho, un extraordinario lector—, escucharse y ser escuchado, la radio difundía su voz y sus versos, y también la imagen de él como un consumado artista; era un actor y su vida, una obra de teatro. Leer por la radio le permitía exhibirse: “Presumía, se hacía el bufón, ya sarcástico, feroz, ya diabólico, rebelde, ya profético, angelical u obsceno. Era bromista, pero nosotros cuando lo escuchamos leer, escuchamos una voz grave, confusa y oscura como si la bufonería fuese la más trágica de sus máscaras”. Consciente o inconscientemente, Dylan Thomas empezaba a dejar de ser el ángel y alternaba cada vez con más frecuencia las facetas de bestia y demonio. Pasados los treinta años, empezó a mostrar fuertes signos de decadencia física. Había engordado a tal punto que le era ya muy difícil caminar de prisa y su rostro ya no era el de un joven iluminado, sino el

rostro abotagado y enrojecido de un alcohólico consuetudinario. “La bruja nerviosa de la obsesión lo cabalgaba, mordiéndolo y arañándolo hasta el insomnio y las pesadillas” (Citati). Para Eugenio Montale, Dylan Thomas fue un

surrealista y razonante, místico y hundido en la materia hasta el punto de no poder escribir sino bajo los signos del alcohol [...], era fundamentalmente un analogista de fondo religioso que no habría escrito una sola línea si él se hubiera entendido a sí mismo mediante la razón. Dylan fue realmente *moderno* en esto y en todos los sentidos, en los buenos y en los no tanto, y quien lo admira lo *acepta* como es.

Si en Inglaterra su trabajo fue visto con cierto recelo, sería en los Estados Unidos donde primero encontraría esa *aceptación* de la que habla Montale.

Su tercer libro pasó un tanto desapercibido tanto por la guerra como por el hecho de no ser uno de sus más relevantes trabajos. Pero en 1946 publica un nuevo título, *Muertes y entradas*, que contiene muchos de sus mejores poemas, entre ellos “Negativa a lamentar la muerte por fuego de una niña en Londres” y “Fern Hill”, poema que influiría años más tarde en el joven Paul McCartney a la hora de componer su popular “Penny Lane”³. Por primera vez un libro suyo alcanzó el éxito casi de inmediato: se vendieron más de tres mil ejemplares

tan solo en el primer mes. En este pequeño libro parecían menos herméticos que los anteriores aunque eran dueños de las mismas cualidades. Para Dylan, en sus poemas el sonido seguía siendo tan importante como el sentido, quizá más que el sentido. Para lograrlo hace uso de todo un arsenal de recursos: la aliteración, la asonancia, la rima interna, y la rima aproximada, que hacen casi imposible su traducción. No es gratuito que sea considerado el poeta más musical del siglo xx.

Muertes y entradas marca no solo la madurez total del poeta, también el momento más alto de su fama. Para el momento de su publicación, Dylan ya era lo que siempre había querido ser: una leyenda viva, el poeta que seducía a las multitudes en sus lecturas, el escritor que despertaba en la gente común un cariño y una admiración más parecida a la que despiertan los cantantes de baladas que los poetas. Era el bardo celta, el gran bebedor, el seductor... La leyenda viviente.

Su suerte parecía cambiar por completo. Una admiradora le proporcionó una casa flotante adonde trasladó a su familia y en la cual vivió, escribió y bebió felizmente. Los últimos cuatro años de su vida los alternó entre esta casa y sus viajes a los Estados Unidos, donde ofreció exitosas lecturas de poesía y recibió, a más de una buena paga —que no tardó en dilapidar—, la entrega incondicional del público norteamericano. Estos viajes, las más de las veces sórdidos por las largas y constantes borracheras, así como los escandalosos romances que Dylan sostuvo, más que su fortuna, acrecentaron su leyenda y precipitaron su fin. Durante ellos comía y dormía poco y mal, fumaba mucho y bebía más.

En 1953 emprendió, en contra de los consejos y ruegos de su mujer, el cuarto y último viaje a los Estados Unidos. El viaje fue, como los anteriores, un largo peregrin-

.....
3 Los Beatles fueron grandes admiradores suyos, como queda patente en canciones como “Norwegian Wood”, a más de incluirlo en la portada del *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Lennon y McCartney no serían los únicos músicos pop en recibir una clara influencia del poeta galés. Robert Zimmerman adoptó su nombre artístico en abierto homenaje a Thomas: Bob Dylan; Patti Smith ha declarado en más de una ocasión que admira su poesía, lo mismo que Donovan, Leonard Cohen y Lou Reed. Y ni qué decir de las bandas de *heavy metal*, que han tomado su nombre de versos de Thomas: Plague of Fables, Star-Flanked Seed, The Grave and My Calm Body, Herods Wail y Binding Moon, entre muchas otras.

nar de un coctel a otro coctel, de una cena a otra cena en su honor, fiestas, encuentros con escritores, periodistas y nuevas amantes... Nada parecía distinto, salvo que él ya no era el de años anteriores. Su salud estaba al borde del derrumbe: el insomnio, la inaniación, la deshidratación causada por las largas borracheras... Lo obligaron a cancelar todas las actividades programadas para la gira. Por prescripción médica se le prohibió tomar una sola gota de alcohol más. Dylan hizo caso omiso de la prohibición y, ante la impotencia de su biógrafo John Malcon Brinnin y de una amiga que lo acompañaba, pronunció la frase que, más que expresar su infinita sed, parecía la enunciación de una condena: “Tengo que tomar un trago, volveré en media hora”.

No tomó un trago ni volvió en media hora. Lo hizo dos horas más tarde en completo estado de ebriedad. Entró a su habitación, la 206, del mítico hotel Chelsea⁴ y pronunció las ya clásicas palabras: “Acabo de beberme 18 *whiskies*. He batido mi propio record”. Después se quedó dormido.

Su última borrachera, donde apuró los famosos 18 *whiskies* —un número en el que no pocos han querido ver la clausura de un ciclo que empezó con la publicación a los 18 años de sus célebres 18 *poemas*—, era una cantina de abolengo literario —no po-

día ser menos tratándose de él—, The Old White Horse Tavern. Había sido fundada en 1880 y al principio fue una taberna para estibadores que pronto ganó cierta reputación entre los escritores, pues contó entre sus clientes al joven Eugene O’Neil, la activista Dorothy Day, los novelistas James Baldwin y Norman Mailer, y algunos de los miembros de la *Beat Generation*: Allen Ginsberg y Jack Kerouac.

Liam Clancy, un músico que formara parte de los Clancy Brothers, alguna vez llamados “los Beatles irlandeses”, contó algunos años después de la muerte de Thomas la siguiente versión de los 18 *whiskies* —aunque en su versión fueron mucho más de 18—. Según Clancy, colocaron en la barra de The Old White Horse Tavern una pirámide de 36 *shots* de *whisky*, Dylan las miró largamente, tomó el vaso que coronaba la pirámide y, con una certeza suicida, los siguió apurando uno tras otro hasta acabar con la pirámide. En realidad no hace falta saber si su versión es cierta o falsa, nada puede hacerle ya a la leyenda del poeta ebrio, del ángel caído.

Los días siguientes Dylan sufrió principios de *delirium tremens*, fiebres y alucinaciones en las que balbuceaba y describía horribles visiones. El 4 de noviembre fue llevado al hospital St. Vincent y poco después entró en un coma alcohólico del que ya no pudo salir. Murió mientras lo bañaban, sin recobrar la conciencia y sin proferir palabra, él, cuyas palabras “están vivas para siempre en su propia delicia, gloria, rareza y luz”. ■

.....
4 El mismo donde se habían hospedado O’Henry, Mark Twain y en el que se hospedarían, entre otros, Arthur Miller, Vladimir Nabokov, Thomas Wolfe, Allen Ginsberg, Gregory Corso, Tennessee Williams, Paul y Jane Bowles, Bob Dylan, Jannis Joplin, Marilyn Monroe, Jimi Hendrix y Leonard Cohen, que escribiría ahí su célebre *Chelsea Hotel*.

Los aforismos de Vargas Vila

103

Aproximaciones literarias

MARIO MADRID MALO

Abogado y profesor universitario.

Durante el bachillerato —de esto hace ya más de cincuenta años— estudié la historia de las letras nacionales con la ayuda de un libro sobre la materia, escrito por cierto religioso de la Compañía de Jesús, el padre José A. Núñez Segura S. J. La obra, titulada *Literatura colombiana*, traía como introducción los encomios de Rafael Maya, José Joaquín Ortega Torres y varios profesores del extranjero, además de la bendición del papa Pío XII, transmitida por el cardenal Angelo Dell'Acqua, sustituto de la Secretaría de Estado de Su Santidad. Sus 375 páginas contenían semblanzas, fragmentos y análisis de los más representativos autores del arte de la expresión escrita o hablada de nuestro país, desde la época del descubrimiento de América hasta los tiempos de Luis Eduardo Nieto Arteta, Juan Lozano y Lozano y Eduardo Caballero Calderón. En la letra v de su índice alfabético figuraban los nombres de Valenzuela Eloy, Valencia Guillermo, Vargas Tejada Luis, Vergara y Vergara José María y Villegas Silvio, pero no el de un escritor nacido en Bogotá el 23 de junio de 1860 y fallecido en Barcelona el 22 de mayo de 1933. Un polígrafo que, cubierto por el desdén de muchos de quienes en su tierra de nacimiento pertenecían a “la crema de la intelectualidad”, llegó a conquistar en el extranjero un éxito editorial tan notable como el alcanzado en la segunda mitad del siglo xx por Gabriel García Márquez. El texto escolar del jesuita ignoraba por completo a José María Vargas Vila.

Pertenezco al grupo numeroso de los colombianos que llegaron a la edad adulta sin saber una palabra de Vargas Vila. La

omisión del padre Núñez Segura no era sino otro de los repudios que la Colombia conservadora, teñida primero de integrista y luego de fascista, manifestó hacia la vida y la obra de un hombre fuera de serie: de un artista que supo cultivar el arte de la desmesura con tanto primor como el italiano Gabriele D'Annunzio, emuló con el epigramista latino Marcial en la cristalización violenta de la diatriba, se acogió al individualismo casi misantrópico de los dramaturgos escandinavos Ibsen y Strindberg, deambuló por los caminos ácratas de Lao Tse, Zenón de Citio, Téofilo de Antioquía y Thomas Müntzer, se constituyó en heraldo del ateísmo, hizo llover con novelas sentimentales a esas “muchachas de provincia”, cuya burlesca evocación fue tarea del Tuerto López, escribió novelas con carga erótica para un público de lectores a hurtadillas y —cosa menos sabida— ejerció los oficios de filósofo, sociólogo, historiador y periodista.

Descubrí a Vargas Vila entre los pocos libros que mi difunta abuela materna —en su juventud aspirante a maestra— conservaba en un baúl que la acompañó toda su vida. Allí encontré un ejemplar en buen estado de *Aura o las violetas*, la primera de las novelas del “Divino”. La historia de amor allí narrada poco me impresionó, y tuve por inaguantable su abundancia metafórica. En calidad literaria la encontré, apenas, algo superior a la *Manuela* de Eugenio Díaz y a la *Tránsito* de Luis Segundo de Silvestre, otros dos novelones decimonónicos sobre mujeres infelices (años después en 1974 se exhibió una adaptación cinematográfica de esa obra, dirigida por Gustavo Nieto

Roa, cuyos protagonistas fueron los actores Martha Stella Calle y César Bernal, un conocido mío cuyo rastro perdí desde hace tiempos. Debo confesar que la película me gustó más que el libro).

Mi segundo encuentro con Vargas Vila fue más afortunado. En 1995 leí su libro *Los césares de la decadencia*, editado por Planeta con un prólogo estupendo de la profesora Consuelo Triviño Anzola. Entonces comprendí por qué en la Colombia gobernada, dirigida y controlada aun en el ámbito educativo por Núñez, Caro y sus no menos ominosos sucesores —la Colombia del autoritarismo, la confesionalidad cerrada, la restricción de las libertades públicas y la falta de garantías para los oposición—, logró el odio oficial hacia el “maestro de la injuria” (el censor supremo que compuso aquellas imperdonables páginas) borrarlo, sin mucho esfuerzo, del registro histórico de los escritores nacionales, sumiéndolo en las sombras y el olvido.

Pero aún me quedaba otro “cara a cara” con el gran ignorado. Hace un año cayó en mis manos su *Diario Secreto* —su *Tagebuch*— que con selección, introducción y notas de la ya mencionada Consuelo Triviño publicó en 1989 El Áncora Editores. Leyendo esas páginas de Vargas Vila logré tener noticia exacta de la “soledad sonora” que siempre lo escoltó, de las obsesiones y los temores que asediaron su cotidianidad, de la fuente psicológica de sus afectos y desafectos, del horno emocional de sus complacencias y displicencias con respecto a otros autores, de la liza oscura donde se dieron sus luchas, victorias y derrotas, y del tamaño de su grande amor —sí, grande— por el hombre al cual solo se atrevió a presentar como hijo. Y la llegada de esa noticia fue, para decirlo con palabras de Shakespeare, *like a cyclone in my heart*: una conmoción por cuyo efecto pude entrar en la cercanía espiritual de un escritor que, tras-

pasado por el sufrimiento de la humanidad —el mismo que veneraba Raskólnikov al caer de rodillas ante Sonia—, siempre aspiró a morir de pie.

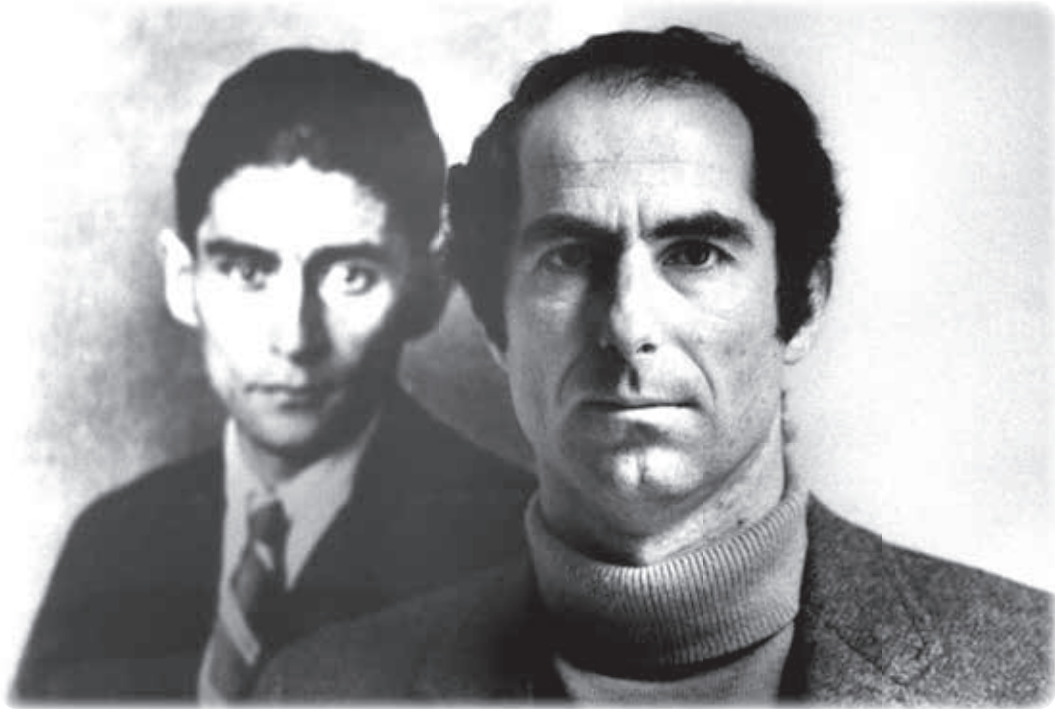
Ahora, gracias a Ómar Ardila, poeta, ensayista y analista cinematográfico, he tenido la oportunidad de aproximarme al aspecto para mí menos conocido del que no escribió para ser feliz ni para dejar memoria, sino para combatir. El libro *El gesto exterminador de un anarquista. Aforismos de Vargas Vila*, con estudio y compilación del laborioso autor huilense, recoge un conjunto de sentencias breves publicadas por su creador —que nunca se declaró aforista— en libros tan olvidados como *La voz de las horas*, *El ritmo de la vida*, *El huerto agnóstico* y *Del rosal pensante*. En esta compilación halla el lector una buena muestra de lo que Vargas Vila pensaba sobre la vida y la muerte, la poesía, la filosofía, la religión, el amor, la violencia, el despotismo, la libertad y otras realidades de la humana condición.

Estoy en desacuerdo con lo manifestado en muchos de esos aforismos, pero debo reconocer que todos fueron hermosamente contruidos y que en cada uno de ellos se refleja la radicalidad propia de quien escribe para batallar contra las amenazas cernidas sobre la autonomía, la inviolabilidad y la indisponibilidad de los miembros de la raza humana. El Vargas Vila sentencioso es algo así como un Diógenes que vocifera, de día y de noche, con un candil en la mano, en busca de la *eilikrínēia*, la integridad en el obrar. En él son más las cosas atractivas que las cosas repelentes. Por ello, sin duda, tienen un peligroso encanto las variaciones alrededor de todo compuestas por el pensador repleto de ira a quien Anatole France declaró digno de sentarse a la diestra de Victor Hugo: ese dandy de monóculo y bigotillo bien cuidado que nos mira con altivez desde una de las fotografías reproducidas en el interesante libro de Ómar Ardila. ■■

Simplemente Philip Roth, *La mancha humana*

ÓSCAR PANTOJA

Escritor.



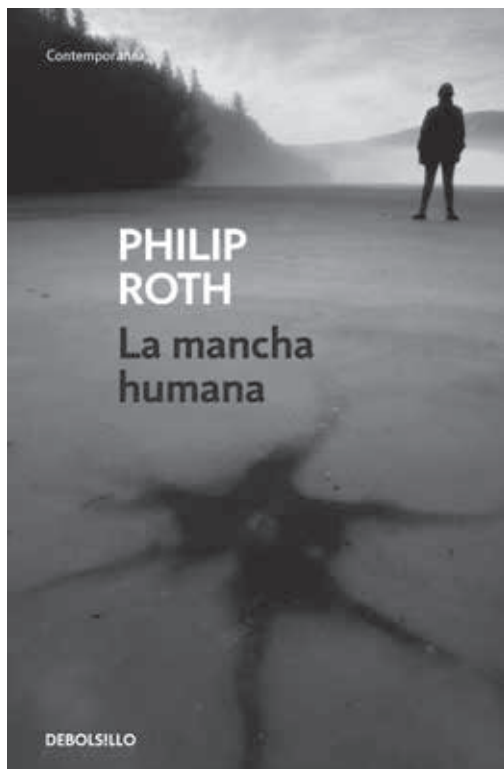
Philip Roth con una foto de Franz Kafka al fondo. Fotografía de Bob Peterson.

Al final de *La mancha humana*, una de las obras maestras de Roth, un hombre permanece sentado en un banco de madera, en una inmensa extensión cubierta de nieve. Trata de pescar pero en el fondo lo que él quiere es aislarse. Es Lester Farley, un excombatiente de Vietnam con secuelas mentales que ha provocado la muerte de su exesposa Faunia Farley y de su nueva pareja: Coleman Silk. Los tres son el eje de la historia. A ese congelado lugar llega Nathan Zuckerman, un escritor que conoció a la pareja y que está escribiendo su historia. El último eslabón de la cadena de muerte

es ese hombre que permanece sentado en el banco de madera. Al igual que en *Ataúdes tallados a mano*, de Truman Capote, Zuckerman entenderá en ese momento que sus amigos fueron asesinados y que el culpable está ahí, libre y amenazando a cualquiera que tenga en frente. Nada como *La mancha humana* para sumergirse en la obra del ganador del Príncipe de Asturias.

Todo empieza cuando Coleman, un prestigioso catedrático de literatura cercano a los 70 años, utiliza una frase infortunada en una de sus clases: “Se esfumó como negro humo”, dice. Desde ese momento

es malinterpretado y acusado de racismo. En un segundo el desprestigio le cae encima porque vive en una sociedad donde los actos deben ser políticamente correctos. Es expulsado. Su esposa, luego de enterarse, muere de una embolia. Coleman queda solo. Pero la vida le hace conocer a una mujer a la que dobla en edad, Faunia, la exesposa del excombatiente perturbado. Lester Farley no va a soportar que ella salga con un vejete, sin embargo todo se ha echado a andar.



Pero estos hechos son solo la superficie, el piso de nieve que oculta lo insondable de los seres humanos. El pasado de Faunia se abre: el padrastro abusó de ella, su exesposo la golpeaba, sus hijos murieron en un incendio, la madre de Faunia desearía mejor que su hija estuviera muerta. Y el pasado de Coleman se rompe: su familia es negra pero él nació con piel clara y para surgir en una sociedad racista negó a su familia, a su

raza y a él mismo. Una catarata de habladurías cae sobre el exdecano y sobre la mujer que hace el aseo en la universidad, que es el trabajo de Faunia: habladurías que van desde quedar embarazada, el aborto que ha tenido, el intento de suicidio. La sociedad académica los juzga, la sociedad educada los enjuicia, les dicta sentencia. Nada puede sostenerse y menos el amor.

El arte de Roth, políticamente incorrecto, consiste en hacer volar todo por el aire, dismantelar el establecimiento, hacer saltar en pedazos la moralidad de un colectivo immaculado, de un país que en cada esquina construye una cacería de brujas, busca un culpable y solo se detiene hasta ver muertos a aquellos que se ha atrevido a señalar, así sean inocentes. El mismo Roth dice:

Escribí un pasaje en *La mancha humana* en el que Coleman Silk acude a un concierto y comienza a pensar que en cuatrocientos años no va a quedar ninguno de los presentes, tampoco el edificio, ni siquiera la música, de forma que se pregunta “¿qué maníaco ha concebido esto?” Bueno, yo creo que Dios es un payaso genial. (UNED, 2012, p. 16)

El arte de Roth nos dice que el sueño americano se tambalea peligrosamente a cada segundo y cae. Que el sueño americano es eso, un sueño que se convierte en pesadilla.

Con respecto a la literatura Roth afirma:

La literatura presenta un punto de vista alternativo al dominante, ofrece a los lectores una manera específica de entender el mundo. De forma que supongo que estás disintiendo, pero de lo que se trata más bien es de corregir. Te percibes como alguien que intenta con todas sus fuerzas expresar las cosas y extraerle sentido a acontecimientos de una forma distinta a como lo hacen los periódicos o la televisión. Ni mejor ni peor, propia. Y de forma apocalíptica asegura: Nos acercamos al fin de la cultura literaria

escrita. Es parte de la evolución humana y es también una tragedia. Hay tantísima comprensión, belleza, arte, placer y artesanía en las conexiones que establecemos con Faulkner o Tolstói al leerlos... No existen analogías posibles. (p. 15)

El jurado que le otorgó el premio Príncipe de Asturias 2012 dijo en el acta que: “La obra narrativa de Philip Roth forma parte de la gran novelística estadounidense, en la tradición de Dos Passos, Scott Fitzgerald, Hemingway, Faulkner, Bellow o Malamud” (Fundación Princesa de Asturias, 2012). Ganó todos los premios literarios de mayor importancia de su país y siempre fue un candidato para ganar el Nobel de Literatura. Su obra es editada en su totalidad por The Library of America, uno de los mayores reconocimientos al que puede llegar un escritor en Estados Unidos.

La mancha humana es la vida de un hombre durante 50 años. Roth aprovecha este tiempo y con un bisturí abre esa piel y se mete en el ADN de una sociedad para mostrarnos su desolación. Junto con *Pastoral americana* y *Me casé con un comunista*, forman una trilogía que trata de entender su mundo. Y quizás, todos los humanos dejamos manchas en nuestro paso.

Posdata

Hoy, a sus 85 años, Philip Roth ha muerto. Había nacido en Newark, Nueva Jersey el 19 de marzo de 1933, y era hijo de una familia judío-norteamericana que había dejado la región europea de Galitzia (Ucrania). El innecesario premio Nobel al que siempre cada año lo postulaban ya no le hace falta. Pero sus libros y sus historias sí que nos hacen falta. Con su trabajo se convirtió en uno de los narradores más relevantes del siglo xx. Como diría Faulkner, que cae preciso en estos momentos: “Lo que hace la literatura es lo mismo que una cerilla en medio de un campo en mitad de la noche. Una cerilla no ilumina apenas nada, pero nos permite ver cuánta oscuridad hay a su alrededor”. Eso mismo hacía y era Roth.

Referencias

- Fundación Princesa de Asturias. (2012). Philip Roth. Premio Príncipe de Asturias de Las Letras 2012. Consultado en <https://bit.ly/2Yu82Dm>.
- UNED. (2012). Philip Roth, premio Príncipe de Asturias de las Letras 2012. *Dossier Puntos de Interés*. Consultado en <https://bit.ly/2MtOKvT>.

Creación



Breve historia de un país desgarrado*

MARÍA VICTORIA DUQUE LÓPEZ

Magíster en Creación Literaria, escritora.

En una pródiga geografía
fatigada por lo exíguo de su historia
la palabra es tierra
 quien la siembra, quien la ocupa, quien la toma
o quienes arrancados la lloran
 en el río de cemento amueblado de indolencia
 improvisada morada para su naciente desespero

 inhalan y exhalan
aun en el rigor de la usurera desgracia
no se sabe quiénes son
quién es qué somos
la fatalidad nos es ajena
hasta cuando ya no es ajena

cinco décadas eclipsadas
cuarenta millones
 de seres inmovibles
cinco
 de guiñapos humanos
y cien centenas...
en la guerra
 certainos
se domina el blanco
campesinosnegrosindigenasmujeresjóvenesviejos
viejos campesinos
jóvenes negros
mujeres indígenas
cabezasbrazostorzosilusionespiernas
esparcidos como estacas
 de miseria
nada nos indigna
nada

* Includido como uno de los poemas ganadores en la *Antología del Concurso Literario Internacional Ángel Ganivet* 2017, undécima edición.

nada nos conmueve
nada
la voz de los muertos nos arenga
nada nos asusta nada

En el resquicio lateral de una profunda metamorfosis
de ningún cambio
se despierta inaudita
 por ausente
la oriunda templanza
reaccionamos unidos por vez primera
entendemos la advertencia
la voz de los muertos nos arenga
nada nos asusta nada

Amenaza un penetrante
 olor a no sangre
un probable terremoto de reposo
un lánguido paisaje de selvas sin estrépitos
la inminencia de un campo de guanábanas creciendo
los números
 ya no contarán muertos
Imperturbables
 resistimos
no cedemos

el loco del pueblo muestra su risa sin dientes
se burla insolente
mientras aúllan sus perros
al ver a los fantasmas de la infamia
deambulando tenues
 como quien busca
al menos
que los declaren muertos

Condenados a ver en el espejo
las acostumbradas ojeras
que produce el roce de metrallas
 en los sueños
instalamos eterna la epidemia
para que otra realidad
no sea más que una promesa

En la certidumbre de entrañas corrompidas
por profanar la condición humana

por haber visto
 por haber callado
 por hacer íconos a héroes y canallas
 por taparnos los oídos y cerrar los ojos
 frente a la mirada absorta de niños espantados
 hijos de la brutalidad extrema
 condenados a morir de desamparo o perecer de miedo
 asalto emboscada estrategia terror cárceles bombardeo extorsiones asesinatos
 mi nasecuestro destierro toma rehén masacre ejecución tortura tierra arrasada
 orfandad bajas daños colaterales y balas perdidas
 en el reparto de la desventura
 expandida como una marcha
 que encuentran su destino
 como en ajuste de cuentas
 ¿Reinventarnos?
 ¿soñar mejores sueños?
 ¿dejar de poner veneno en las fuentes de agua?
 ¿hacer otra versión de un destino aprehendido?
 ¿habitar un país que sí exista?
 para que el otro no termine devorándonos
 Callar de nuevo demasiado
 podemos
 reanudar al mundo
 subvertir el orden
 elaborar el duelo
 reconciliar la memoria
 acabar con la tragedia
 tranquilizar las aguas revueltas
 dejar de caminar en el mismo lugar
 sobrellevar un nuevo desespero
 perdonar al pasado primordial
 creer en el futuro incierto
 el dolor la fuerza
 el miedo valor
 para escindir la historia
 desde lo más esencial
 de medio siglo
 de indolencia

Nada ■■■



ORLANDO ECHEVERRI BENEDETTI

Escritor y periodista.

Supongo que debería comenzar por una noche en particular, cuando las cosas en mi vida se desestabilizaron. Mi mujer, que había logrado dormir a los mellizos, apareció a mi lado en la cocina mientras yo lavaba los platos de la cena. Dijo: Marcos, debo confesarte algo. La gravedad de la frase me desconcertó, aunque no la interrumpí y me sequé las manos en las perneras del pantalón. Nos sentamos uno frente al otro en una mesa pintada con albayalde que tenemos junto a la ventana. Por un momento, no sé por qué, intuí una noticia nefasta sobre las criaturas, alguna grave enfermedad, pero una vez en la silla y con apenas un hilo de voz, mi mujer me informó que hacía un tiempo se sentía inusualmente en celo. Ardía de deseo incluso en los momentos más inoportunos y, no obstante, mi presencia le repelía. No es tu culpa, dijo, pero debes saber que estuve con otros hombres, no sé cuántos. Acto seguido trató de tocarme las manos. Incrédulo y asqueado, aparté las mías y apenas pude percibir la perturbación en el aire que produjeron nuestros movimientos. Recuerdo haberme frotado las cejas con las yemas de los dedos y luego, muy nervioso, regar las plantas que teníamos dispuestas sobre el alfeizar. Desde la mesa, mi mujer volvió a hablar, esta vez con más firmeza: Vas a ahogarlas. No supe cómo responderle y volví a sentarme. Me temblaban las piernas y sentía la lengua dura y recogida, como si tuviera un trozo de madera atorado

en la garganta. Aquella noche, en todo caso, ella se encerró en la habitación de los niños. Yo no fui capaz de moverme de la cocina, pues me había transmitido algo terrible con su voz, el despertar de un eco sombrío en mi naturaleza más íntima. En ese instante nuestro matrimonio se me presentó como un malentendido que habíamos pasado por alto demasiado tiempo. Me habían sobrecogido las palabras que escogió para plantearme la situación, las pausas entre una frase y otra y la mirada ausente que la acompañó mientras hablaba. El deterioro sentimental de la relación era evidente, es cierto, pero no estaba preparado para que me abordara de esa forma y menos aun cuando nos habíamos convertido en padres tan recientemente.

Por supuesto, desde que mi mujer me hizo la confesión decidí no volver a tocarla. Con el correr de los días comenzamos a interactuar con una cordialidad cada vez más medida e impersonal. Nos habíamos convertido en dos elementos que orbitaban uno en torno al otro sin llegar a intimar. Al percatarse de que ya no iba a la cama con ella, despertaba en la madrugada y aparecía en el estudio, donde por lo habitual yo fingía corregir los trabajos de mis alumnos. Entonces recorría mi cabeza con sus dedos fríos y finos, y volvía al cuarto sin decir una sola palabra. Su condescendencia fantasmal en el silencio de la noche me infundía terror y quizá por eso era incapaz exigirle ex-

* Cuento publicado en *La fiesta del Cañaveral* (2018).

plicaciones, aunque en el fondo intuía que mi intervención carecía de objetivo, que cualquier empeño por iluminar su comportamiento solo enturbiaría aún más las cosas.

Tenía la impresión de que ya no era la mujer que había conocido, que algo en ella se transformaba, primero de manera sutil, luego con una evidencia irrefutable. En realidad, todavía no alcanzaba a entrever qué sentía yo mismo o cuál debía ser mi reacción. No sabía, por ejemplo, si su revelación significaba que nuestra relación había terminado, si pensaba separarse o pretendía que me adaptara a la situación. En las mañanas, cuando me cepillaba los dientes antes de ir a la universidad, intentaba deducir en qué momento acontecían sus encuentros sexuales.

Teníamos horarios laborales similares y nunca vi que alterara su rutina de manera significativa. Por otra parte, dado que yo dormía poco más que nada desde nuestra conversación, resultaba imposible que se escabullera de la casa durante la noche. Jamás presencié llamadas telefónicas inusuales, nunca me percaté de que se arreglara de manera peculiar, quiero decir, que intentara lucir más atractiva para otros hombres.

Además me ayudaba a preparar la cena y comíamos juntos en la mesa donde me había expuesto su traición como si nada hubiera sucedido. Es verdad que en las oportunidades en que había buscado su cuerpo me rechazó con sutileza, pero atribuí esa negativa al cansancio que representaba hacerse cargo del vivero que tenía en el centro de la ciudad y por añadidura cuidar a los mellizos.

Hice lo posible para que estas circunstancias no afectaran mi desempeño en la universidad, pero lo cierto es que no hacía otra cosa que darle vueltas al asunto. Probablemente los estudiantes se percataron de mi apatía en las clases y de la incapacidad para mantener un discurso fluido. Pese a que había enseñado durante años las obras de Gadamer y Ricoeur, de golpe me veía forza-

do a recapitular las tesis que otros días desarrollaba con tanta soltura. A las preguntas más sencillas respondía con balbuceos o de mala manera, solía abandonar el aula antes del término de las clases y me llevaba largo tiempo corregir los ensayos que me entregaban los estudiantes. Me hallaba, como puede deducirse, en una especie de colapso espiritual, era un hombre ensordecido por sus propios gritos. Ahora recuerdo que una de esas tardes intranquilas los estudiantes se tomaron la facultad como protesta por no sé qué medidas gubernamentales. Colgaron banderas con lemas revolucionarios de las balaustres del segundo y tercer piso y, para interrumpir el transcurso normal de las clases, pusieron a sonar música en los altavoces. Los contemplé largo tiempo a través de la ventana, sentado frente a mi escritorio, y entonces sentí una inmensa repulsión por mí mismo. Sin mucho más que hacer en la universidad, aquella misma tarde caminé un rato por el centro de la ciudad. Abatido por el calor, por una desazón intensa, terminé en la casa de mi madre. Pese a su edad avanzada, mi madre era una mujer bastante activa y gozaba de buena salud. No sé qué alivio esperaba obtener visitándola y por supuesto no quería comentarle los detalles de las infidelidades de mi mujer. Quizá solo buscaba distraerme con una conversación superflua sobre sus quehaceres diarios, el cuidado de las buganvillas del balcón, la empleada doméstica de la que siempre se quejaba. En esa oportunidad, sin embargo, noté que mamá estaba impaciente y no tardó en decirme la razón. Mi hermano, que se había hecho cargo de una casa de playa que dejó mi padre, se había envuelto en una reyerta y le habían lastimado el brazo. Sabía poco del hecho. Intenté tranquilizarla, pues mi hermano nunca fue un individuo fácil, pero ella quería que fuera a verlo para constatar que se encontraba bien y que manejaba correctamente la propiedad.



Mi hermano y yo nunca gozamos de una relación, digamos, diplomática, por lo que la perspectiva de visitarlo no me entusiasmaba. En la adolescencia habíamos trabajado para papá en una bomba de gasolina que le suministraba combustible no solo a los vehículos de la ciudad, sino también a catamaranes y lanchas que encallaban en el muelle comercial. Ya en ese entonces las diferencias de carácter causaron toda clase de conflictos entre nosotros. Desde que se había hecho cargo de la casa de la playa nos veíamos en contadas ocasiones y apenas nos comunicábamos. De cualquier manera, hasta donde tenía conocimiento, hacía un buen trabajo. Había construido un camino de piedras hasta el mar, cavó una zanja para hacer una piscina y remodeló la primera planta, todo esto con el dinero de nuestra madre, claro, pero con el fin de alquilarla para fiestas matrimoniales y otras por el estilo. Tenía incluso contratos con empresas de banquetes que le ofrecían meseros y platos a precios especiales. En cuanto a mí, tanto me desagradaba su compañía, la amenaza siempre latente de una disputa, que me restringí de visitar la propiedad, a la que desde luego también tenía derecho. Pero dada la atmósfera tensa que vivía en mi propia casa, la idea de ir a verlo no me pareció tan descabellada. Podría poner mis

pensamientos en orden, despejarme, tomar una decisión al respecto de mi matrimonio. De manera que esa misma noche, después de la visita a mi madre, le dije a mi mujer que pensaba ir a ver a mi hermano el fin de semana. Esperaba que me formulara alguna pregunta, que tal vez mostrara el ánimo de acompañarme, así fuera falso, y sin embargo aceptó las cosas con una pasividad casi desdeñosa. Estuve a punto de preguntarle si pensaba utilizar ese tiempo sin mí para encontrarse con sus amantes, pero la verdad es que al final no tuve fuerzas ni ganas de desencadenar una discusión en la que terminaría perdiendo el control de mis actos.

Fue así como el fin de semana armé una pequeña mochila, metí el bañador, un par de libros de Baudrillard y tomé el ferri que conducía a la isla. A medida que se acercaba a la costa donde refulgía el cañaveral, me convencía de los beneficios del viaje y seguí absorto el rastro de combustible que el motor dejaba a su paso en la superficie del agua. A veces intentaba apreciar la orilla de la isla por encima de mi hombro, pero el resplandor de la arena y el salitre que cubría los cristales de mis anteojos solo me permitían ver un conjunto de siluetas confusas. Me pregunté si mamá había logrado avisar de la visita a mi hermano, si estaría aguardando por mí y también cómo justificaría una aparición tan

repentina. Limpié los lentes con los faldones de mi camisa y avancé por estribor aferrado a la cabuya que hacía de baranda. Entonces distinguí en la playa a dos perros que se apareaban a la sombra de un manglar y, sobre el antiguo fuerte español, a un puñado de figuras negras que hacían cabriolear cometas en el cielo. Cuando el costado del ferri estrujó los neumáticos que escoltaban el muelle de escombros, los tripulantes más impacientes comenzaron a agolparse contra la salida. Ninguno de ellos mostraba el menor interés en mí. Algunos hombres transportaban lavadoras y viejas neveras en carretillas de hierro, mientras otros llevaban a cuestas cajas con botellas de ron. Apenas se despejó el puente, levanté mi maleta de cubierta y atravesé la multitud. Al constatar que nadie me esperaba, crucé un sendero que escindía el cañaveral, apartando con la mano un enjambre de jején que insistía en instalarse sobre mi cabeza.

Tras andar veinte minutos por un camino de arena legamosa encontré una playa solitaria, más limpia que la del atracadero y cubierta por una rica alfombra de verdolaga. En ella estaba la propiedad de la familia con la puerta entornada. Me sorprendí de que estuviera tan bien conservada y que aún viviera un almendro que había plantado en la adolescencia, ahora con el tronco bañado en cal para disuadir a las hormigas.

Nada más entrar me topé con una escena repulsiva. En el centro del comedor había un plato hondo con un gran trozo de pernil y a su alrededor mariamulatas y gansos con las plumas percutidas que compartían con tranquilidad el banquete. Los pájaros opusieron cierta resistencia cuando intenté apartarlos, y en vista de que la carne ya estaba echada a perder, recogí el plato y fui a la playa con la intención de volcar su contenido en la arena. Por el vapor frío que despedía la carne, concluí que mi hermano la había dejado ahí para que se desliera. En

el camino noté que las aves me seguían en silencio, los gansos caminando con torpeza, las mariamulatas dando pequeños brincos, y cuando eché la carne en la arena volvieron a congregarse sin emitir ningún graznido. Más tarde, en el segundo piso, encontré a mi hermano desnudo en la cama de la habitación que otros días habían ocupado nuestros padres. Tenía una parte del brazo cubierta con esparadrapo y rasguños en los hombros y la espalda. Su aspecto, pensé, revelaba una vida pródiga y grosera. Decidí largarme de la casa antes de que despertara. Caminé hacia el pueblo, inmutable en el tiempo, y cerca de un baldío que merodeaban docenas de perros sin dueño hallé una pequeña cantina donde bebían los pescadores. No sé cuántas cervezas me tomé allí, distraído en la organización de lo que parecía una fiesta. Los isleños endilgaban a los postes de un precario alumbrado público banderines de colores y de cada casa brotaba música diferente. A medida que oscurecía, noté cómo la noche se robaba el color de todas las cosas y, en contraste, encendía un ánimo belicoso y lascivo en la población. Los perros corrían de un lado a otro con el rabo tenso entre las patas mientras los niños los perseguían con palos y piedras. Las mujeres, dispersas por la plaza, bailaban como seduciéndose a sí mismas.

Esa noche me pasó algo que aún me avergüenza. Obnubilado por la fiesta, llegué a sentir tal desconexión de mi mujer que consideré apenas comprensible su infidelidad. La falta de entusiasmo con que había aceptado mi paternidad, por otra parte, demostraba lo frágil e inestable que era nuestro matrimonio. Tal vez mi esposa me guardaba rencor y lo demostraba como podía. En medio de otras digresiones por el estilo, una muchacha se sentó en mi mesa, me tocó la mejilla con la mano y comenzó a llamarme por un nombre que no era el mío. Miré a uno y otro lado, confundido, pero nadie le prestaba atención al episodio. La muchacha

tenía un vestido muy gastado, el pelo profuso, ondulado, como enrubiado al sol, y por la forma en que pronunciaba aquel nombre quedaba claro que había bebido mucho. No sé qué más me decía. De hecho, llegué a creer que sufría de algún trastorno mental. Me cuesta trabajo comprender por qué no le pedí que se largara, por qué más tarde me dejé conducir hasta el cañaveral, donde me animó con brusquedad a que la besara y le tocara el cuerpo por debajo de la ropa. Debo admitir que sentía de repente un gozo sombrío en su presencia. Quizá todo obedecía a la impunidad que la noche le infería a nuestros actos. En algún momento bordeamos el fuerte español con forma de herradura y luego anduvimos a tientas por los calabozos, donde bullían los insectos y el aire olía a heces humanas. Al parecer, aquella joven vivía en una de las mazmorras, pues allí tenía un colchón de espuma y una pila de ropa andrajosa. La única luz provenía de una aspillera por la que se filtraba la débil luz de la luna. Yo exploraba entre la perturbación y el asco las condiciones en que vivía y toda la aventura me pareció de súbito repugnante. La joven, entretanto, se había quitado la ropa y me animaba a acompañarla. Vi cómo se transformó su cara cuando le dije que prefería marcharme. Le hablaba con una claridad excesiva, es decir, como si intentara comunicarme con un débil mental. Cuando me di vuelta, ya dispuesto a salir del fuerte, sentí que saltaba encima de mí y que me ahorcaba con todas sus fuerzas. En mi memoria, el forcejeo que se desató a continuación duró más tiempo del que es posible. Lo cierto es que en determinado momento logré dominarla y la arrojé contra la pared y, una vez allí, aturdida, golpeé su cabeza contra un muro que tenía la textura del coral muerto.

Es bastante probable que le haya producido un daño severo a esa mujer. Todavía hoy desconozco la causa de su ataque y me represento su cuerpo desgonzado, como

inerte, en la penumbra del fuerte. Hice el camino hacia la casa de la playa con el corazón en la garganta y me daba vuelta cada tanto para comprobar que nadie me seguía. Tenía la boca seca, me sudaban las manos. Cuando llegué a la propiedad me alegré mucho de ver a mi hermano, de reconocer un rostro familiar. Estaba echado frente a una fogata, acompañado por dos hombres descamisados, negros, que bebían aguardiente directamente de la botella. Mi hermano se mostró feliz de verme, creo yo, porque estaba bastante bebido. Me puse a hablarle compulsivamente de la carne y de los pájaros, de nuestra madre y su preocupación, todo esto como sin pensarlo, pero él no pareció inquietarse y pronto siguió la conversación con los dos hombres. Yo estaba demasiado nervioso para intervenir o prestar atención, y apenas recuerdo que hablaban sobre un hotel que habían construido del otro lado de la isla y creí entender que mi hermano tenía problemas para captar inquilinos. Esa noche no pasó nada más digno de mencionarse. A la mañana siguiente, mientras desayunábamos juntos en el pórtico de la casa, mi hermano me contó que pensaba proponerle a mamá la venta del terreno, pues como había oído antes, el negocio ya no era rentable. Me preguntó qué opinaba. Le dije que estaba de acuerdo y, con toda sinceridad, añadí que me preocupaba lo que iba a suceder con él. ¿Cómo se ganaría la vida? Aseguró que ya encontraría la forma. Quizá notó la sombra del miedo en mi mirada, pues luego quiso saber la verdadera razón por la que había ido. Dudé un instante qué decirle, pero después me animé a explicarle que estaba pensando en separarme. Me alivió que no me ofreciera condolencias o que pretendiera darme consejos. Terminó su café en silencio, se quitó la camisa y me dijo que fuéramos a bañarnos en el mar. El día era espléndido. ■

De todas maneras iba a morir*

117

Creación

JULIO ALBERTO GUZMÁN CORTÉS

Egresado del TEUC.

Bogotá, 28 de mayo de 2012

Si usted está leyendo esta carta es porque me encontró de primero. Y espero no estar muy descompuesto con su llegada, porque asumo que lo que lo ha hecho entrar a mi casa ha sido mi ausencia, mi silencio y, por qué no decirlo, mi olor fétido. Qué otra cosa si no. Tampoco sé si sea usted policía o bombero, hombre o mujer, pero de todas maneras, si me lo permite, voy a explicarle.

Esta mañana estaba a punto de darle orden a una frase de mi nueva novela cuando tuve que dejar de escribir porque otra vez me vinieron las picadas en la cabeza, las mismas picadas de ayer, y de antes de ayer, y de hace más de un mes. Aparecían entre mis ojos e iban de izquierda a derecha y luego, de un corrientazo, convergían al infinito conmigo adentro. Así que sin más opciones que ceder, me levanté del sillón, apagué la radio, tomé la chaqueta, introduje en los bolsillos la libreta y la pluma, y salí a caminar. Mire, no me tome a mal si le digo que necesitaba alimentarme de otras tragedias para poder cargar con la mía. Todos lo hacemos, ¿no?

Casi de inmediato, al contacto con la brisa fría, el dolor disminuyó. Y de inmediato también pensé que un cuerpo así como el mío, enfermo hasta las orejas, ya no valía la pena. Viera usted que mi cabeza ha decidido separarse de mí y retarme a luchar, y luchar a mitad de camino, ridícula; pero

yo ya le he dicho que no, que sin luchar también voy a destruirla. Más pronto que tarde ambos sucumbiremos en el mismo canto del infierno. Al menos eso me dijo el médico hace dos días: “¡Distráete! En cualquier momento tu cabeza se fundirá y tú quedarás atrapado dentro y no sabemos si por días o años. ¡Ve y vive!”. Y, siguiendo sus consejos, luego de tener que dejar de escribir por obligación, ayer caminé a orillas del humedal Muñoz. Me recosté bocarriba en el césped, miré al cielo las nubes que pasaban preciosas e indolentes sobre mí, y hubiera dormido mucho más rato bajo el sol de no ser porque un batallón de hormigas que huía de la lluvia empeñado en buscar refugio bajo mi camisa me obligó a levantarme.

Pues hoy, después de los dolores, no fui al humedal, sino que tomé otro camino. Llegué a la esquina del supermercado y allí, sentada en el suelo, había una anciana vestida de harapos que al verme pasar me regaló una sonrisa desdentada y estiró su mano para pedirme limosna. Y más que en su manera de actuar, mi atención se centró en las arrugas de su rostro reseco, en el sombrero de paja que lucía sin vanidad, en sus zapatos rotos. Bien pueda asomarse por mi ventana y notará que ahí sigue sentada, personificando lo inclemente de la vida. Pero yo no le di ninguna moneda, no, no y no, porque vaya usted a saber si se trata de una treta para inspirarnos compasión. Ya lo

* Segundo premio del Concurso de Cuento del TEUC, 2018-01.

hice una vez con los gatos del vecino, les di de comer y ahora maúllan todos los días pidiéndome más. Mejor dejar que Dios se ocupe de los suyos, ¿no cree? Bueno, seguí de largo hasta llegar al parque Noriega y me interné en el fresco bosque. Qué gusto daba la mañana soleada y los árboles cuyas ramas se arqueaban sobre mí. De repente oí gritos al fondo, donde el parque se estrella con la avenida Caicedo, me puse la mano como visera y vi a algunas personas formando un círculo al tiempo que sacudían sus brazos al aire y se agarraban la cabeza. Apuré el paso para adentrarme entre la turba y tres ciudadanos ejemplares llamaban al número de emergencias. Sobre el pavimento y medio muerta, yacía una mujer morena y obesa que vestía sudadera y chancletas; los huesos de sus piernas sobresalían por su piel. Y aquí tenga usted en cuenta que yo necesitaba alimentarme de otras tragedias, así que me dije: Este es un espectáculo digno de ser publicado ya mismo en las redes sociales, ¿qué tal una foto con ella de fondo? Pero no hubo manera, había dejado el celular en casa. Entonces saqué la libreta y la pluma y apunté: “Foránea atropellada en mitad de la vía. Una pechuga de pollo, pimientos, jengibre, tomillo y laurel están regados por el suelo”. Tal vez la esperan en alguna casa para que termine de preparar el almuerzo. “Yo vi que una moto la arrojó, pero se dio a la fuga”, dijo una señora, también ejemplar. Un hombre vestido de traje se acercó, le levantó la cabeza desgonzada y se puso a gritarle que no se durmiera. Incluso, le abrió los párpados y yo vi que allí solo había un par de bolas blancuzcas que ya no miraban al mundo. Otro hombre se acercó a darle aire con un cartón que ni idea de dónde trajo. La mujer vomitó sangre y le manchó el abrigo al primer hombre. Ahora toda ella era un costal inerte de carne. Estuve ahí casi una hora esperando por ver cómo se resolvía ese drama hasta que me

harté, y al menos, mientras yo estuve, jamás llegó la ambulancia a la que llamaron.

Antes de cruzar la calle miré a uno y otro lado. Esta vez la brisa fría me obligó a frotarme las manos y formar un hoyo para soplarlas con un vaho de mi calor. Al horizonte, el azul azulísimo del cielo me invitó a seguir buscando una tragedia digna de ser escrita, una tragedia más espantosa que la mía, que produjera temblor en los lectores y erizara la piel de los dioses. Al menos así, supuse, no estaría solo en esto de morir. Crucé el puente Escobar, subí por la diagonal Latina y me sorprendieron la cantidad de tiendas de electrodomésticos y ropa interior femenina. Inexplicable, si hasta hace un mes esa era una calle de casas tranquilas donde funcionaban ancianatos. ¡Un mes! El mismo que duré internado en el hospital Medina Reyes. El mismo mes en que, para mermar los desmayos esporádicos y ese vértigo desproporcionado que había empezado a aquejarme, el doctor Marulanda me recetó algunos medicamentos novedosos. Pero estos me produjeron náuseas y vómitos, y para reducirlos me dio otros que me causaron insomnio, y para ayudarme me dio otros que me provocaron gastritis, y entonces tomé otros que me enviaron al baño cada cinco minutos, y así y así hasta que decidió suspenderlos todos y me volvió el vértigo.

Fíjese, ese mismo mes me acostumbré a vivir con la muerte, me acostumbré a ver a las enfermeras amortajando cadáveres como si envolvieran regalos de navidad para bajarlos a la morgue. Y no le miento, al instante aparecían las señoras del aseo con sus caras cubiertas por un tapabocas y traían baldes y escobas y trapos y traperos para desinfectar el cubículo y dejarlo todo como nuevo para que el próximo paciente que llegara creyera que la cama siempre había estado vacía, esperando incólume por él. Tan enseñado estaba ya a la fuerza de

ese destino, que una noche yo sí llegué a pensar que había llegado mi turno. Pero dos días después, aceptando que mi suerte sería someterme a pinchazos y a biopsias y a tratar con médicos residentes que saludan con risas hipócritas, vino el doctor Marulanda a entregarme el diagnóstico: “La causa de tus desmayos y de ese vértigo exagerado es una minúscula masa que crece silenciosa tras el tálamo. Y lo lamento por ti, pero es inoperable. Ahora, si estás de acuerdo, podemos iniciar...”. Se lo juro, no dejé ni que terminara y exigí de inmediato el alta voluntaria. ¿Para qué iniciar nada si el tumor era inoperable? Entonces me dijo, “¡Diviértete!... ¡Ve y vive!”. ¿Sí me entiende? Solo duré un mes ausente, y ahora que tenía la obligación de buscar silencio y paz fuera de casa, o en el tenue tarareo mental de una sonata para chelo, me encontré con esa vulgaridad en la diagonal Latina. Todo era un hedor insoportable de plátano frito y chicharrón. ¡No estoy exagerando! Vaya usted mismo y dese cuenta de que hasta en las puertas de cada tienda hay un baffle que truena con música distinta y el andén huele a orines y las manadas de perros despedazan a gusto las bolsas de basura. Sí, habrá gente que diga que es normal, que así surge la vida en este lado del mundo. Pero no, me rehúso a aceptarlo. Si no hubiera tanta humanidad suelta sin oficio ni beneficio.

En fin, caminé un par de tiendas más y me detuve frente a una vitrina donde una pared de televisores sintonizaba el mismo canal. Vi mi reflejo en el vidrio y acerqué la cara, solté un aliento y con uno de mis dedos dibujé grande la letra inicial de mi nombre. Así, grande. Pero la imagen de los televisores no me dejó seguir jugando porque la emisión fue interrumpida por una noticia de última hora. Cualquiera desgracia, me dije, cualquiera para entender que los demás son tan vulnerables como yo. Me acomodé la chaqueta, enderecé la espalda y me dispuse a prestar

Todo era un hedor insoportable de plátano frito y chicharrón. ¡No estoy exagerando! Vaya usted mismo y dese cuenta de que hasta en las puertas de cada tienda hay un baffle que truena con música distinta y el andén huele a orines y las manadas de perros despedazan a gusto las bolsas de basura.

atención, orgulloso, en aquella vitrina yo era el único televidente del planeta. La presentadora, demasiado maquillada para mi gusto y, antes de hablar, se limpió los ojos con un pañuelo que alguien hizo favor de pasarle. Agucé la mirada para leer sus labios y entender cuanto decía. La imagen de la pantalla se dividió en dos y apareció un periodista y ella le dio cambio y aquel, poniendo cara de tragedia y simulando que la noticia le afectaba, saludó a una jovencita de ropas sucias y cabello color verde manzana que parecía más bien recién emergida de un criadero de lombrices. El periodista le preguntó por lo sucedido y yo, esforzándome por recrear los hechos, lo conseguí al instante. ¿Listo?, ahí le va. Pues la jovencita llevó a su hija a pasear por la plaza Vallejo, ¿sabe cuál es?, y mientras esta jugaba a solas —imagine usted la mirada tierna de la madre al ver a la niña divertirse sin descanso bajo el sol—, brincando y batiendo sus trenzas al viento y luciendo sus nuevos zapatos rojos —la madre los mostró a la cámara, eran de hebilla—, la pequeña

corrió tras unas palomas y la joven, tanto más contenta, se volteó para sacar el celular de su bolso y tomarle una foto cuando ¡Plas!, la niña desapareció. Se cayó a una alcantarilla sin tapa. Enloquecida, la joven se lanzó de inmediato al hueco para buscarla. Yo puse cara de “obvio”. Y más obvio aún, solo encontró sus zapatos. La noticia terminó en que cientos de metros al sur, en el barrio Casandra, la chiquilla fue hallada muerta, arrebujada entre la inmundicia. Para volverse loco, ¿verdad? Pero no lo suficiente para mí. Apunté en mi libreta: Aún hoy, quienes se reproducen ignoran que cada niño significa más consumo de estaño y coltán.

De ahí subí derecho por la calle Molano y me detuve en la esquina cuando el semáforo de peatones cambió a rojo. Junto al andén, y junto a mí, se estacionó en su moto un bello joven que se quitó el casco, sacó su celular y empezó a hablar. Sí: bla, bla, bla. Vi sus botas de cuero y me pareció ingenioso amarrarlas con cordones amarillos. Tal vez es poeta, pensé. Aquel hombre era tan hermoso que me resultó difícil

quitarle la mirada de encima. Sus piernas lucían preciosas apretadas en aquel jean. Incluso, lo seguí mirando cuando el semáforo cambió a verde y yo atravesé la calle por la cebra. Lamento mucho si usted está esperando que yo le describa de manera profunda y sensitiva la belleza de ese hombre, pero ya entenderá que la masa en mi cerebro me ha hecho olvidar una cantidad considerable de adjetivos, así que ni manera; pero si yo le digo que era bello es porque era bello, tan bello que llegué a imaginar que él también me miraba y me invitaba a dar un paseo en su moto por la circunvalación, yo abrazado a su pecho, y llegábamos al Parque Nacional y allí me lanzaba al césped para hacerme suyo y aquel hombre debía taparme la boca porque yo, de tanto placer, no paraba de gemir. Fue tan nítida esa imagen que no tuve dónde esconder mi erección. ¡Y hace tanto que no sentía una! Y por ir pensando en su cuerpo desnudo, me estrellé de frente contra un señor vestido de chepito que, en lugar de disculparse, me exigió a gritos que tuviera más cuidado.



¡Y quién dijo miedo! Me crucé de brazos y le dije que, si lo deseaba, yo hacía favor de matarlo a puñetazos, que bien podía ir donde los suyos a despedirse, que yo lo esperaba ahí mismo. Pero enseguida el muy tonto cambió de actitud, hasta me abrazó y me dijo que paz y amor, y que perdonara si me había hecho algún daño. El tipo tenía un aliento a Tostaco, que no tuve más opción que ignorarlo y seguir mi camino. Volví la mirada a mi hombre y vi que guardó el celular, se acomodó su entrepierna con ambas manos, se puso el casco y encendió la moto. Y le confieso, yo hubiera renunciado a todo—incluso a mencionar mi estado de salud—, si un hombre así se fijara en mí. Y mientras anhelaba que fuera verdad, al menos por un rato, el ruido de una ambulancia me sacó de aquella ensañación. Corrí al andén y vi que mi hombre estaba moviendo su moto más hacia la orilla. Y por esa misma calle que yo subía, venía también un carro de bomberos, y el fragor de su sirena era mucho más perturbador. ¡Mi cabeza! Las picadas de nuevo, y esta vez sí la sentí estallar. Tuve que escupir al suelo porque el mundo se me difuminó en millones de puntos negros y maldije a madre por haberme heredado esta enfermedad, aunque, hay que decirlo, gracias a su muerte y al dinero que me dejó, ahora llevo una vida más bien holgada, y, para ser justos, también cabe la posibilidad de que me la haya heredado padre, pero cómo saberlo si tan pronto se supo embarazada, madre no quiso saber de él porque él jamás quiso saber de mí. Cerré los ojos y me apreté las sienes. Cuando haya mermado esta algarabía, me dije: Iré rápido donde aquel hombre para confesarle mi amor, qué importa si me da dos trompadas; ya lo decidí, mi dinero y mi amor serán suyos, ahora que no tengo nada que perder, correré todos los riesgos, porque ya descubrí que madre era una puta mentirosa, siempre

con su cantinela de “quien bien actúa, bien termina”. Sí, sí, sí, y míreme cómo terminé yo, ¡mentirosa!, mis días están contados y no fumo ni bebo ni salgo de noche, así anhele lamerme los dedos después de introducirlos en un cuerpo ardiente, ¡míreme!, más bien llevo una vida ascética, como ella, ¡míreme! Ahora dónde están las pasiones que me convierten en humano, dónde el contacto con otras pieles, dónde mis besos, dónde mis risas, ¡míreme!, ¿tanto cuidarme para caer enfermo y morir así, sin siquiera haber dado motivos? Pues no. Antes de que me atrape la telaraña de la muerte quiero sentir sobre mi espalda el pecho fogoso de un hombre, ¡pero míreme!, ya no tengo ni tiempo ni fuerzas, ¡míreme, por favor!, me dediqué a vivir tan a solas como el sol y se me hizo tarde, llevo al terror incrustado en los ojos. Entonces me digo: La muerte sí, y en todas sus presentaciones, pero por qué debo darme cuenta de su llegada, por eso, antes de que llegue, ya yo me habré ido.

Disculpe, creo que me desvié un poco. Todo eso pensaba cuando abrí los ojos y noté que por el estruendo que producían aquel par de carros. Ninguno se percató del otro y cruzaron la calle al tiempo. ¡Por supuesto, chocaron! Y por el peso del carro de bomberos, la ambulancia salió expulsada justo a donde estaba parqueado mi hombre, mi hombre, mi hombre, ¡y me lo aplastó! Me tapé el rostro y grité al cielo como un loco en llamas y mucha gente se amontonó alrededor de él, pero no para ayudar, no, qué va; lo hicieron para tomar fotos con sus celulares y tener tema de conversación durante el almuerzo. Ay, mi hombre...

Y con las mismas picadas en la cabeza, oyendo tañer dentro de mí cientos de campanas, me dije: Ya tengo suficiente material para una buena historia, no más tragedias por hoy. Regresé por el mismo camino craneando la manera de darle forma a las ideas y escribir sobre conflictos y miserias,

es decir, sobre la inherente desventura del ser. Y recordé lo que dijo mi escritor favorito el año pasado en la plaza de Aqueronte: “Escríbanlo todo, muchachos, todo, porque tarde o temprano encontraremos un huracán bajo nuestra almohada”.

Y otra vez me encontré con la vieja vestida de harapos que pedía limosna en la esquina. Ahora vi las uñas sucias de sus pies en esos zapatos rotos. Y pensé en que no sería mala idea darle el calzado de madre que aún guardo en el chifonier. Si usted quiere, puede dárselo. Me acerqué a ella para preguntarle si tenía hijos y, si los tenía, con qué enfermedad los había condenado. Pero opté mejor por acariciar su rostro lleno de arrugas reseca y me dije: Esta es la vejez a la que ya no voy a llegar. Busqué algunas monedas en mis bolsillos y se las di todas. Recordé mis apuntes... La historia... Rápido... Debía escribir.

Entré a casa y me quité la chaqueta. Quise sacar la libreta y la pluma pero no las encontré... ¡Dónde están!... Pero sí... Solo... ¡El chepito!... ¡Grandísimo hijo de puta!... Entonces fue ahí cuando me di por

vencido, para qué esperar más. Fui a la cocina y me preparé un té de veneno —y antes de que se me olvide, las llaves de la caja fuerte están detrás del tarro del azúcar, agarrar todo el dinero que quiera—, encendí la radio y oí al locutor decir que la señora que padecía leucemia, la misma que llamaba todos los días pidiendo plata para someterse a un tratamiento en otro país, y que luego de conseguirlo viajó henchida de dicha, pues, sin duda, había muerto en tierra extranjera. Aguanté la sensación de risa. Cambié el dial y me senté en este sillón, taza en mano, a escribir esta carta —de verdad, espero no haber estado muy descompuesto a su llegada—. Entonces sonó una bonita canción, “Cuanto más bella es la vida, más feroces sus zarpazos”. Bebí mi té y ahora sí reí, reí a carcajadas —porque al final a todos nos alcanzan las desgracias—, reí sin poderlo evitar —y el próximo soy yo—, reí y maullaron los gatos del vecino —alimento de gusanos—, reí y las picadas desaparecieron —¡no se le olviden las llaves!—, reí, reí, reí, y reí más, por qué no. De todas maneras iba a morir. ■■

MARIANA CAICEDO OSPINA

Estudiante de pregrado de Creación Literaria, Universidad Central.

Una a una las luces abandonan sus farolas. Poco a poco los vallenatos dejan de escucharse sobre la bahía y, al final, el carmesí de su sombra se desvanece por entre el deseo amargo de las olas al querer adueñarse hasta el último de sus latidos. El mar hace de las suyas y se apropia, una vez más, del pecado que acarrea su nombre.

UNO

“¡Baño mama, baño!”, imploró una bebé desde una de las mesas del Restaurante de Betty. La niña no tenía más de dos años. A su lado, Lucía, una mujer joven, soltó un suspiro con el peso de más de una noche en vela, se levantó de su mesa y se dirigió hacia dentro con la pequeña en brazos a suplir sus infantiles ruegos. Había, por lo menos, cinco mesas más ocupadas allí; faltaban tan solo tres minutos para las ocho de la noche. En la mesa de Lucía quedaba otra niña, pero esta era ya un poco más grande, no más de ocho años, y estaba sentada sobre las piernas de su papá mientras miraba el menú del lugar junto a él.

Vícto se lea n ó en o es la v sera d l casco y les h zo seã s a ss cm p ã - rø ; ca tro fã rn lo q se acercarn a él en mb ø y, cb o ásd e tsd la man en la esp ld , ag rd rn Vícto les ex - g ó seried d les ï jo “Si n ù eren p sar la o h b jo tierra, ab tég n e d h cer n esp ctácl o”. Ca d ï ern las o h

ap g rn ss mb ø y camia rn d cid d - men e h cia el Restan añ e d Betty. Esa o h teñ a p ecio

El baño del Restaurante de Betty quedaba en la parte trasera del local, junto a la cocina, al lado de la puerta por donde acostumbraban a sacar la basura del lugar. “¡*Drápido* mamá!, ¡*drápido* que *miago!*”. Lucía besó entonces la cabecita de su bebé y apuró el paso, a la vez que le murmuraba por lo bajo: “Acuérdate del conteo, mi amor, hasta tres. A ver, uno... dos...”, y se olvidó, por el afán, de echar el pestillo a la puerta del baño.

Al cabo de unos momentos, Lucía atendía a su hija menor ayudándola a lavarse las manos. “¡*Bubujas*, mamá, *bubujas*, *bubujas*, *bubujaaas!*”, balbuceó la bebé al ver el jabón resbalar por entre sus dedos regordetes. “Sí, mi amor, pero ahora no podemos jugar. Toca apurarnos, ¿no tienes hambre?” La pequeña niña movió su cabeza de arriba abajo, olvidándose por completo de las burbujas, y agitó sus manos sobre su menudo vestido amarillo. Su madre la observó con la risa sonrosándole el rostro, arreglándole las coletas y reajustándole la vestimenta.

Cuando estaban a punto de salir, la puerta del baño se abrió precipitadamente y por ella entró una mujer con el uniforme del lugar, una pelirroja, con el rostro enrojecido y, con voz tenue para no asustar a la pequeña, musitó: “Señora, no vaya a salir. Guarde aquí con su bebé. Están robando

* Primer puesto del concurso interno de cuento, pregrado de Creación Literaria, en la asignatura Recursos de la creación narrativa, 2018-01.

el restaurante, y lo más seguro es que estén armados”.

DOS

El eco de las sirenas aturdió el silencio de la noche cuando Víctor dobló por una esquina, se recostó sobre la pared de ladrillo del callejón y trató de recuperar el aliento mientras la patrulla seguía derecho sin percibirlo. Con la guardia en alta aún, se encorvó sobre sus rodillas, y sin cerrar los ojos, contó hasta tres: “Uno...dos...”. Una respiración entrecortada a su izquierda lo puso alerta y, a ciegas, apuntó su arma hacia allí.

“¿Quién está ahí?”, preguntó en voz baja hacia la oscuridad, sin querer atraer atención hacia su paradero. Después de un momento escuchó un murmullo conocido. “Tranquilo, Víctor. Soy yo, José.” Se trataba de uno de los cuatro que había conseguido para el plan de esa noche. Acercándosele, pero sin enfundar el arma todavía, Víctor pudo apreciar mejor el estado de su compañero. “¿Quién le hizo eso?”, y acercándosele un poco más, vio cómo el dolor se le reflejaba a José poco a poco alrededor de todas las facciones de su rostro demacrado. “Venga conmigo, ¿sí puede seguir caminando? Igual solo es hasta la playa. Ahí los perdemos”.

Víctor conocía el riesgo de continuar junto a su compañero en ese estado; solo los retrasaría y aseguraría sus capturas, pero también tenía presente el hecho de que, llegado el momento, iba a necesitarlo. Los policías habían llegado un poco antes de lo anticipado, pero al haber escuchado los tiros en la parte de atrás del Restaurante de Betty, no podía sino agradecerse los. Esa noche pudo haber terminado mucho antes de lo esperado, y peor de lo ya anticipado por su parte, pero Víctor sabía que era algo que no podía permitirse. No esa noche por lo menos.

Con la guardia en alta aún, se encorvó sobre sus rodillas, y sin cerrar los ojos, contó hasta tres: “Uno...dos...”. Una respiración entrecortada a su izquierda lo puso alerta y, a ciegas, apuntó su arma hacia allí.

José apenas podía mantenerse en pie, pero con determinación, y aplacando la velocidad de su respiración, respondió con firmeza: “Por mí no se preocupe, jefe. El dueño del restaurante trató de detenerme, pero fue solo un rasguño. Siga que yo voy detrás”. Pero al disponerse a correr, lo sorprendió una oleada de tos, volviéndose eco en el callejón. Víctor lo miró ansioso. “De verdad, jefe, no es nada. Usted siga, yo le cubro la espalda”. Y entonces, precavidos, salieron a correr.

Los vecinos, de la misma cuadra del Restaurante de Betty, fueron los encargados de llamar a la policía al escucharse el primer disparo. Uno de ellos, desde una de las casas que daban a la parte trasera del local, se fijó en cómo una mujer de cabello rojo se salía por una de las ventanas altas del lugar, la de los baños, y cómo, seguida de ella, asomaba el rostro una castaña mirándola con desesperación. “¡Oigan, sí, ustedes dos! Quédense ahí, la policía está en camino, ¡no se preocupen!” En cuanto lo dijo, el testigo aseguró que la castaña le agradeció en voz baja, mientras que la pelirroja solo se echó a correr callejón abajo, sin escuchar sus advertencias. Momentos después, los policías rodearon el Restaurante de Betty, atrapando dos de los implicados

en el asalto y, cerciorándose de la seguridad de todos los involucrados, vaciaron el lugar. El teniente Villamizar fue el encargado del caso.

—¡Roa! Hágame un favor, llámeme a Santos, ¿sí? ¡Santos! Venga, venga, ¿ya terminó de contar al personal, hace falta alguno? Necesito despejar esto lo antes posible.

—Jefe, sí. Ya confirmé con uno de los dueños y sí, que no hace falta ni uno.

—¿Y a los heridos ya los están atendiendo? ¿Y qué pasó con Araujo?, ¿ya averiguó si algún cliente le vio la cara a alguno de los atracadores? Dios mío, Santos. Ya va hora y media y nada que sabemos del paradero o siquiera la identidad de los otros dos tipos.

En ese momento, Lucía, quien hasta ese instante se había aferrado como a la vida misma sobre sus dos hijas, se levantó y, asegurándose de que su esposo ocupaba su lugar con las niñas, se acercó al teniente Villamizar.

—¿Señor?, discúlpeme señor, pero y... yo, yo sé de alguien que hace falta. Una muchacha, una mesera de acá. —El teniente se giró al escucharla y detenidamente le observó el rostro de arriba abajo—. Usted es la mamá del baño, ¿no? La de la bebé.

—Sí, so...

—¿Me recuerda su nombre? Acá, Santos, anótelos con el resto de sus datos.

—Mi nombre es Lucía. Lucía Morales.

—Mierda... Jefe, es ella. Ella es la de la foto.

TRES

La bahía se encontraba en plena faena, con vallenatos de todo tipo acompañando la claridad de la noche, cuando Víctor y José aminoraron el paso para pasar desapercibidos, camuflándose por entre el movimiento de la multitud. Habían logrado, también,

perder de vista a dos patrulleros que, antes de haber podido cerrarles el paso, se expusieron a un centenar de ojos curiosos y cuerpos sudorosos. Y aprovechándose de aquella pequeña brecha de distracción, tanto Víctor como José lograron dirigirse presurosamente hacia el desamparo de la playa bajo la bahía.

—José, ¿cómo va? Usted todavía tiene su celular, ¿cierto? El mío se me cayó en el restaurante, ¿ha escuchado algo de la Roja?

—No señor, nada. La última vez que la vi, antes de que me persiguiera el dueño aquel, estaba de mesera y se había ido a mirar si quedaba alguien dentro de los baños.

—Entonces ya debe estar por acá. Acerquémonos allá a ver si los demás lograron escapar también.

Al fundirse bajo la oscuridad de la parte baja del puerto, Víctor desenfundó su arma, y sin quitarle el seguro, apuntó hacia ningún lugar en concreto.

—¡Roja!, ¿estás por acá? —A su espalda percibió cómo el cuerpo demacrado de José se deslizaba por uno de los pilares y se quedaba allí con la mano sobre su bolsillo, prevenido ante cualquier inconveniente.

—Sí, jefe, aquí estoy, pero no estoy muy contenta... Por qué no le cuentas a José quién era la persona que me mandaste a cuidar en el baño, ¿ah? O mejor aún, por qué no nos explicas por quién fue que nos entregaste a los policías.

Entonces Roja avanzó hacia la tenue luminosidad reflejada por la luna esa noche, dejando claramente a la vista el arma que llevaba entre manos.

José se había topado por primera vez con Víctor cuando este llegó una noche a la cárcel costera. No había querido hablarle, pero se había enterado por uno de los guardias que al tal Víctor Morales lo habían encontrado culpable por el tráfico de drogas en la frontera con Venezuela. Se rumoraba que, en el momento de su captura, se topa-

ron con su hija de tres años en la parte de atrás del carro, acostada sobre una maleta resguardándole una última mercancía. Pero al toparse frente a frente con él en el patio a los pocos días, se había dado cuenta lo mucho que le había afectado la separación de su hija y, desde entonces, en una promesa silenciosa, se aseguraron, si no amigos, sí colegas.

De esto hacía ya veintitrés años, hasta que, tres años antes, un grupo de jóvenes lo habían reconocido en la fiesta de cumpleaños número veintitrés de su hija, pero él, prófugo, procuró no demorarse mucho y tratar, en vano, de salir sin ser visto de allí. La policía había estado siguiéndole el rastro desde entonces.

—Jefe, ¿por qué no me lo contó? ¿Por qué no me dijo que sabía el paradero de Lucía, ah? Todo esto es por ellas, ¿cierto? Todo esto porque no querías irte sin conocer a tus nietas... Ellas no se merecían lo de hoy, Víctor. Después de tantos años, sigues sin saber merecer... —El eco de un disparo irrumpió con el vaivén de las olas y, con ellas, el último aliento de José. Víctor encaró de inmediato el cuerpo inerte, y ahora sin vida, de su compañero y vio cómo la Roja se alzaba sobre él sin compasión, pero Víctor, sin perder todavía su compostura, se dirigió hacia ella.

—Roja, por Dios, ¿por qué hiciste eso?

—¡No puedes volver con ellas, Víctor! Si lo haces, te encierran de por vida y de paso a mí por cómplice, ¡y eso sí no te lo permito! —Víctor aprovechó el momento donde unos borrachos pasaron pavoneándose y riéndose por lo alto del muelle, haciendo crujir la madera, y le quitó el seguro al arma.

—Este fue tu plan desde un principio, ¿cierto? —continuó argumentando la Roja mientras Víctor se le acercaba lentamente—: acorralarnos detrás de un patético robo para ver quién acababa primero con quién...

qué desleal, Víctor, ¡es que no me lo creo! Pero conmigo no va a funcionar, ¿me oyes? No señor, a mí no me van a volver a encerrar ¡y menos por ti y tu ridícula familia!

—No debiste haber dicho eso, Roja.

—¿De qué ha...

Y una vez más, el mar resguardó el estallido sordo, sabiéndose verdugo de los crímenes de Víctor. Aprovechó entonces el embrollo de la bahía para arrastrar los cuerpos a la marea y se recostó sobre uno de los pilares, a la vigilia de que nadie pudiese pasar por allí, y se confesó bajo el rumor de las olas bebedora de sus últimos suspiros.

—Ya no tienes nada que temer, princesa. El trato está hecho, ya papá se hizo cargo de todo. —Entonces Víctor se aferró a lo que siempre logró mantenerlo a flote, donde el prejuicio de la gente no había podido alcanzarlo, hasta ahora.

Lucía encaró a los policías, ocultando en vano el clamor de su voz.

—Pero esto es una copia. ¿De dónde la sacaron? La última vez que la vi estaba en casa de mi mamá, no entiendo cómo fue a parar precisamente aquí —inquirió Lucía observando el papel a blanco y negro que el oficial Santos le había entregado.

—¿Me pueden explicar qué significa todo esto?

El teniente Villamizar se asombró nuevamente ante el parecido que la muchacha le guardaba a su progenitor; la quietud de sus palabras y la calma que trasmitía su persona, aún cuando sus palabras eran de angustia pura, eran extraordinarias.

La copia de la fotografía que sostenía en las manos Lucía mostraba a un hombre de unos veinte y tantos años, el cual salía junto a una niña pequeña, de unos tres años, sobre sus hombros y el fondo reflejaba lo que parecía ser la bahía de Cartagena. La niña llevaba puesto un diminuto vestido amarillo mientras sujetaba fuertemente la mano del hombre.



—La verdad es, señorita, que desde hace tres años le llevamos el rastro a Víctor Morales, pero no fue sino hasta hace unos días que él mismo nos contactó para entregarse, y no solo él, sino a los demás rufianes que han estado aterrorizando la costa. Con solo una condición, sin embargo —empezó a relatar el oficial Santos.

—El señor Morales, además —continuó hablando el teniente Villamizar a razón del silencio de Lucía—, demandó que su entrega oficial fuera el día de hoy en específico. Tal vez usted sepa la razón de eso, pero lo cierto es que esa fotografía fue parte de la condición que nos pidió el señor

Morales. Tenemos entendido que la original aún la conserva él.

Por un momento Lucía los miró sin comprender, pero a medida que las palabras del teniente Villamizar terminaron de hacer resonancia en su interior, un ligero estupor cubrió su rostro. —¿Cuál fue la condición? ¿Ustedes saben dónde está él, puedo verlo?

Los oficiales intercambiaron una mirada que no pasó desapercibida por Lucía:

—“Hoy es su cumpleaños... Díganme, por favor, si está bien. Por favor teniente, dígame que mi papá está bien. —Pero el eco de sus palabras en el resplandor de la madrugada fue su única respuesta. ▣

Linguística (sin diéresis)*

ANGIE REYES MELO

Redactora, editora y escritora.

—En el nombre del Autor, del Corrector y del Lector —dijo Primera Versalitas. —Lean —respondió U y su voz se mezcló con la de cientos de letras y signos que se agolpaban en el índice.

—Pueden mezclarse. Que Sintagma y Paradigma los acompañen —soltó Primera Versalitas. Se dio la vuelta y se acomodó en el título, como lo había hecho desde la creación del manuscrito.

En las líneas, que ahora comenzaban a dejar espacios en blanco y a formar palabras y frases, había muchas U, todas iguales, pero ella era distinta, ella tenía a Diéresis.

—¡U! ¡U! ¡Amiga! No te me vas a escapar. Tienes que contarme qué pasó con Diéresis. Te lo juro, si un día me despertara sin Virgulilla, no sé qué sería de mí. ¿Dónde se habrá metido? ¿Qué va a hacer un signo como ella sin ti?

U no alcanzó a responder pregunta alguna cuando Ñ ya se había ido, engreída, con el aire de superioridad que solo pueden tener las letras que cargan con un signo. Al ver a esa pareja alejarse, U recordó cómo se emocionaba Diéresis cada vez que se juntaban. Le decía “upa” y su amiga saltaba. Llevar encima dos puntos era divertido pero incómodo, debía tener cuidado para no perder el equilibrio. U se sentía aliviada cuando el signo bajaba de sus extremos.

Un día Diéresis le contó a U que había escuchado al autor gritar “¿eso todavía se usa? ¡Esos punticos ya no sirven para nada!, igual se entiende sin la diéresis”. Comenzó a notar que cada vez se construían menos palabras con ella. Tal vez fue por eso que

Diéresis quiso poner a prueba la gramática: una mañana, sin decirle a nadie, se fue. Ya no había ambigüedad sino ambigüedad y daba vergüenza ajena ver por ahí a una tal vergüenza. U buscó a Diéresis por todo el manuscrito; sin ella se sentía incompleta. Crecía el rumor de que varios signos se habían declarado en rebeldía y habían comenzado a reagruparse en algún lugar más allá de las páginas en blanco. U se dirigía hacia esa frontera. Tuvo que dejar atrás muchas páginas para llegar a la abrumadora blancura del papel sin estrenar, pero no perdió el aliento: U seguía una pista. Había reconocido el humor negro de Diéresis en ese papel mal recortado que había caído hacia poco sobre todas las hojas del manuscrito con solo una incómoda unión de signos: “(·)(·)”. Sin una sola letra, el panfleto dejaba claro que aquello iba en serio, los signos ya no iban a estar al servicio de nadie más que de ellos mismos. “Si no me hubiera reído la vez que me reclamó por decirle que solo había un significado posible para lenguetazo, con o sin un par de ridículos puntitos, tal vez estaría conmigo y ahorita nos acomodariamos entre la g y la e de plurilingue al final del capítulo 11”, pensó.

Más allá del espacio para las acotaciones, U vio un tachón tan grande que cubría casi dos líneas hacia arriba. Se acercó y descubrió que los trazos eran una pila de líneas de tinta seca que cubrían lo que parecía ser un orificio. Los movió con dificultad, pues cada uno era del doble de su tamaño, y bajo el último encontró un agujero a través del cual podría pasar sin dificultad la más ro-

* Segundo premio en el concurso El Túnel-Cámara de Comercio de Montería, 2018.

—Diéresis, por favor,
¡déjate de juegos! No hay
libre albedrío en el papel.

busta de las letras. Nerviosa, U se acercó a la orilla y sintió un viento fresco que salía de esa especie de ventana hacia la nada pero que, en vez de empujarla hacia la seguridad del papel, la succionaba hacia el vacío. Se dejó llevar. Sintió que caía, pero no lo hacía realmente, solo había pasado al otro lado del agujero en el papel. Allí, ¡, ¿, ., ;, :, -, -', ~ y otros signos la miraban con estupefacción.

—¡Diéresis! ¡Diéresis! —gritó. Allí estaba su Diéresis, inexpresiva.

—¡Gracias a Autor te encontré! Vámonos. Súbete, unámonos como siempre y seremos una otra vez.

—No —susurró Diéresis, sin moverse.

—¿Qué pasa? ¿Es por lo que dije la otra vez? Diéresis, perdóname, todas las letras piensan que sin mí tu existencia perdería todo el sentido, pero la verdad es que soy yo quien sin ti dejo de tener significado, dejo de existir, cuando tú no estás soy impronunciable. Y tú, ¿qué harás sola? Volvamos al texto, haremos entender nuestra importancia fonológica a todos, a letras y signos por igual, incluso a Autor. ¡Vámonos!

—Tú no entiendes. Aquí, con mis pares, aprendí que soy mucho más que un simple signo con un único sentido fonológico. Puedo ser lo que yo quiera, ¡no tengo límites! ¡Mírame! —respondió Diéresis y luego se metió en medio de una barra diagonal y una barra diagonal inversa, que daban lugar a una extraña figura: dos puntos sostenidos por un par de líneas inclinadas / \.

—Diéresis, por favor, ¡déjate de juegos! No hay libre albedrío en el papel. Todo lo que puedes hacer, esos límites que quieres

quebrar, están en manos de Autor, nada en este texto ocurre si él no quiere que suceda.

Todos los signos que estaban reunidos en torno a Diéresis comenzaron a soltar insultos, no solo hacia U, sino hacia todas las letras.

—¡Ya no más! —gritó Diéresis— ¡No quiero escuchar la voz de ninguno de ustedes! Los convoqué aquí para crear un nuevo orden gramatical no para que dieran rienda suelta a sus rencores. Esto es entre U y yo.

—¿Tú convocaste a estos signos para rebelarse? —Preguntó U.

—¿Te sorprende? Sí, fui yo, la inocente Diéresis, siempre tan obediente, tan dispuesta a ofrecer sonido cuando se me necesita, pero tan prescindible cuando...

—Deja de hablar como un signo adulescente que no respeta ni las reglas de su propia escritura.

—¡No te atrevas a sermonearme! Este no es el índice y tú no eres una versalita gramaticalizadora.

—Esto se acaba ya. ¡Tú te vas conmigo! —gritó U. Luego agarró con fuerza a Diéresis de uno de sus puntos; las barras diagonales halaron a su líder del otro punto y tiraron de él hasta que ella se quebró en dos. No hubo gritos, no hubo lágrimas, solo líneas, curvas, puntos y otras figuras esparcidas sobre el papel. =. . / \. Cuando el autor sacó el manuscrito del cajón, cayeron de él, como pulgas, pequeños cuerpos negros de distintas formas, tan diminutos que no pudo distinguir qué eran. Asustado, soltó las hojas, que cayeron dispersas sobre el escritorio. Al tocar la superficie de madera, miles de signos ortográficos y de puntuación perdieron su forma y quedaron esparcidos como gotas de tinta sobre la mesa, la silla, los manuales de escritura, los diccionarios, las libretas, los libros de filología. En una de las hojas se podía leer el título de la obra: *Por un español libre de la tiranía fonológica de diéresis y otros signos ortográficos.* ■



Viena, Austria, 1998. Fotografía análoga, 35 mm.

Pablo Burgos Bernal

Bien considerada, la reflexión de Rudolf Hermann Lotze con la que Walter Benjamin inaugura su segunda tesis sobre el concepto de historia (“Una de las peculiaridades más notables del espíritu humano es, al lado de ese egoísmo tan grande del individuo, la general falta de envidia de cada presente respecto a su propio futuro”) expresa con claridad el modo —y allí la poética y también la importancia— del trabajo fotográfico y documental de Pablo Burgos (Bogotá, 1973). Significar *documentalmente* la realidad por medio de imágenes implica la capacidad de expresar, de aprehender, la particular falta de envidia de cada presente por su propio futuro. En las imágenes de Pablo Burgos, en otras palabras, cada presente aparece pleno de sí, abismado en sí, sin carencias; henchido aparece, como si fuese (el henchido) río del tiempo. ■

ALEJANDRO BURGOS



San Andrés de Cuerquia, Antioquia, 2017. Fotografía digital, 2017.



Bogotá, Colombia, 1999. Fotografía análoga, 35 mm.



Bogotá, Colombia, 1999. Fotografía análoga, 35 mm.



Bogotá, Colombia, 1999.
Fotografía análoga, 35 mm.



Bogotá, Colombia, 1999. Fotografía análoga, 35 mm.



Viena, Austria, 1994. Fotografía análoga, 35 mm.



Bogotá, 2000. Fotografía análoga, 35 mm.



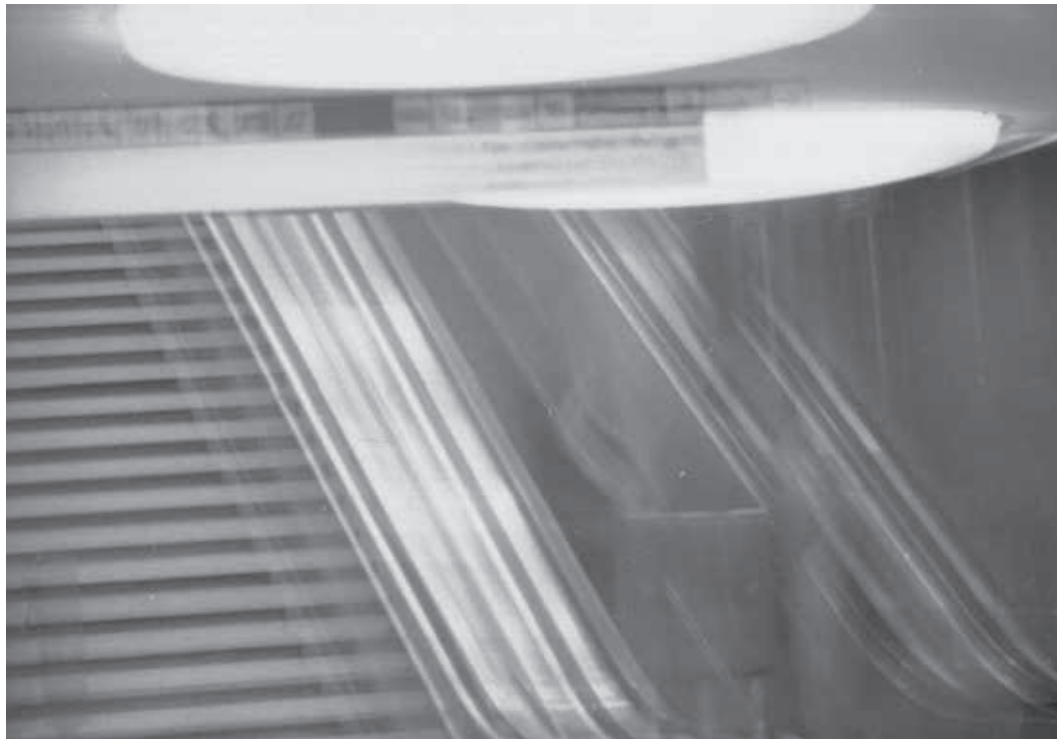
Buenos Aires, Argentina, 1997. Fotografía análoga, 35 mm.



Bogotá, Colombia, 2000. Fotografía análoga, 35 mm.



Viena, Austria, 1998. Fotografía análoga, 35 mm.



Viena, Austria, 1999. Fotografía análoga, 35 mm.



Viena, Austria, 1998. Fotografía análoga, 35 mm.



Buenos Aires, Argentina, 1997. Fotografía análoga, 35 mm.



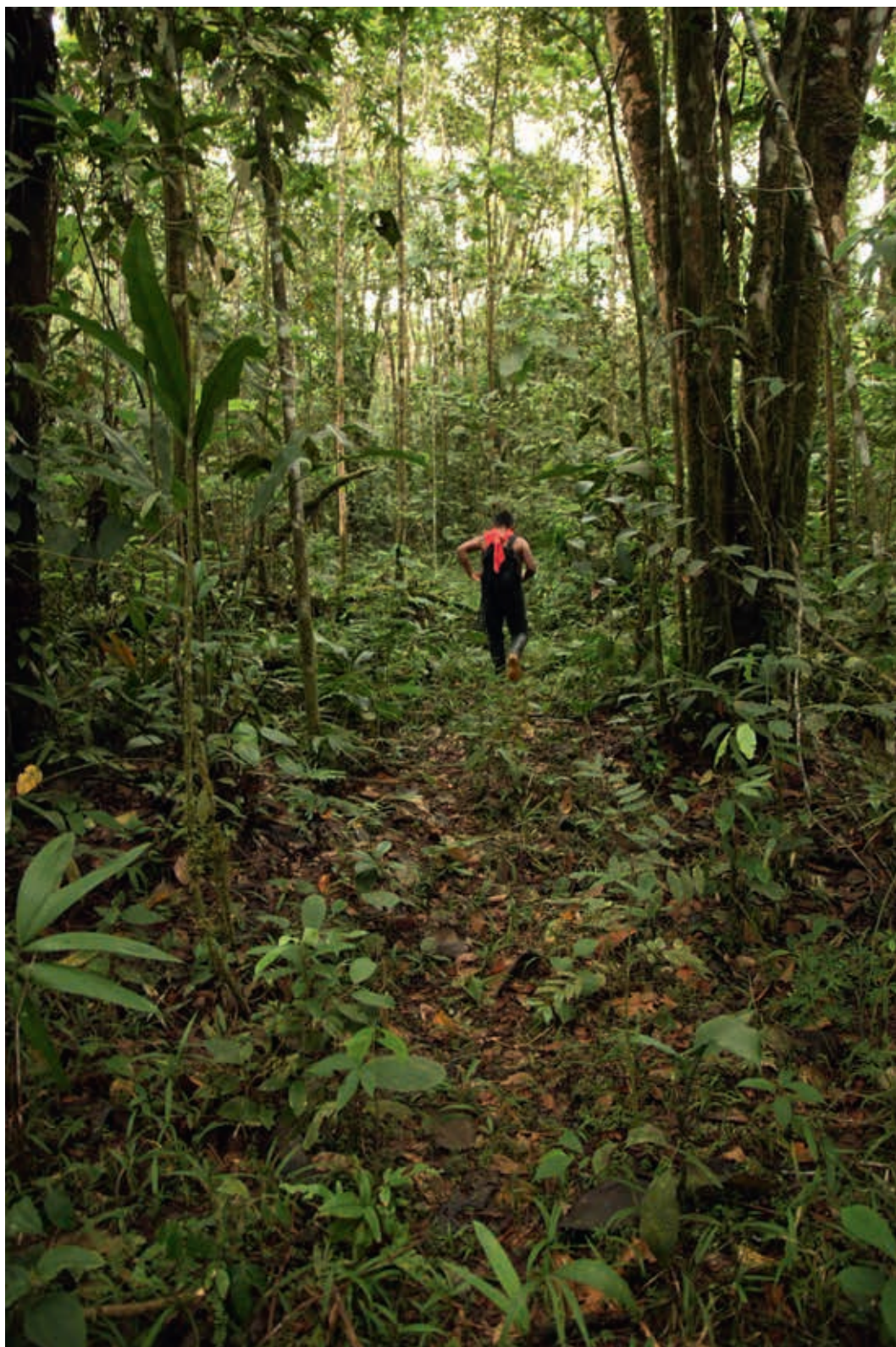
Viena, Austria, 1998. Fotografía análoga, 35 mm.



Praga, República Checa, 1994. Fotografía análoga, 35 mm.



Bogotá, Colombia, 2014. Fotografía digital.



Yoni. Putumayo, Colombia, 2013. Fotografía digital para el Centro Nacional de Memoria Histórica.



Bogotá, Colombia, 2000.
Fotografía análoga, 35 mm.



Casa de doña Rosalba, Taquecitos, Páramo de Sumapaz, Bogotá, 2018. Fotografía digital.



Asilo de San Antonio, Barranquilla, 2010.
Fotografía digital.



Asilo de San Antonio, Barranquilla, 2010. Fotografía digital.



Bogotá, Colombia, 2000. Fotografía análoga, 35 mm.



Bogotá, Colombia, 2000. Fotografía análoga, 35 mm.



Bogotá, Colombia, 2000. Fotografía análoga, 35 mm.



Viena, Austria, 1998. Fotografía análoga, 35 mm.



Bogotá, Colombia, 2000. Fotografía análoga, 35 mm.

El extranjero: de Cazucá a la tierra

DANIEL ÁNGEL

Docente y escritor

Comprendí que había destruido el equilibrio del día, el silencio excepcional de una playa donde había sido feliz [...] Fueron cuatro golpes breves con los que llamaba a la puerta de la desgracia.

ALBERT CAMUS, *El extranjero*.

El cielo ha sido un cíclope y el sol, como su ojo de fuego destilando odio a cada lengüetazo. Su fulgor encegució a Mersault, cuando apuntó con su revólver al árabe y descargó los cuatro tiros del tambor sobre la silueta del hombre al que no podía ver con claridad. Lo que hizo entonces, al no verlo, fue asesinarlo con el ímpetu de su corazón, con las palpitations de la sangre que bombeaba en su cabeza y le produjeron desesperación. Luego de los disparos, todo fue silencio y una extraña sensación, de liviandad quizás, de orfandad en el vasto mundo. Eso fue lo primero que pensé cuando Poveda, de quince años de edad y que integra un grupo de aceleración de un colegio de Bosa, al suroccidente de Bogotá, me contó su historia.

Aquella misma mañana, una mañana cualquiera del mes de mayo de 2018 en que extrañamente el sol refulgía con furia sobre Bogotá, un amigo de su barrio fue hasta su casa y le avisó que las *pintas* estaban dando papaya, pues se encontraban campantes, sentados frente a otra de las ollas del barrio, hablando como si no le debieran nada a nadie. Poveda entonces supo que era su oportunidad, se levantó, se puso una sudadera, cogió su bicicleta, le dijo a su mamá que no se demoraba y sin desayunar ni lavarse los dientes salió de la casa con dirección a la olla del Monocuco y el Burro, quienes les

pasaron los *fuetes*. Sebastián, como se llamaba su amigo, se acomodó la cachucha de los Lakers y Poveda intentó ajustar el revólver entre sus bóxeres y su vientre, ya que el material de algodón de su sudadera hacía que la cacha se resbalara. Antes de treparse a las bicicletas, el Burro les ofreció un cigarrillo de marihuana, para que se fueran relajados y, cuando arrojaron el resquicio del pucho, se echaron la bendición y empezaron a pedalear.

El barrio

Y pedalearon por las calles sin asfaltar del barrio Bosa Santa Fe, ubicado en el sur de la localidad de Bosa y que colinda con el canal de Cundinamarca, el río Bogotá y con los barrios Potreritos, Villa Ema y Ciudadela El Recreo. En este sector, el distrito de Bogotá, a través del Programa Integral de Vivienda Efectiva, en 2017, construyó 6129 viviendas agrupadas en el conjunto Campo Verde, para familias en condición de vulnerabilidad.

Sin embargo, esta zona de la ciudad se ha visto afectada por serios problemas debido a las constantes inundaciones que presenta, a la escasez del transporte público y a los altos índices de delincuencia. Del mismo modo, la comunidad de indígenas muiscas que habitan el sector interpusieron las respectivas denuncias para que frenaran la construcción, ya que en ningún momento se les consultó sobre la urbanización de los predios, pero como era de esperarse jamás les prestaron mayor atención.

Poveda y Sebastián son habitantes de esta zona, específicamente del conjunto residencial llamado El Bicentenario, el cual fue creado por “la Caja de la Vivienda Popular por medio del programa de Reasentamientos Humanos buscando proteger la vida de las familias vulnerables” (Alarcón, 2010). Esto quiere decir que además de las familias que salieron huyendo de las montañas de Ciudad Bolívar como víctimas de la violencia, el microtráfico y la delincuencia, también arribaron a El Bicentenario otro tipo de personas con el propósito de encubar el terror y establecer sus negocios ilícitos, como la banda de narcotraficantes y asaltantes denominada los Nocoqueo, que tenían allí su guarida y centro de operaciones.

Las calles del barrio están sin asfaltar y varias casas funcionan como expendio de drogas, tanto así que de forma recurrente la policía aparece y quita las puertas de las casas. Los caciques de las ollas caminan con tranquilidad armados a plena luz del día y, por lo tanto, los habitantes del sector viven con miedo. Anteriormente, el conjunto tenía una reja que lo bordeaba, la policía la quitó para establecer mayor control, pero el día en que empezaron a echarla abajo hubo un tiroteo que dejó varios muertos y heridos. Adentro del conjunto también hay ollas, pequeñas casas que sirven para el expendio del bazuco y donde se arriendan los cuatro cuartos que tienen para su consumo. Unas cuerdas más abajo de El Bicentenario se extiende macilenta la Cuadra Picha, donde vive el cacique general, o el duro de la zona. Mejor dicho, la gente no puede salir en la noche pues es muy peligroso: si alguien debe salir, tiene que hacerlo acompañado.

Infancia

Poveda vive allí desde hace tres años, me cuenta mientras acomoda el mechón de pelo que le atraviesa la frente. Estamos sen-

Su voz es pausada, no articula bien la letra “r”, no pronuncia la “l” que está a mitad de palabra y jamás las finaliza con la “s”. Me cuenta que antes vivía en Cazucá, Altos de Cazucá, que corresponde a la comuna 4 del municipio de Soacha.

tados en un salón de clases y el sol golpea fuerte sobre Bogotá, el mismo sol de *El extranjero* de Camus. Como ya conté, tiene 15 años, es moreno, de contextura gruesa, rostro fuerte, expresión sombría, la piel de su cara es acartonada y tiene múltiples orificios, no por el acné sino por automutilaciones. Nunca mira a nadie directo a los ojos, por lo que su cabeza se mueve buscando escapatoria, para que nadie lo mire, para no hacer contacto con ningún interlocutor. Sus manos también están cicatrizadas, pero estas últimas, él me cuenta, son producto de la cantidad de papas que debe pelar en El Redentor, la cárcel para menores de edad en la que se encuentra recluso.

Su voz es pausada, no articula bien la letra “r”, no pronuncia la “l” que está a mitad de palabra y jamás las finaliza con la “s”. Me cuenta que antes vivía en Cazucá, Altos de Cazucá, que corresponde a la comuna 4 del municipio de Soacha. Este barrio triste, marchito por el polvo que se levanta de sus calles, pobre y lóbrego, es aún un refugio para los más de 17000 desplazados por la violencia de todo el país, que encontraron en aquella montaña o en sus faldas, un trozo de raíz para sostenerse y no caer definitivamente al abismo. Y sus habitantes deben vivir,

Sebastián pedalea a su lado derecho. Antes de doblar por la esquina donde están los enemigos se miran de reojo y palpan su vientre para comprobar que permanecen allí los revólveres o los fuetes.

además, sin servicios públicos, con el miedo constante ocasionado por las bandas criminales que crecen como parásitos en una letrina y con la presencia pestilente de los grupos paramilitares, quienes regularmente hacen sus famosas limpiezas sociales.

La casa, o el rancho en el que creció y vivió, estaba levantado sobre la falda de una montaña. Sus paredes eran de lámina de madera y su techado era de zinc y hojalata. Allí se apretujaban Poveda, su mamá, cuatro hermanos, dos de ellos mayores y su papá cuando aparecía. Y, por eso, porque su papá pocas veces frecuentaba su casa, su mamá debía rebuscarse lo de los alimentos vendiendo bolsas de basura.

Por supuesto, cuando le pregunto por el paradero de su padre, Poveda inclina más la cabeza, como si quisiera girarla 180 grados, o quizás arrancársela y arrojarla al bote de basura. Me dice: “Él camellaba en una olla, era el cacique de una olla”. En el barrio le tenían respeto, que puede traducirse como miedo, porque era fácilmente alterable y ya había asesinado a varias personas. Incluso, un día que tuvo un altercado con el cacique de otra olla, se armó de un revólver y una granada y se dirigió a donde su enemigo, pero al comprobar que la olla estaba repleta de gente, decidió arrojar la granada. Luego,

su papá debió esconderse por un tiempo y cuando regresó consumía más drogas, hasta que una mañana, cuando Poveda tenía 6 años, la misma Sijín lo mató cuando intentaba huir por el techado de una casa. Algo parecida a la muerte de Pablo Escobar.

Dos de sus hermanos mayores no corrieron con mejor suerte. A uno de ellos lo mataron por una jovencita, le propinaron tres puñaladas y a su otro hermano lo mató la limpieza paramilitar de la zona cuando se encontraba departiendo con sus amigos y de la ventana de una camioneta salió la boca de una ametralladora. Del año 2004 al 2006, Jaime Andrés Marulanda, de 26 años, alias el Chiquitín y miembro de las AUC, asesinó a más de 137 jóvenes de Soacha y Cazucá. Al momento de dictarle una sentencia de 28 años de cárcel, el Chiquitín se enfureció porque la condena estaba argumentada por el asesinato de 37 jóvenes y él reclamó que habían faltado otros 100 y que, además, él le había hecho un favor a la comunidad. Que por cada joven asesinado recibía un pago de 400 000 pesos.

El crimen

Poveda pega su mirada al sol, como si no lo afectaran sus rayos. Creo que percibe su reflejo abotagado, perplejo, en la ventana. El resto de sus compañeros ríen por algún chiste, pero él permanece inmutable. Luego voltea lentamente su cabeza, me mira un instante y antes de proseguir con su historia vuelve a anclar su mirada al piso.

Sebastián pedalea a su lado derecho. Antes de doblar por la esquina donde están los enemigos se miran de reojo y palpan su vientre para comprobar que permanecen allí los revólveres o los fuetes. Cuando gira el manubrio de la bicicleta, Poveda recuerda a sus dos amigos asesinados por los hombres que están a media cuadra, luego recuerda las tres puñaladas que un mes an-

tes los mismos hombres le habían propinado, únicamente porque él pasó por una calle prohibida. “Las fronteras invisibles”, le digo yo. Siente entonces el picor de la herida de su vientre, la que casi lo mata y le produce ira. La sangre le bombea más rápido, se agita turbia en su interior y se agolpa en su cabeza, al mismo tiempo que las ruedas de su bicicleta giran y el sol le da pleno en los ojos. Es un sol inusual en Bogotá, es estival, diáfano, entra al mundo puro, como si no tuviera ningún obstáculo, ni que atravesar tanto espacio y tiempo.

Los hombres están sentados sobre la acera, a media cuadra de distancia, en frente de la olla. Son tres, fuman cigarrillo, se rotan un bareto y se ríen a carcajadas. Las risas penetran con estridencia en los oídos de Poveda, que mira a su lado y observa cómo Sebastián se pone de pie en la bicicleta y acelera, mientras con la mano derecha saca el revólver. Los hombres los observan y se percatan de que van por ellos. Uno se pone de pie y echa a correr y Sebastián dispara; el hombre cae y Sebastián lo remata con tres tiros en la cabeza. Poveda siente que le falta el aire, no me dio nada matarlos, me confiesa, acelera también, saca el revólver y apunta al primero al que le pega un tiro que se pierde en el aire y otro que le da en una pierna, este hombre alcanza a huir por una bocacalle, pero el otro no alcanza a reaccionar y recibe un balazo primero en el hombro y otro en el pecho. Cuatro disparos, los mismos de Mersault.

Sebastián mira a Poveda y le hace un gesto cuando escuchan que salen personas por las ventanas y que a lo lejos aúlla una sirena de la policía. Emprenden la huida, cada uno por una calle diferente. Poveda siente cómo la adrenalina regurgita en su interior y se disemina por sus extremidades. Se siente tranquilo y satisfecho. Recuerda que tiene empuñado, con mucha fuerza, el revólver, el cual arroja a un costado, hacia un potrero.

Gira por una esquina, no sabe con exactitud en dónde se encuentra, pero gira y pedalea como si fuera su última carrera, como si así lograra escapar del infierno. El sol golpea de nuevo en sus ojos y lo encandila, no lo deja ver las dos motos de la policía que se acercan a toda velocidad, ni a los policías que las conducen y que ya le apuntan.

Quizás Poveda jamás hubiera cometido el crimen si hubiera nacido en otro contexto, si sus padres lo hubieran bajado rápido de esa loma, si en su barrio no hubieran ollas en la casa vecina, si para estudiar no tuviera tantas necesidades. Estoy seguro de que Poveda es un fiel reflejo de las calles en las que creció, de la mirada perdida de su padre, de la sangre derramada de sus hermanos, de las avenidas sin asfaltar que debe recorrer diariamente levantando polvaredas que ensucian sus zapatos y lo enceguecen, de la desesperanza de no tener un futuro, solo un presente demasiado cercano, oscuro y tétrico, pero diáfano, porque no hay esperanza en él. Quizás Poveda sería un estudiante brillante si estuviera matriculado en uno de esos colegios del norte o de la sabana de Bogotá que tienen canchas de fútbol, hermosas bibliotecas y piscina. Y de otra cosa estoy seguro, me despido dándole la mano y mi número de teléfono, porque las cosas en El Redentor son duras y de pronto necesita algo, ojalá un libro, y es que Poveda es un extranjero de la vida, de su contexto, de su tiempo, de las condiciones de su sociedad, un extranjero enceguecido por la inminente pobreza y violencia que brilla más que la luz del sol. ■

Referencias

Alarcón, G. (2010, 22 de septiembre). Conjunto residencial El Bicentenario será el hogar de 667 familias vulnerables. *Ra-dio Santa Fe*. Consultado en <https://bit.ly/2IZirkK>.

La hora de la verdad con Affonso Romano de Sant'Anna*

RODRÍGUEZ-BUSTOS JC

Docente, escritor y crítico literario.

In memoriam

Es hoy 1.º de julio de 2018, se están cumpliendo 15 años del fallecimiento de la poeta María Mercedes Carranza, y nos encontramos depurando esta entrevista que le hicieramos a su amigo, el poeta Affonso Romano de Sant'Anna en la Feria Internacional del Libro de Bogotá del año 2012, cuando Brasil fue el país invitado de honor. La presencia de María Mercedes es tan entrañable como podrán apreciar cuando lean esta entrevista, que en este momento en que estamos en plena labor limeña no podemos dejar de recordarla y desde este humilde espacio propiciatorio rendir homenaje a su memoria y también a la del poeta Alberto Rodríguez Tosca, quien junto a María Mercedes hacen habitable el parnaso celeste de la poesía. Ita est.

Ha arribado la delegación cultural y literaria del Brasil a la Filbo 2012 y ya que poco diestros hemos sido al intentar mover los hilos como el titiritero —“los hay más diestros, los sé”—, no nos queda más remedio que continuar siendo fieles al curso del destino y a lo que él, para bien nuestro, siempre nos haya querido obsequiar, no poco por demás. Como dijera tío Lemos:

¡Cesa de gracias, Señor!

La gratitud siempre sea dada a ese golpe cortés de los dados. A ellos me acojo y me disculpo por ofenderlos con altaneras manipulaciones que no traen consigo más que malformaciones y un cierto tufillo de adulterio divino. Es mejor fluir y saber esperar con paciencia las piedras con las cuales el curso de las aguas no conceda topar. Todo es cuestión de aprendizajes.

Unos aprenden a nadar
otros a danzar, a tocar piano,
a tejer o a esperar.
En la infancia se cae
para aprender a andar.
Se cae del caballo o del empleo
aprendiendo a vivir o a cabalgar.
En algunos aprendizajes
se llega a la perfección.
En algunos.
Mas nunca así en el amor.

La espera no sería larga; es más, en cuanto se trata de los asuntos del destino nunca hay espera, tan sólo asombro y encuentro. Saliendo del auditorio María Mercedes Carranza, en la Filbo 2012, a menos de cien metros planos, caminaba como sumerío recién emergido de un sueño milenario Affonso Romano de Sant'Anna. No quedaba más que acercarse, saludar y presentar al maestro y a su mujer, Marina, “laberinto de espejos”, nuestro respeto y, por supues-

* La versión en castellano de la poesía de Affonso Romano de Sant'Anna que se cita en esta entrevista es del poeta Julio César Bustos.

to, la gratitud a los dioses por su benévolo girar.

Apenas habían pasado un par de años cuando conocí al poeta en la mítica Casa de Poesía Silva en Bogotá. No era su primer viaje a Colombia, pero sí sería para mí la primera vez que escuchara su canto: morí aquella noche en la Casa de Poesía, viajé junto con el poeta a Cartago y supe que el hombre miente descaradamente y que como partícipe de tal condición soy el autor de, aunque pequeños, múltiples asesinatos:

El amor siempre ronda a la muerte.
La muerte siempre ronda al amor.

No había mucho que pensar; de hecho, cuando el azar trabaja la mente reposa. Y si en este viaje a la Filbo 2012 mi deseo secreto era tener un contacto real con Brasil y su cultura literaria, qué mejor que sellar tal pacto a través del encuentro con uno de sus más grandiosos poetas. Era igualmente la forma de abrazar, por medio de él, a todos aquellos caros amigos que no pudieron hacer parte del contingente brasileño que viajara a Colombia. Romano de Sant’Anna cifraba la amistad de João Vanderlei de Moraes Filho, el río en los ojos de Aleilton Fonseca, la generosidad sin verbo de Lima Trindade y el espíritu jupiterino de la doblemente destilada *cachaça*.

La transparencia de la espontaneidad siempre es correspondida con transparencia y generosidad. El maestro, dentro del marco de la programación Conversaciones Inolvidables, presentaría *El Tiempo que me escribe*, selección y traducción de John Galán Casanova para la colección “Un libro por centavos” que, desde la Universidad Externado de Colombia, promueve y dirige con sapiencia literaria el poeta Miguel Méndez Camacho:

Post tenebras spero lucem.

La cita estaba concertada “sin fatiga” desde milenios o “seis mil años” atrás: asistir a la presentación del poemario y detenernos después de ella en el *stand* de la Casa de Poesía Silva en la Filbo 2012, para charlar sobre poesía.

—Querido maestro, mis amigos del Brasil no me perdonarían tenerlo de visita por Colombia y no enviarles de recuerdo algunas palabras tuyas. —fue lo único que acerté a decir. El poeta me miró y sonrió silenciosamente, con afecto, es verdad. Desde el fondo de sus ojos, eclipsados por sus pobladas pestañas de búho ateniense, surgió la luz. —Te espero en la presentación. Después de ella hablamos. Es hora de almorzar, de cometer nuestros *Pequeños asesinatos*,

porque adentro,
bajo la piel, una intestina disputa
me alimenta: oigo el lamento
de millones de bacterias
que el lanzallamas de los antibióticos
exaspera.
Por donde voy hay luto y lucha.

Con un caluroso golpe de mano el poeta se despidió y se alejó en compañía de su pequeña pero cálida comitiva. Para ese momento yo ya me encontraba lleno de gracia. Acababa de tener mi primer contacto con el Brasil. Metí la mano en la mochila, saqué una copa de vidrio —la última que me queda de una colección familiar: otras merluzas y otras noches se las han sabido apropiar—, una damajuana de *cachaça* y me dejé escanciar:

¡Salut!, por la poesía y por el espíritu
creador.

“Estoy en Casa”, estas fueron las palabras con las cuales el poeta expresó su alegría al arribar al *stand* de la Casa de Poesía Silva. Entre sonrisas y alegrías Dorita saludó al maestro y le dijo: “Poeta, usted le escribió un poema a María Mercedes. Bienvenido

a la Casa, esta es su Casa”. (Se habla del poema “Muerte en la Casa de Poesía”). Y es verdad: desde su fundación, allá por el año de 1986 y por ordenanza de su fundadora, la Casa de Poesía Silva ha sabido ser morada para los poetas y ejemplo para otros pueblos. El Dios de la poesía la guarda y la protege, en memoria de su creadora, “entre los libros-discos y retratos de poetas vivos-muertos”, quienes, desde el marco de sus ventanas poéticas, contemplan día tras día el desfilar de cientos de visitantes que recorren sus fríos pasillos, y que leen y escuchan el cric-cric de sus cálidos poemas:

Una generación se va.
Otra generación viene.

Todo estaba dispuesto para entrar en materia. Mientras el poeta Alberto Rodríguez Tosca le mostraba la Revista Casa Silva, en la cual se recogía la última visita del poeta a Bogotá y de la cual el poeta cubano había sido el responsable de editar (otros, entre ellos el propio Romano de Sant’Anna —como confesara— los “irresponsables” de colmarla con contenido), un tema resonó oculto en el tiempo: la traducción.

RB: Maestro, es habitual decir “traductor traidor”.

ARS: Al contrario. Es una versión en la cual la traducción es el mejoramiento del texto. Un amigo mío, poeta él, me decía: “He sabido que te están traduciendo al francés, posiblemente ahora tu poesía mejorará mucho... Tengo la esperanza de que la traducción la mejore”.

RB: Y a usted, maestro, ¿cómo le sueña, cómo la siente en castellano?, porque uno escucha leer su poesía y usted tiene una voz magnífica, bella y, por supuesto, conoce muy bien el poema. ¿Cómo siente entonces cuando otra persona lee su poesía en una traducción como la del castellano que hoy nos presenta en la Filbo?

ARS: En este caso, con la traducción de John Galán Casanova hay una simbiosis muy grande porque, primero, la lengua es una lengua vecina, como primos de verdad. Entonces, cuando se hace traducción de poesía hay varias dificultades, una de ellas es encontrar correspondencias. Por ejemplo, cuando en francés tú tomas aquel poema de Verlaine que habla de los “*sanglots longs des violons de l’automne*”—el poeta se refiere a la “Canción del otoño”—, *violon* en portugués es *violino*. Son dos sonoridades completamente distintas. Uno no puede traducir: *los violinos del otoño*. *Violinos* es una cosa, *violons* otra. Parece *violons* pero no es *violons*... Entonces una traducción tiene que ser una recreación. Y en este caso, como son dos lenguas muy parecidas (*el portugués y el castellano*), es posible hacer una traducción mucho más cercana del original.

RB: Cuéntenos para usted, en sí, qué es la poesía.

ARS: Tengo un amigo poeta que hizo una pregunta a todos los poetas brasileiros: “¿Qué es poesía?”, y publicó un libro donde cada uno de los poetas intentaba disertar sobre qué es poesía. Unos escribieron tres o cuatro páginas para decir lo que es poesía. Otros hicieron poesía y yo hice una definición muy corta diciendo que poesía es la transverberación del espasmo, la transverberación de la perplejidad. Y cuando digo transverberación me refiero a utilizar el verbo además de sí mismo. Verbo que va a otra parte y que no es la parte definitiva, concreta. Es otro lado del propio verbo. La poesía logra ese milagro. Tú dices las cosas más comunes, más convencionales, pero estás diciendo una cosa que no es común ni convencional. Las palabras son las mismas pero el resultado es una tercera cosa. Como decía el romancista, novelista brasileiro, Guimarães Rosa: él hablaba de una tercera margen, una tercera orilla del río. Como sabemos, el río tiene dos orillas y él encontró

Cuando yo vi esta
paloma que estaba
muriendo en la terraza,
y estaba notando su
muerte, su muerte se
convirtió en un poema,
una realidad escrita.
Pero era una situación
patética porque la
paloma estaba muriendo
mientras que el poema
estaba siendo escrito.

la tercera orilla. La poesía es la tercera orilla del río o, como se puede decir, la poesía es el tercer filo de una lámina.

RB: Y el poema, ¿en qué se diferencia un poema de la poesía?

ARS: El poema es la concretización verbal de la poesía.

RB: Hay un poema muy bello suyo: “Muerte en la terraza”. Uno en él ve cómo la palabra da vida a la vez que da cuenta de la muerte, en este caso la de paloma. ¿Cómo es, maestro, esta relación suya con la cotidianidad y la poesía misma?

ARS: Cuando yo vi esta paloma que estaba muriendo en la terraza, y estaba notando su muerte, su muerte se convirtió en un poema, una realidad escrita. Pero era una situación patética porque la paloma estaba muriendo mientras que el poema estaba siendo escrito. La paloma muere exactamente en la hora en que el poema termina. La paloma muere y el poema vive. Es una contradicción. En verdad los poetas que escriben sobre la muerte, sobre la vida, están intentando superar la muerte, están

intentando rescatar de la pérdida un guiño, una cosa positiva como si la muerte fuera la fuente de la propia vida. Un libro de poesía es, por lo tanto, la venganza de un poeta contra la muerte, su *Celada verbal*.

Hay varias maneras de matar a un hombre:
con un tiro, de hambre, con una espada
o con la palabra

—envenenada.

La fuerza no es necesaria.
Basta con que la boca suelte
la frase engatillada
y el otro muere

—en la sintaxis de la emboscada.

RB: Llegamos a la muerte, ese gran tema poético, Muerte en la Casa de Poesía. Nos encontramos aquí —en el *stand* de la Casa de Poesía Silva en la Filbo— y usted, que conoció a María Mercedes Carranza y el hecho mismo de su muerte —un rictus de dolor se dibuja en sus labios—, hablemos un poco de ese poema y de su relación con la poesía de María Mercedes.

ARS: Algunos amigos —y María Mercedes fue una amiga muy cara— cuando mueren causan un impacto muy grande. Yo había estado con María Mercedes hacía poco en Madrid, en la Casa de América. Y ella estaba allí como una persona normal, con alegría, conversaciones... Y la noticia de su muerte era una noticia que no era solamente la muerte de una poetisa. Era la muerte de una amiga que estaba involucrada en problemas también políticos e históricos. A sus problemas personales se sumaron problemas sociales, nacionales y familiares. Y de pronto ella no soportó la vida y decidió partir para la muerte en una actitud de mucho coraje, en una especie de venganza de la vida, una especie de dar sentido a la propia vida a través de la muerte.

Matose como matose
José Asunción Silva,

Patrono de la Casa de Poesía
que María presidía.

RB: María Mercedes tiene una lucha poética, pero también tiene una lucha política, una preocupación por las condiciones políticas de su país. ¿Cómo analiza usted la relación poesía-política?

ARS: Soy una persona que cree que todos participamos de la vida política, sobre todo aquellos que dicen que no participan. Es imposible no participar de la vida política. Tú participas por la ausencia o por la presencia. En el caso del poeta, él puede participar con la presencia y con la palabra. Con la presencia y con la experiencia que yo tengo en mi vida como estudiante, como profesor, como persona que luchó contra la dictadura brasileña de todas las maneras: física pero también a través de una lucha verbal. Recuerdo que varios poemas míos durante la dictadura fueron publicados en periódicos en la sección de política, y hay algunos historiadores que dicen que estos poemas ayudaron de alguna manera a lo que llamamos la apertura política. Pensar que la poesía pueda ayudar a las virtudes políticas para los poetas es una gloria. La poesía desde siempre fue considerada una especie de secreto. Una cosa que dos personas intercambian entre sí mismas. Cuando un poeta consigue intercambiar sus emociones con el pueblo, con su comunidad, con su sociedad, esto es una victoria, es una victoria verbal sin Remordimiento histórico.

Joven, intenté escamotear. Imposible.
Culpable yo era. ¿Cuánto?, no sabía.

Yo fui quien armó la mano de Bruto
en la traición a César en el Senado.
Yo fui quien traicionó a Atahualpa, el
Inca,
y diezmó a los aztecas.
Yo fui quien mató al zar y a su familia
quien prendió fuego a la aldea vietnamita
quien noche a noche comete execrables

crímenes
en la tv.

Si yo no fui
quien murió en Waterloo y traicionó en
Verdún,
si yo no fui
quien torturó al guerrillero argelino-
argentino,
si yo no fui
quien mató a Lorca, Chatterton y a
Maiakovski,
entonces

por qué este insomnio
este impulso por entrar en la
primera delegación
y decir: ¡Arréstenme!

Si yo no fui
entonces

por qué vuelvo siempre tenso
al lugar del crimen
dejando allí vestigios y poemas.

RB: Maestro, hay un poema suyo del cual no recuerdo ahora su nombre, pero que dice: "... miente, miente constantemente miente..." (hablamos del poema, "Implosión de la mentira o episodio de Riocentro"). ¿Cómo es la relación de la poesía con la verdad y la mentira? ¿La poesía es verdadera? ¿Puede uno mentir haciendo poesía o cuando se miente ya no es poesía?

ARS: Yo tengo la tendencia a decir que la poesía es la hora de la verdad:

Sé que la verdad es difícil
y para algunos es clara y oscura.
Mas no se llega a la verdad
por la mentira, ni a la democracia
por la dictadura.

Pero hay muchos "poetas" —el maestro acentúa la palabra y sonrío— que mienten en sus poemas:

Mienten
de cuerpo y alma, completamente.
Y mienten de manera tan punzante
que creo que mienten sinceramente.

Mienten, sobre todo, impune/mente.
No mienten tristes. Alegremente
mienten. Mienten...

Es decir, están escribiendo cosas que no son
suyas. Son experiencias de las cuales han
oído hablar. Están repitiendo la musicali-
dad de otros versos, están repitiendo ideas
de otros poetas, están repitiendo discursos
que ya existen.

Y así cada cual
miente industrial? m(i)ente,
miente partidaria? m(i)ente,
miente incivil? m(i)ente,
miente tropical? m(i)ente,
miente incontinente? m(i)ente,
miente hereditaria? m(i)ente,
m(i)ente, m(i)ente, m(i)ente.
Y de tanto mentir tan brava/m(i)ente
construyen un país
de mentira
diaria/m(i)ente.

Yo prefiero a los poetas que están sacando de
una manera más dura, difícil, una verdad que
sea propia, un estilo propio, una manera propia
de escribir porque nadie puede vivir la
vida de otro, nadie puede escribir como otro.

Yo tengo unas experiencias que son más.
Yo tengo que descubrir la manera personal
de escribir, de expresar ciertas cosas. Clarice
Lispector —tema de esta Feria— escribió
como Clarice Lispector. Guimaraes Rosa
escribió como Guimaraes Rosa... Es decir,
la tarea de un escritor es descubrir cómo es
su lenguaje. En el momento en que descubre
su lenguaje, él no está más mintiendo.

Pienso en los animales que nunca
mienten
así tengan un cazador en su frente.

Pienso en los pájaros
en su canto cuya verdad nos toca
matinalmente.

Pienso en las flores
cuya verdad de colores escurre
silvestremente.

Pienso en el sol que muere diariamente
chorreando luz
así tenga la noche de frente.

RB: ¿Y en el caso, por ejemplo, de un
Fernando Pessoa?



ARS: Pessoa descubrió que tenía varias voces. No solamente las cuatro, las seis voces... Ya descubrieron que tenía más de ochenta, noventa... yo no sé cuántos heterónimos. Es decir, Pessoa no era una persona, era una legión. Y decidió dar voz a todas aquellas personas que estaban en él. Hay un teórico del carnaval, ruso él, y que se llama Mijaíl Bajtín, quien tiende a decir una cosa muy simple pero importante. Decía que “el hombre no coincide consigo mismo”. Nosotros tenemos siempre varias personas dentro de nosotros. Un actor puede representar un papel hoy, mañana otro. Entonces el escritor es una persona que está intentando descubrir las personas que están ocultas dentro de sí. Cuando él empieza a hablar por sí mismo y por los demás, entonces hay una confluencia social-histórica importante.

Los aviones nazis de la “Legión Cóndor”
bombardean la ciudad

[vasca de Guernica.

Picasso pinta y expone “Guernica” en el
pabellón
español de la

[Exposición Universal

de París.

Japón invade la China, ocupa Pekín,
Nankín
y Shanghai.

Países árabes, en Damasco, rechazan la
división
de Palestina en un

[estado palestino

y otro judío.

En Munich, Hitler abre la exposición
[“Arte degenerado”

con obras de Chagall, Marx Ernst,
Kandi

nsky, Groz, Klee, Kokoska, Otto Dix y
[otros.

Salomón Guggenheim crea en Nueva
York
el Museo de Arte

[Moderno.

Carl Orff compone “Carmina Burana”.

Muere Antonio Gramsci y muere

Marconi.

Brogie escribe

[“La nueva física y los cuantos”

y Charles Morris

[“Positivismo lógico
pragmatismo, empirismo

[científico”.

John Steinberg publica

[“Hombres y ratas”.

Jean Renoir lanza el filme

[“La gran ilusión”.

Joe Louis es campeón de box pesado
pesado.

Walt Disney hace el largometraje

[“Blanca Nieves

y los siete

[enanitos.

El zeppelin “Graf Hindenburg” se
incendia

sobrevolando Lakehurst.

Getulio Vargas, en Brasil, da un
autogolpe

y decreta el Estado

[Nuevo.

¡Qué año, Dios mío!

Fue cuando en Eritrea

—hija de un soldado de Mussolini

y de una huérfana—

mi mujer nació,

y en el interior de Minas,

—último hijo de un capitán de policía

y de una inmigrante italiana—nací yo.

¡Qué año, Dios mío!

(Generación 1937)

RB: Maestro, uno lee su poesía y siente que hay a veces ironías, pero también se siente siempre nostalgia, eso que ustedes llaman *saudade*. No sé si es una apreciación errónea que siento, y que va saliendo como cuentagotas, como un recuerdo, como una gran nostalgia de la vida misma.

ARS: No sé si sería exactamente esto. Yo tengo la idea de que la vida es una cosa ambigua, una dupla. Al mismo tiempo es una manera de ganar cosas, de obtener algunas victorias. Pero también es una manera de convivir con el fracaso. Todos nacemos para el gran fracaso, que es la muerte, pero podemos convertir la muerte en una gran

victoria. Lo que los artistas hacen es atreverse a convertir el fracaso de la vida en obra de arte, como Nietzsche y Dios.

Cuando Dios trabó conocimiento de las teorías de Nietzsche sobre la “muerte de Dios”, estaba, como siempre, ocupado en hacer y rehacer galaxias, por el elemental placer divino de recrearse eternamente. Desconsolado, entonces, Nietzsche se suicidó. Pesaroso, Dios, fue a su entierro como no podía dejar de ser.

RB: Recuerdo ahora ese poema bellísimo suyo sobre la belleza, precisamente en la Toscana. ¿Qué relación hay en su obra entre poesía y belleza? ¿La poesía tiene que ser bella o no necesariamente?

ARS: No necesariamente, pero en cierto punto de mi vida —y hay mucha gente que piensa lo mismo— ni la política, ni las religiones, ni la economía... nada más interesa que no sea la belleza. La belleza es la única cosa eterna. Puede ser en pintura, en poesía, en música... Vivir en la belleza es un sueño de todos, de todo —sentencia el poeta—. Yo estaba una vez en la Toscana y tuve una especie de epifanía, que es la presencia de la belleza de una manera carnal, física, y me acordé de un tío que siempre decía: “¡Basta de Belleza Señor!”, “¡Basta de gracias!”. Estaba siempre agradeciendo a Dios por las cosas... Cuanta más belleza

mejor la vida, la muerte, la poesía, pese a nuestro natural “cierto error”.

No es posible acertar en el blanco en todo tiempo, como lo sabe cualquier tirador, por qué entonces no quieres aceptar la imperfección de mi amor.

RB: Hay mucho de religiosidad en su poesía, pareciera.

ARS: —El poeta asiente lentamente y en medio de una sonrisa silenciosa que comienza a emanar de su interioridad, concluye remarcando cada una de las sílabas—. La religión de la belleza:

Tío Lemos, pío, siervo y pastor,
Aun cuando tan desposeída su vida
Solía siempre decir: “¡Cesa de gracias,
/Señor!”

En la Toscana, en su azul otoñal,
Banqueteando con cuerpo y espíritu
Sobre la gloria artística de los santos,
Casi llego a decir: “¡Cesa de gracias,
/Señor!”

Mas, por el contrario, mi alma insaciable,
Como si nunca se colmase, implora:
“¡Más belleza, más belleza, Señor!”
El Señor, paciente, ordena:
“Entra en esa iglesia de Orvieto
Y ante los frescos de Lucca Signorelli,
Arrodíllate, ora y llora”.

(Más belleza, Señor)

Bogotá, 23 de abril de 2012. ■

Cinco películas de impacto que han transformado el mundo*

SERGIO ANDRÉS GODOY PRIETO

Egresado de pregrado en Cine, Universidad Central.

El crítico estadounidense Roger Ebert resumió con estas palabras el gran poder que tiene el cine para generar empatía, ese poder que llena las salas de cine en películas como *Titanic* y *El abrazo de la serpiente*: “Para mí, las películas son como una máquina que genera empatía. Te permite entender un poco más sobre diferentes tipos de esperanza, de aspiraciones, sueños y temores. Nos ayuda a identificarnos con las personas que están compartiendo este viaje con nosotros”.

Esa habilidad única que tiene el séptimo arte es también la que convenció a múltiples fondos de cine, festivales, y otras organizaciones (Sundance, Docsociety, IDFA), de que las películas pueden ir más allá de la pantalla y afectar directamente el mundo en el que vivimos. Es por eso que desde hace años se vienen creando e impulsando iniciativas de impacto a través del cine, con el fin de lograr cambios reales en la sociedad.

A los directores que hoy arriesgan su vida por hacer memoria; a todos aquellos que con su celular, su cámara DSLR o su cámara profesional de cine quieren contar la historia de este país, y a todos los que desde una sala de cine o el sofá de su casa se dejan contagiar de las emociones que producen las historias proyectadas en pan-

talla les presentamos estas cinco películas de impacto, que han tenido repercusiones y generado transformaciones en diversas problemáticas y contextos, gracias a la magia del séptimo arte.

No Fire Zone (2013)

Este impactante y controversial documental narra los últimos 138 días de la guerra civil en Sri Lanka entre el Gobierno y los Tigres Tamiles (rebeldes de la etnia Tamil que buscaban independizar su territorio). Entre 1983 y 2009, más de 60 000 civiles fueron bombardeados y masacrados por ambos bandos, a pesar de que muchos de ellos se encontraban “a salvo” en lo que el gobierno denominaba “zonas libres de fuego”.

El director Callum Macrae reúne testimonios, entrevistas y material grabado en



* Estos documentales, que impactaron de forma medible la realidad que retrataban, demuestran que el poder del cine va más allá de la pantalla.

celulares y cámaras *amateur* por víctimas y victimarios para denunciar el exterminio que por años negó el gobierno de Sri Lanka. Las imágenes que componen el documental son desgarradoras, pues muestran sin tapujos la increíble capacidad del ser humano para la crueldad, pero también para la determinación y la resiliencia.

En 2013, el lanzamiento del documental creó controversia en las Naciones Unidas, un organismo que no reaccionó a tiempo ni de forma contundente frente a las denuncias presentadas durante el final de dicha guerra civil. Fue precisamente a partir de esta falta de acción que los documentalistas y productores de impacto se inspiraron para utilizar la película como un mecanismo de presión internacional, para luchar por que el gobierno de Sri Lanka reconociera la barbarie de la que hizo parte, y al mismo tiempo por que la comunidad internacional impusiera sanciones y velara por los derechos de la comunidad Tamil, que aún hoy es discriminada en el país.

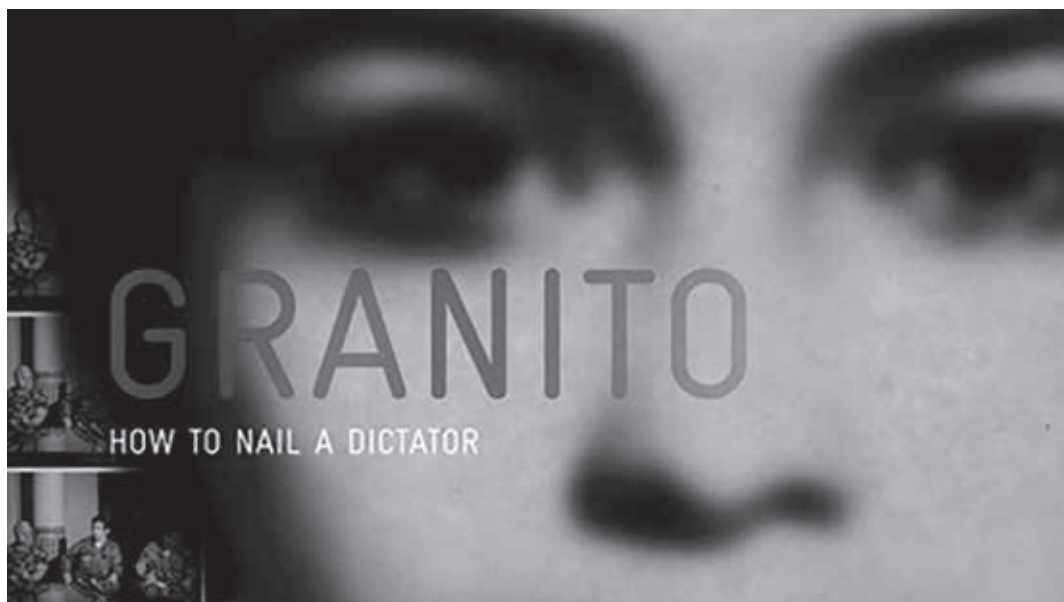
Durante la campaña, el documental fue censurado en la India, Malasia y Nepal. En respuesta, el equipo de impacto lanzó la película en línea completamente gratis y en

los idiomas de cada país. Enfrentado a la censura, el director del documental acudió a medios nacionales e internacionales para denunciar el ataque a la libertad de expresión de parte de algunos gobiernos. Gracias a estos esfuerzos y a los movimientos sociales en países vecinos, Naciones Unidas dispuso una investigación independiente para determinar la violación de los derechos humanos durante los últimos meses de la guerra civil.

Granito (2011)

Granito, de la aclamada realizadora Pamela Yates, documenta el trayecto de siete personas que, desde diferentes ámbitos, unen esfuerzos para llevar ante la justicia al dictador exgeneral Efraín Ríos Montt por su papel en la guerra sin tregua que se le dio al pueblo maya de Guatemala en los años ochenta.

La película une la historia de siete protagonistas: dos abogados, una archivera forense, un antropólogo forense, una ganadora del Premio Nobel de la Paz, un sobreviviente maya, y una documentalista, que es la misma Pamela Yates. Ella es, justamente, uno de los personajes más enganchadores,



pues cuenta su experiencia de recolectar el material de un documental que hizo en los ochenta. (*Cuando tiemblan las montañas*, 1983), que fue usado como evidencia contra el general Ríos Montt.

Granito fue de las primeras películas documentales en tener una campaña de impacto y durante su recorrido logró fortalecer a las comunidades mayas en su lucha por la reivindicación de sus derechos. También creó un proyecto multimedia (*Granito: cada memoria cuenta*), en el que se recoge la historia oral de la guerra contra el pueblo.

Frente al juicio del general Ríos Montt, la evidencia presentada, incluyendo el material que grabó Yates, llevó a su condena, y a una sentencia de 80 años que finalmente fue revocada por la Corte Constitucional guatemalteca debido a un vicio procesal.

The Act of Killing (2012)

Este documental presenta la mirada de quienes perpetraron las masacres de comunistas en Indonesia entre 1965 y 1966. El documentalista, Joshua Oppenheimer, les da la oportunidad a estos asesinos de recrear a través del cine, y en el género favorito de cada uno (musical, gangster, western...), los actos criminales que cometieron. A partir de los resultados, Oppenheimer creó una obra magistral.

En su campaña de impacto, este documental intentó poner en el mapa una vez más los problemas que consumen a Indonesia, tales como la corrupción y la violación de los derechos humanos, entre otros.

El documental fue proyectado por todo el mundo y tuvo un eco considerable en países asiáticos vecinos de Indonesia. En el año siguiente al estreno del documental se registraron más de 600 publicaciones sobre las problemáticas tratadas en *The Act of Killing*. Por varios meses las atrocidades



Tomado de: <https://www.imdb.com/title/tt1682181/>

cometidas en los años sesenta por estos asesinos fueron tendencia en redes y lograron poner en el mapa sucesos que habían existido de manera silenciosa por décadas.

Bully (2012)

El *bullying* es hoy un tema central de la educación a nivel internacional. Este documental del 2012 es un ejemplo de cómo se pueden cambiar actitudes y generar cambios a través del esfuerzo colectivo. *Bully* cuenta la historia de cinco estudiantes de los Estados Unidos que fueron víctimas del *bullying*, y de cómo sus familias y sus comunidades se organizaron para crear ambientes sanos y sistemas de apoyo para estudiantes en las instituciones educativas.

Bully utilizó las redes sociales y el internet como la principal herramienta de cambio. Los documentalistas diseñaron un kit, que podía ser pedido a través de un portal web por padres e instituciones educativas, e incluía la película y un manual

Tomado de: <https://www.imdb.com/title/tt1682181/>

con actividades y talleres para sensibilizar a los estudiantes frente a este problema y sus graves consecuencias. De la misma forma, crearon una comunidad online en la que cada persona o institución con el kit podía publicar tips y avances de su campaña contra el *bullying*. Hasta ahora la campaña ha logrado llegar a 10 millones de niños en los Estados Unidos.

Weapon of War (2009)

Según TrustLaw, “la República Democrática del Congo (RDC) es uno de los 5 países más peligrosos del mundo para ser mujer”. Esto se debe, entre muchas cosas, a que durante los conflictos que han afectado a este país las mujeres siempre han sido consideradas botín de guerra por todos los actores armados.

Las realizadoras Ilse van Velzen y Femke van Velzen hicieron el documental *Weapon of War* (Arma de guerra) para sensibilizar y educar a las fuerzas militares y a la

población general sobre el triste papel que juega la mujer en los conflictos armados de este país. Con testimonios de altos mandos, víctimas y victimarios, este corto documental logró llegar al 35 % de las Fuerzas Armadas de la RDC, de la mano de talleres de sensibilización y conferencias sobre derechos humanos. Teniendo en cuenta la complejidad del tema, y convencidas de la importancia de su divulgación, las hermanas crearon diferentes versiones del documental para diferentes audiencias (niños, jóvenes, y mujeres).

En regiones del país donde se han realizado proyecciones del documental, las violaciones a mujeres durante conflictos armados por parte de miembros del ejército se ha reducido del 20 % al 5 %, que, sin ser una victoria definitiva, sí evidencia un cambio significativo.

Más información en <https://impact-guide.org/library/>.

Tomado de: <https://www.imdb.com/title/tt3785702/>

Sacar a Smerdiákov del baúl

Entrevista a Diego Barragán

JUAN DIEGO ARIAS PABÓN

Docente, dramaturgo y escritor.

Diego Barragán es egresado de la Escuela del Teatro Libre en 2003. Con el grupo de aquí actuó en *Julio César*, *El burlador de Sevilla*, *Gargantúa*, *Pequeño negocio de familia*, *Las preciosas ridículas*, *Arthur el niño*, *La fascinación sagrada*, *El gato con botas*, *Madre Coraje*, *El idiota*, *Los hermanos Karamazov*, *Los demonios*, *La Odisea*, *Divinas palabras*, *La boda de los pequeñoburgueses*, *Las convulsiones*, *Marat/Sade*, *El enfermo imaginario*, *Máxima seguridad*, *Crimen y castigo*, *La Orestiada*, *La comedia de las equivocaciones*, *Un hombre es un hombre* y en el video de *En este pueblo no hay ladrones*. Dirigió e hizo la adaptación de *Las picardías de Scapin* y *Romeo y Julieta*. Dirigió *Ascuas y azufre* y *La evitable ascensión de Arturo Ui* y fue asistente de dirección de *El burgués gentilhombre*. Es literato de la Universidad de los Andes, profesor de Voz, Lectura dramática, Historia del teatro e interpretación en el Departamento de Arte Dramático de la Universidad Central en convenio con el Teatro Libre.

En 2017 el Teatro Libre remontó *Los hermanos Karamazov*, una adaptación de Patricia Jaramillo basada en la novela de Fiódor Dostoievski y dirigida por Ricardo Camacho. El estreno de esta obra fue en 2007. En esta entrevista hablamos con Diego Barragán, quien interpreta a Smerdiákov y quien, junto con Héctor Bayona, fue parte del elenco original y de este remontaje.

Juan Diego Arias: ¿Cómo fue volver a retomar el personaje, Smerdiákov, después de tantos años?

Diego Barragán: Cuando se acaba una temporada, yo cojo mis personajes y es como si los guardara en un baúl. Los puedo sacar después y recuerdo muchas cosas o casi todo lo recuerdo del personaje. Pero mientras estén en ese baúl, pasan años ahí sin que yo piense en ellos. Yo había estado casi cuatro años sin pensar en Smerdiákov —la última temporada de *Los hermanos Karamazov* fue en 2013—. Lo más bonito de todo es cuando uno lo vuelve a sacar del baúl y se pone a mirarlo y uno se acuerda de cómo lo creó.

JDA: ¿De qué se trata *Los hermanos Karamazov*?

DB: *Los hermanos Karamazov* habla de una familia cuyo padre tiene una inclinación a la bebida, las prostitutas y el juego. Él tiene problemas con sus tres hijos: Aliosha, Dimitri e Iván. Ese es el eje clave de la novela y eso fue lo que se extractó para hacer la adaptación de la obra.

Hay un cuarto hermano, un hermano bastardo, que es el personaje que yo hago: Smerdiákov.

El conflicto surge a partir de la pelea que hay entre el padre, Fiódor Karamazov, y su hijo, Dimitri, por la herencia que dejó la madre de este último. Ahí van a orbitar los otros hermanos: Iván y Aliosha, quienes, a partir de sus visiones de la vida, van a

dar su análisis sobre esta situación. El padre y el hijo además pelean por una mujer y esta situación la va a aprovechar mi personaje para asesinar al padre.

JDA: ¿Cómo fue el proceso de montaje de *Los hermanos Karamazov* en

DB: Nosotros leímos mucho a Dostoievski. Antes de empezar el montaje de *Los hermanos Karamazov*, ya habíamos montado *El idiota* y *Crimen y castigo*. Ricardo Camacho me había pedido que leyera *El jugador* a ver si se podía hacer una versión de eso. Habíamos leído *Noches blancas*, *Níetochka Nezvánova*, *Recuerdos de la casa de los muertos*, *Memorias del subsuelo*... Es decir, nos habíamos acercado a la visión que tiene la literatura de Dostoievski del mundo ruso. Ese mundo tan extraño, tan lleno de sentimientos y descripciones de sentimientos, y de esas conversaciones tan largas que tienen los personajes en las novelas.

La mayoría de los actores ya habíamos leído *Los hermanos Karamazov* antes de empezar ensayos y arrancamos a mirar

la versión que había hecho Patricia Jaramillo. De lo que más me acuerdo es de la necesidad que teníamos como grupo de hablarle al público de otra manera. Ese era nuestro afán, lo que nos desvelaba: experimentábamos y jugábamos sobre cómo relacionarnos con el público de una manera diferente. Ya habíamos hecho un *Crimen y castigo* que era muy simple a nivel escenográfico y más bien parecido al cine, pues se pasaba de un espacio a otro gracias a luz. Habíamos hecho *El idiota* y la escenografía había sido un desastre: era pesada y poco teatral. Pensábamos qué hacer con *Karamazov*, porque no podía ser ni lo uno ni lo otro, tenía que ser distinto a los montajes anteriores. Lo que se nos ocurrió fue cambiar la ubicación del público: los pusimos en las cuatro esquinas o en el centro, mientras nosotros actuábamos a su alrededor. Experimentamos mucho con eso, hasta que, gracias al encuentro entre lo que nosotros hacíamos, lo que Ricardo analizaba y lo que Patricia escribía y reescribía,



De Natalya Moiseeva - Trabajo propio, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=25676704>

se decidió lo que aparece actualmente en la obra: poner al público sobre el escenario.

Otra necesidad que tuvimos fue pensar en cómo los personajes, insertos en este mundo ruso, tenían una sensibilidad diferente a la nuestra. Lo que llaman “el alma rusa”, que Dostoievski lo describe tan bonito en sus novelas. Entonces, por ejemplo, Dimitri en un momento está llorando y después está exaltado, enamorado, y después está muerto de la risa. Y así pasa con todos los personajes: tienen una sensibilidad exacerbada y de ellos brotan todos los sentimientos casi al tiempo. Por eso para nosotros, como actores colombianos, tan acostumbrados a algo más de control, esos personajes fueron tan difíciles, porque tocaba dejar salir todos esos sentimientos en, lo que yo llamaría, un “orden caótico”.

Patricia hizo como siete versiones hasta llegar a condensar la fábula —el cuento, el argumento— de la novela. Hubo una cantidad de escenas que fueron apareciendo, otras que quitamos, unas que se cambiaron de espacio o de tiempo, todo para contar la anécdota diferente. Luego de la experiencia con *El idiota*, Ricardo no quería que la historia de *Los hermanos Karamazov* se contara de forma lineal. Él decía que podíamos jugar con el tiempo, por eso hicimos ese comienzo y ese final. El comienzo se repite cuatro escenas después, que es el ataque de Dimitri al padre, y ese final atemporal, en el que están todos los personajes al tiempo, narrando o contando su final, su tragedia, estancados en el tiempo, todo eso sale de nuestra búsqueda por contar una historia distinta. Eso fue lo interesante de asumir el proyecto de la Tetralogía, que fue trabajar cuatro obras de Dostoievski —también montaron *Los demonios* en 2008—: estábamos contando lo mismo con personajes similares, pero también estaba la necesidad de contarlos de maneras diferen-

Hay un capítulo de la novela de Dostoievski que se llama “Smerdiákov y su guitarra”. El personaje toca la guitarra y canta en la novela, cosa que yo jamás pude hacer. Para mí esa fue una frustración que me produjo mucha rabia...

Estas son cosas que nadie ve, que solamente uno ahí maquinando y masticando saca para crear el personaje, pero aproveché esa rabia para crear el personaje.

tes, de narrarlo diferente. Ese reto fue de lo más enriquecedor para este grupo.

JDA: ¿Cómo fue la creación de Smerdiákov?

DB: Yo tenía que crear un personaje que al final de la obra matara al padre. Smerdiákov es un bastardo que vive en la casa de un padre que es completamente errático, borracho y que lo maltrata muchísimo. Él es un hermano que no es hermano y es además un criado ligado al padre: yo ya tenía bastantes motivaciones para el asesinato. Con eso empecé.

Ahora, con este remontaje, yo me puse a pensar que este personaje fue creado a partir de mi resentimiento. Hay un capítulo de la novela de Dostoievski que se llama “Smerdiákov y su guitarra”. El personaje toca la guitarra y canta en la novela, cosa

que yo jamás pude hacer. Para mí esa fue una frustración que me produjo mucha rabia... Estas son cosas que nadie ve, que solamente uno ahí maquinando y masticando saca para crear el personaje, pero aproveché esa rabia para crear el personaje. Aproveché la rabia, la impotencia y el resentimiento de saber que había gente que sí podía tocar guitarra y yo no, para crear un personaje que estaba todo el tiempo envidioso de lo que habían logrado sus hermanos, envidioso de lo que hacía el padre, odiando la vida que tenía, siempre anhelando una vida más. Todo partió de ese resentimiento y del deseo que tiene a veces la gente de ser distinta y de buscar salir adelante, de hacerse notar pero al final, entre más esfuerzo, más los desprecian los otros.

Smerdiákov, además, tiene epilepsia. Yo había interpretado al príncipe Mishkin en la obra anterior —el protagonista de *El idiota*— e investigado mucho sobre esa enfermedad. Vi documentales, videos en YouTube, películas. Leí artículos en internet, en enciclopedias médicas. Para *El idiota* encontré el perfil de un tipo de epilepsia, pero el perfil psicológico de Smerdiákov era completamente distinto: él tenía otro tipo de epilepsia. Lo que yo hice fue relacionar su enfermedad con el movimiento de su cuerpo, con su manera de relacionarse con los demás y con lo que pasaba en su mente. Esa epilepsia era como una lupa que agrandaba todos los defectos de él y todo lo que estaba mal en su vida: ese tipo de epilepsia lo hizo más resentido todavía, más arribista, más envidioso de sus hermanos y más propenso a la ira violenta, que es lo que lo lleva a asesinar al padre.

La epilepsia también había afectado el cuerpo, deformándolo y haciéndolo un poco extraño físicamente; no normal, no igual a sus hermanos. Yo lo creé con la espalda un poco encorvada, pero sacando el pecho, como si guardara algo ahí terrible,

con la mandíbula muchas veces cerrada, como guardando un secreto, conteniendo ahí toda la rabia. Su arribismo se basa en anhelar el modelo francés. Yo lo creé muy afrancesado. Por eso el bigote, el peinado —ahora uso una peluca, pero hace diez años era mi pelo—, y el pantalón apretado; eso sí fue pura imaginación mía: decir que Smerdiákov veía que los franceses usaban los pantalones apretados, entonces él quería usar los pantalones así, subidos más o menos hasta las tetillas. La voz salió de ese cuerpo. No es la misma voz que yo manejo en la mayoría de mis personajes, es una voz un poco más baja, que salió al doblar la columna, cerrar los hombros y sacar el pecho. Eso hacía que la voz cambiara.

Y el resto ya se construyó a partir de las relaciones. Tal vez la más interesante fue la que logré, o que logramos, mejor, con Héctor Bayona, quien interpreta a Fiódor Karamazov: el desprecio que siente el papá por él, cómo lo trata, cómo lo rechaza, pero al final, también, cómo lo necesita. En Smerdiákov hay tantas cosas por dentro, una necesidad impresionante de amor que todo el tiempo está buscando, y de aprobación en cualquiera de los hermanos o en el padre que nunca tiene. Por eso, de un momento a otro le rompe la cabeza al papá.

JDA: ¿Cambió en algo el personaje en estos años?

DB: Sí, claro. Hay cosas que son nebulosas recién uno crea un personaje, están como metidas entre una capa detrás de un velo. Uno las ve, pero no las entiende con el cuerpo y con el alma y con la voz. Después de diez años, volver a encontrarse con el personaje fue como correr esos velos. Yo en el momento de crear a Smerdiákov, soy sincero, nunca pensé que quisiera al papá. Ese era un detalle que cambió esta temporada. Él no quiere al viejo, pensaba. Y así hice las temporadas pasadas: en 2007 yo hice a un tipo que era completamente déspota. En el

montaje original, por ejemplo, yo no aparecía en la escena del monasterio, al comienzo de la obra. Porque Smerdiákov, pensaba, qué iba a ir con ese viejo ni a la esquina, qué vergüenza. Pero yo mismo se lo dije esta vez a Ricardo: “¿Puedo aparecer precisamente en la escena del monasterio para que mi presencia esté más cerca siempre de Fiódor, para que se note que yo lo atiendo, que yo soy su criado, su mano derecha?”.

Y en este remontaje creé otras acciones. Apenas lo ataca Dimitri, yo le doy un beso en la cabeza al viejo; esa acción no estaba hace diez años porque para mí era obvio que si lo mataba pues era porque lo odiaba. Pero después de diez años uno también crece como actor y se da cuenta que ese es el camino más fácil: si mata es porque odia. Oiga, ¿pero, si mata y lo quiere, no es más interesante? ¿Qué tal si el tipo tiene amor por su padre y, en medio de todo, lo trata bien y lo cuida bien y lo atiende, pero de un momento a otro, de la rabia, va y le rompe la cabeza? Creo que eso es más interesante todavía. Y eso surgió en esta temporada. Yo no había visto eso. Yo creé el personaje que era malo, hacía de malo, hacía mala cara y se portaba como el malo. En este remontaje hay por lo menos un intento de que haya un matiz de bondad en él, de amor por lo que hace, por el viejo. De pronto decir amor es raro, pero como todo en la vida: se ama y se odia al tiempo. Los límites no son tan claros tampoco. Solo en la ficción se separan el amor y el odio. En la realidad, dentro de nosotros se mezcla una cantidad de sentimientos y yo quería que eso se viera en Smerdiákov: que él quiere y odia hasta que finalmente se deja llevar por un sentimiento y comete el asesinato. Esa es la diferencia clave: poder entender eso hizo que el personaje para mí fuera más profundo en este momento, más profundo de lo que era antes.

JDA: En el montaje, Smerdiákov pasa casi desapercibido al principio de la obra; sin embargo, al final es uno de los personajes principales. ¿Cómo se logra esa transición de ser casi invisible a ser fundamental? ¿Y cómo se trabaja para ser invisible y no perder el personaje ni la fuerza que al final tiene?

DB: Eso es gracias a la adaptación de Patricia. Pero uno sí tiene ahí una responsabilidad: uno como actor juega con la presencia, con la energía que irradia sobre el escenario. Al comienzo de la obra está como desaparecida, desde la escena del monasterio en la que yo aparezco por primera vez y luego cambiando a Fiódor, cuando yo hablo muy poco... Ahí la energía que manejo es la de un criado. El criado que no quiere que ni lo vean. Es más: a Smerdiákov le conviene que no lo vea Fiódor. Cada vez que lo ve, le pega. También eso fue nuevo esta temporada: entre más suavemente trate Smerdiákov al padre, entre menos se aparezca ante él, entre menos lo contradiga, mejor. Así no lo maltrata.

Pero, claro, después de la muerte del padre, esa energía cambia. Él se apodera de la silla del padre: primero se sienta con lástima, lamentando el hecho, pero luego se sienta a leer, como si fuera un Karamazov más. La energía cambia, las intenciones cambian, la relación con el espacio del criado que pasa de ser criado a sentarse en la silla del jefe cambia. Creo que esa es la clave de ese ascenso, ¿no? Primero que todo esa energía y luego la relación con el espacio.

JDA: La obra no se presentaba desde 2013. En 2017 se hizo un remontaje, pues cambió casi todo el elenco. ¿Cómo fue este remontaje?

DB: Cuando llegamos a los primeros ensayos de *Los hermanos Karamazov* hace diez años todos nos habíamos leído la novela. ¡Llegamos con unas ganas! Sin embargo, yo siento que, en este remontaje, en

2017, el resultado y la energía que se creó sobre el escenario fue mucho más satisfactoria; vibraba algo dentro de uno estando con los compañeros en escena, más que en la versión anterior. Para mí fue eso: un remontaje. Y un remontaje siempre tiene algo malo, pues algo del montaje original siempre se muere. Lo curioso es que aquí nació algo. O aquí se desarrolló algo que no había en el original. Había más entrega hacia el otro, más relación, más deseo de mirar a los ojos, más ganas de desnudarse en el escenario, menos barreras y menos máscaras.

Lo interesante fue volver a ver a mis compañeros, a los que yo dirigí en el mon-

taje anterior —*Romeo y Julieta*—, en mi posición de acto; mirar a todos como mis compañeros y volver a entregarme a ellos y ellos a mí para encontrar juntos el significado de las cosas, llenar todas las palabras de sentido. Creo que poco a poco, también en la temporada, la obra se desarrolló de una manera muy inteligente y acertada. El montaje de este semestre fue muy sencillo, pues contamos con gente muy pila. Fue rápido, efectivo, y luego la obra empezó a crecer y crecer. Todo gracias a que aquí la gente se entrega, se concentra, trabaja seriamente: eso hace que la obra crezca entre su primera función y la última. ■■■

Libros



Luiz Ruffato

La verdadera historia del Sapo Luiz

La verdadera historia del sapo Luiz

Luiz Ruffato

Rey Naranjo Editores

Bogotá, 2018



Tomado de <http://isaiaspeng.blogspot.com/>

Esta bella historia del gran escritor brasileño Luiz Ruffato, escrita para niñas, niños y jóvenes, es un perfecto ejemplo para romper los estereotipos usados continuamente en una literatura infantil repetitiva y superficial en contenidos, y para llevar a los chicos por el camino de los sucesos inesperados que les harán descubrir lo profundo que es el ser humano.

Cuando se conoce en persona a Luiz Ruffato, uno de los escritores más importantes de la literatura brasileña contemporánea, se encuentra con un hombre sencillo, pero, como todo lo sencillo, en el fondo es muy complejo. Y, de la misma forma sencilla en que se lo ve, él empieza a contar su vida, que contada de esa manera se vuelve maravillosa, sorprendente. Su madre fue empleada de servicio, su padre fue el segundo mejor vendedor de palomitas de maíz de su ciudad. Luiz Ruffato no sabe cómo llegó a convertirse en escritor. Todo comenzó con una historia un tanto fantástica. Él era muy tímido y, para esconderse de la gente y de sus amigos del colegio, fue a ocultarse en la biblioteca.

Ese niño tímido llegaba todos los días y se quedaba en un rincón de la biblioteca sin hacer nada y dejaba que el día se fuera, hasta que la bibliotecaria lo vio y se le acercó con un libro en la mano. “Yo sé lo que

buscas”, le dijo. Él se asustó. ¿Qué era lo que buscaba? Ella le entregó un libro. No era una novela, ni un libro de poesía, ni de ensayos o de cuentos. Era un libro de electrónica, aunque bien pudo haber sido un libro de empaques para cajas o sobre las eras de la tierra. A la bibliotecaria, por lo visto, no le interesaban los temas solo los libros.

“Léelo y en una semana lo traes”, le dijo. Así comenzó todo. La bibliotecaria, semana tras semana, le pasaba los libros más raros del mundo y él los leía. No tenía más que hacer. En su casa, su padre, cada vez que lo veía llegar con un libro le decía: “¿Y eso qué es?”. “Me lo dio la bibliotecaria”, respondía. De esta forma fue entrando en la lectura, leyendo de todo: quiromancia, cómo arreglar antenas, geografía. Uno de esos primeros libros trataba acerca de Kazajistán. Luiz se preguntó dónde podía quedar aquello y qué era eso de la nieve. Él vivía en el municipio de Cataguases, en el estado de Minas Gerais, y ahí solo había calor. Así se fue formando como lector, que es el requisito principal para ser escritor.

Años después vendrían sus grandes novelas, los reconocimientos, sus lectores en muchos lugares del mundo. Y vendría su primer libro infantil, escrito en español, titulado *La verdadera historia del sapo Luiz*.

Había una vez un reino distante, perdido en medio de un bosque. Allí vivía un rey muy bondadoso, que gobernaba sus tierras con justicia, sabiduría y generosidad. Él vivía en un castillo enorme y daba largos paseos los domingos, acompañado por la reina. Ambos visitaban a los súbditos, oían sus quejas, solucionaban conflictos y auxiliaban a los pobres, a las viudas y a los enfermos.

Así empieza esta aventura en la que estos reyes benévolos viven en su reino, hasta que un día un pájaro le dice a la reina que tendrá un hijo y, como era de esperarse, aunque el padre quería que fuera un niño, nació una niña. El rey, en vez de decepcionarse, sale por los corredores gritando: “¡Nació y es una niña! ¡Nació y es una niña!”, y se encarga él mismo de contar la noticia a todos los reinos vecinos. Juliana, como fue llamada la recién nacida, asumiría un día su lugar, afirma el feliz rey. La niña crece con el amor de los padres y la paz del reino hasta que llega a la edad en que tiene que casarse, y ahí empieza la aventura, pues nadie en el reino y fuera de él parece estar a la altura de la joven. Pasan los años y el pretendiente no llega, los padres se preocupan y ella misma no se siente bien. Entonces sale la leyenda de que el ser indicado para ella ha sufrido un terrible hechizo y se encuentra convertido en un sapo. Y solo el beso de Juliana revertiría el hechizo: “Claro, el príncipe destinado a Juliana no existía... en la forma humana... porque estaba encantado. Apenas lo besara, él se revelaría como un joven bonito, elegante e inteligente, y ella entonces podría desposarlo”.

Entonces la princesa recorre el reino besando a cuanto sapo exista, solo que todo no resulta tan fácil: el tiempo pasa y nada ocurre. Ella se cansa de besar sapos y por ningún lado aparece su príncipe indicado. Y un día, en el que las esperanzas se han perdido, la princesa se encuentra con Luiz, el sapo amarillo: “Entonces vio, en un rin-

cón, a un sapo solitario, amarillento, parcialmente sumergido en el agua”.

La princesa lo besa con la esperanza de borrar el hechizo y se encuentra con algo sorprendente:

... nada pasó. Él permaneció feo y amarillento frente a ella. Inconsolable, el aya lo agarró, lo metió nuevamente en la jaula y llamó al caballero para que lo devolviera al charco. Pero... algo había sucedido con la princesa... El corazón le latía con otro ritmo... Las piernas le flaqueaban... La cabeza le daba vueltas... Se sentía flotando ligeramente por encima del suelo... El cuerpo no le respondía...

Pero todo se ha echado a andar. La princesa saca del pantano al sapo Luiz y se lo lleva a su reino contraponiéndose a todos los comentarios así sean de sus padres:

No obstante, cuanto más se alargaba la convivencia con el sapo, más convencida estaba la princesa de su inmensa felicidad. Ella compartía con él todo lo que le venía a la cabeza: sus anhelos, sus fugaces alegrías, sus angustias, sus pequeños placeres.

La princesa decide casarse con el sapo Luiz, que no se convierte en príncipe. Los padres al principio no entienden, pero aceptan; la gente se burla el día de la boda, el rey exige respeto por la decisión y lleva a su hija y al sapo a todos los reinos vecinos para que los conozcan. Pasa el tiempo y el sapo Luiz no se transforma. Y jamás se transformará: “Muchos y muchos años después, la princesa se convirtió en reina y gobernó su pueblo con justicia, sabiduría y generosidad. Y Juliana y el sapo Luiz vivieron felices para siempre”.

Así termina la historia donde en apariencia no ocurre nada; sin embargo, ocurre todo. Luiz Ruffato parte de la tradición del cuento clásico, de la herencia de los hermanos Grimm, de Hans Christian Andersen y de pequeños pincelazos de Lewis Carroll. Y la maravilla del sapo Luiz es que le da un

giro a ese cuento clásico. Después de que los grandes precursores de la literatura infantil dieran al público sus obras, una serie de copias hechas a la ligera y sin ningún aporte empezaron a pulular como obras infantiles y así el maravilloso y potente universo de estos cuentos cayó en estereotipos. El beso de la princesa al sapo para que se transformara en un bello príncipe llegó al agotamiento, como el asunto del padre contrariado por tener una niña y no un varón, o el feliz matrimonio y el júbilo de todos el día de la boda. Ruffato revierte estos lugares comunes y hace de estos clichés de nuevo arquetipos para que los niños comprendan el funcionamiento de los seres humanos a través de una metáfora infantil: la princesa besa al sapo y no se transforma en príncipe, la princesa se enamora del sapo, el rey se siente dichoso al tener una niña como hija, el día de la boda todo es confusión y burlas, el reino lo hereda una mujer y gobierna con justicia, sabiduría y generosidad, y, fundamentalmente, la princesa escoge a su sapo y se casa con él sin importarle nada porque se siente enamorada.

La verdadera historia del Sapo Luiz es una muy bien lograda historia infantil don-

de los conceptos inamovibles infantiles se transforman y dejan una huella profunda. El libro está ilustrado de manera hermosa con las imágenes de los personajes, los reinos, los paisajes, las situaciones y, de manera sutil e ingeniosa, los gestos psicológicos de los personajes principales. La ilustradora, Flor Capella, argentina radicada en Buenos Aires, logra con el color impregnar el calor de la historia. Las imágenes nos evocan paisajes antiguos con personajes que nunca hemos visto y un discreto sentido del humor en ellos nos hace encariñarnos con sus aventuras. Sin duda alguna, tanto escritor como dibujante han logrado un libro que es un giro de tuerca necesario y pertinente para tanta literatura infantil que considera a los niños como actores pasivos y vuelve a refrescar el universo de estos libros, porque escribir para chicos es complicado. Estos autores no subestiman a sus pequeños lectores y por eso les proporcionan contenidos complejos y estéticos. ■■

JOSÉ MARTÍNEZ SÁNCHEZ
Narrador y ensayista.

Liliana Moreno Muñoz

Salto

Salto
Liliana Moreno Muñoz
Uniediciones
Bogotá, 2018.



Tomado de <http://bit.ly/2QSELCh>

Tránsito de un espacio a otro; altura y extensión del movimiento que el cuerpo impulsa; viento propio que impele a cambiar de sitio, hete aquí algunas posibles acciones poéticas del salto Y, en este caso particular, *Salto*, como celebración y riesgo, fluido de signos entre lenguajes salteando peajes, miedos, impedimentos.

En lo que hace la creadora, poeta y profesora Liliana Moreno Muñoz, percibo que huella el terreno de la *poiesis* con memoria e invención, desde míticos giros cosmogónicos hasta ese cuerpo a cuerpo con la palabra que encarna la revelación de la voz. Un draos entre el adentro y el afuera, un trazo personal entre *performance* y escritura, entre lo que se gana y se pierde en el salto *from stage to page*.

Léase una posible “guía de saltos” que este libro ofrece, entretejidos: *Salto intermedial* transita desde la exposición “Obra en obra / escrituras desde el cuerpo” hasta este libro que se tiene entre manos.

Los textos surgen primero como bitácora del proceso creativo de esa muestra colectiva que nucleó a artistas, estudiantes y docentes del programa de Creación Literaria de la Universidad Central de Bogotá, y que la misma maestra y poeta gestó y coordinó. El Salto fue entonces guía, una hiedra para avanzar en el bosquejo de esa muestra que finalmente tuvo lugar los días 21 y 22 de noviembre de 2017.

Con entusiasta asistencia de un público de “lectores itinerantes”—como también lo son los miles de lectores del proyecto “Al aire libro” que Liliana y Zayda Ayala realizan desde hace años— allí hallaron lugar, literalmente, muchos poemas escritos con materiales no habituales —cereales, polvo, lana, entre otros— en múltiples soportes —tierra, pizarra, calabaza, piso, paredes— además del papel impreso o escrito a mano, en objetos cotidianos, en pantallas, en cerámica, en puntuales formas escultóricas.

Salto intratextual es el que se produce entre “El grito de Bague”, cuyo texto se traslada desde la última sección del libro anterior de la poeta —*En lengua de bruja. Partitura para cuerpo y voz*, 2015—, hasta la apertura de este “Salto (poema entretejido)”.

Lengua y salto son metonimias de una sustancia en la que confluyen lenguaje y cuerpo: instrumento y acción que posibilita el brote de unas voces que tejen flores verbales.

Las sinestesias que pueblan este bosque-telar no son simbolistas sino territorializaciones del plano horizontal, que conecta entre sí los cinco sentidos y sus otras combinaciones límbicas. Y en sus imágenes se percibe un entrañable hilo de voz con la tapicera hechicería andina de la Violeta Parra.

Salto interzonal acontece cuando la voz trina de las divinidades muiscas habla

desde la memoria imaginada. Lo hace sin orden y desde su fértil caos, y se muestra en grafías diferenciadas (cursiva, negrita, normal) en el libro *En lengua de bruja*. En este salto, los gritos texturados, las voces murmurantes, las flores mascadas en silencio conforman el tejido y las trenzas que bien podrían incluir el eco sonoro de Chía, Huitaca y Bagué —todas manifestaciones mitológicas de la gran madre— y encienden sus signos cosmogónicos, reescribiendo el telar, tejiendo la voz.

Pero, sin ir tan lejos, quienes conocen a Liliana saben que, en su conversación, en el día a día de su versión cotidiana, ella suele hablar en primera persona del plural, naturalmente. La poeta es, también, una “portadora de voces”, voces que provienen de la comunidad, voces del arriba y del abajo (“en nuestros cuerpos / tan terrenales que celestes / Aleteo de ávidas aves/muy cerca”), de la tierra y del cielo, voces trasmundanas, voces sagradas y hasta carcajadas de los ancestros. Toda una polifonía peregrina que encuentra su cauce en este cuerpo textual que recibe y, a la vez, arroja nuevos brotes. Hay una amorosa y dolidada energía atravesando capas geomíticas en la poética de estos libros. El cuerpo que los pare y la escritura que los registra conforman un hacer incesante:

Soy mujer de un solo libro
que se reescribe infinito
en el canto de los días

Salto visual acontece cuando en los poemas se asiste a una espacialidad que conjuga el dibujo de la letra con las significaciones de su decir. En “Salto a la vista y en secreto” lo que rompe los ojos es una forma femenina de jarrón, dibujada con sólo dos palabras que hay que descifrar en espejo: “Nueva piel” (p. 33). El molde originario de ese “poema en figura” fue una calabaza o un mate de calabaza inscripto con letras blan-

cas y expuesto en “Obra en obra”. Allí las palabras eran tres: “nueva piel eva”.



Si bien la referencia del mito hebreo se perdió en el “salto” del objeto hacia la página, en el encanto redondeado de la forma resplandece la seducción de la mujer —según los arqueólogos, en las piezas de cerámica y barro originarias, la curva representa la atracción por excelencia del cuerpo femenino—.

El *Salto conceptual* tiene lugar en toda la obra, y comienza con el título “Salto de página”, al que sigue una hoja en blanco que, a modo de espejo, imprime cierto juego de humor en el rostro del lector.

Además, hay conceptualidad en el uso de los paratextos, en especial en las notas al pie de página. Estas toman toda una página si es necesario, de manera tal que sus argumentos cumplen a sus anchas la función metapoética a la que están destinados. Es decir, instalan en cursiva discursos especulares y especulativos que amplían y contrastan el registro lírico. Sirva de ejemplo la extensa nota 3 de la cual cito un primer fragmento:

Lo maldicho se marca en la pantalla con un mar rojo. Así, la palabra “generacional” se corrige automáticamente. No contempla la licencia esta maquineta. Reconoce sólo a las sometidas —a las palabras sometidas— y termina subrayando en rojo y en hondas. Un mar de sangre, nos advierte, allí, debajo.

Debajo. Sin embargo, debajo. Parece que hay junturas que no soporta ver. Palabras que, a su juicio, no deberían andar tan juntas. “Es enfermizo”, pensará la maquineta, “es pecaminoso”, “monstruoso” (...).

Un salto crítico en el que se explicita el hecho “generacional” desafía la quietud y las estrechas normas de la maquinaria ciega, la maquineta obediente de lo preestablecido. Esa otra cara de esta poética que se presenta en lucha con las limitaciones de maquinarias hoy reaceitadas: la burocracia de la tecnología, la tecnología de la educación burocratizada, la maquinaria de una retórica predecible o estándar para lo poético, etc.

Ante tales inquisiciones surge aquí la desgarrada voz de una Tiamat babilónica que surge con firmeza para defender a dentelladas su monstruosidad indómita.

Este nuevo salto de “AmHada PoeZía” es, para ir dejando paso al sabor de su textura, un vaso comunicante entre naturaleza y lenguaje. Es el devenir de un hilo telúrico que hace nido en la página, mientras va tejiendo la voz de otro cantar que dará su fruto en nuevo telar, de modo que abre el círculo al rastro espiral.

LUIS BRAVO

Poeta uruguayo, Universidad de Notre Dame.

Milciades Arévalo

Manzanas verdes al desayuno

Manzanas verdes al desayuno
Milciades Arévalo
Ediciones Exilio
Bogotá, 2009



Tomado de <http://bit.ly/2QV0tWY>

El libro *Manzanas verdes al desayuno* de Milciades Arévalo es publicado en 2009 por Ediciones Sociedad de la Imaginación y reeditado en 2017 por Ediciones Exilio. Allí encontramos dieciocho historias a través de las cuales el autor adentra sus relatos de cotidianidad, marcados por el deseo, la sexualidad y el erotismo. En cada una de estas historias el común denominador es la fantasía y la condición humana en sus distintas facetas. Por ello, a través de cada uno de estos relatos, lleva a reconocer los distintos estados emocionales, afectivos, ideas y deseos por los que atraviesan los personajes, de modo que los convierte no solo en la ex-

cosa para hablar de sexo, sino para contar historias de seres de carne y hueso comprometidos de lleno con la vida.

Cada historia relata un personaje: escritor, novio, padre de familia o esposo, y, sin importar cuál es el rol que desempeña, el autor logra crear una visión masculina a través de la cual se representa la cotidianidad. Un modo de ver el mundo desde el deseo, desde los imaginarios que se van construyendo en nuestra sociedad y son parte de la colección de referentes que marcan nuestra cultura.

He de confesar que al ver la portada vinieron a mi mente nombres emblemá-

ticos de la literatura erótica como Sade o Nabokov. Estos, a su vez, fueron minando mi cabeza con palabras como *placer* y *lujuria*, recordando algunas fantasías sexuales y otras tantas fantasías textuales: en resumen, esperaba que el libro fuera esa combinación entre literatura y deseo, entre el placer terrenal y la experiencia metafísica del arte del amor.

Las palabras de Milcíades, por sí mismas, se enmarcan dentro de un universo de sexualidad y el marco erótico está presente; sin embargo, en el desarrollo, aspectos como los dilemas éticos y las dudas existenciales del personaje saltan al plano principal. Su narrativa pasa de retratar una construcción de un erotismo carnal, a trascender la experiencia física e ir hacia la elaboración de historias que se entrelazan con psique humana y azares del destino. Es un erotismo que dista de aquel que podríamos encontrar en los universos del Marqués de Sade, o Hernán Hoyos (el pornógrafo) pues, mientras el primer autor adentra en el género erótico desde los excesos, los contrastes y las perversiones sociales, el segundo escribe desde la voracidad sexual, el deseo explícito, el acto erótico como fin último para el lector las descripciones gráficas que buscan satisfacer el instinto básico: el morbo. En el caso de Milcíades, el autor busca adentrarse en reflexiones del ser humano, preguntas profundas y descripciones que se hacen necesarias para socavar y comprender las preocupaciones y deseos del alma humana.

En *Manzanitas verdes al desayuno* hay personajes cotidianos inmersos en la urbe, con preocupaciones como el ejercicio del escritor, con carencias económicas o carencias de amor, que recuerdan que el erotismo es una faceta de la vida, indudablemente ligada a las particularidades de la experiencia humana. Podemos acercarnos al sexo a través de la literatura, pero el personaje no puede desprenderse de quién es. Sus

estados anímicos, su euforia, su pudor, su libido o sus complejos son los que terminan permitiendo que una obra se acerque a una realidad y no quede en personajes estereotipados.

El libro comienza con un protagonista, que es personaje y narrador al mismo tiempo; un escritor en primera persona que nos adentra en la historia de “Alina y el fuego”, una exploración a través de la palabra, un recorrido por la ciudad, un paseo por la identidad del ser humano y los azares del destino.

Milcíades comparte en este libro una experiencia que trasciende el plano erótico, pues sus historias no solo llevan a viajar a través de la imaginación por sentimientos y emociones, sino que construye un universo en donde somos espectadores del sentimiento humano. Sus personajes son abatidos por el destino y se debaten entre los extremos de la dicha y la miseria. Son seres de la humanidad, que mientras tienen las reflexiones más profundas y trascendentales, están en lo mundano.

En el libro, los personajes están atrapados en una sociedad donde la muerte es mujer y no sabe nuestro nombre, donde la guerra y violencia que ha padecido nuestro país es telón de fondo de su trágico destino y nos sumerge en una profundidad de tristezas, desesperanzas y melancolías que permiten socavar cada una de las capas de las que está hecho el ser humano.

Encontramos así la historia del amor y del matrimonio; la historia del amor por los hijos y de los amantes; la historia del deseo, de entrega, y de ser correspondido. Por ello, en medio de la narración, las palabras construyen una fantasía que se va fundiendo con la realidad, y los pasos del personaje se confunden con los del lector.

Posamos frente a una realidad que es fantástica y al mismo tiempo, en su cotidianidad, hace parte de cientos de vidas, de

quienes transitan las calles del centro de la ciudad, de quienes van por la vida con el apego por la literatura en un mundo que sabe muy bien de amores no correspondidos. Esta narrativa autobiográfica gusta mucho cuando el lector descubre que...

En cada una de sus historias, el autor logra que el lector se identifique con sus personajes, pues en medio de esa narración en primera persona, encuentra relatos íntimos tan propios como nuestros miedos, personajes cargados de traumas y con los cuales es fácil lograr identificar y conmovir hasta el grado de encantarnos. Son relatos que logran experimentar el destino trágico de la humanidad, y recuerdan en breves reflexiones que el ser humano padece de melancolía, de tristes desencantos, de amores

incompletos que se entrecruzan con breves y divertidas anécdotas de amor. Los personajes se apegan a sus deseos, son feroces, celosos, sufren y mueren.

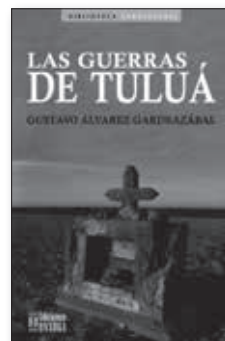
Desde el otro lado, el libro es una historia de las mujeres que van construyendo los recuerdos de un hombre. Mujeres que recobran todo su sentido, pues el protagonista es estático y son ellas quienes al final dan un argumento al libro. Son mujeres con rostros, nombres, y características que cambian, son mujeres que mutan, y quizás no están en el centro de la historia, pero, sin duda, cuya presencia constituye el eje de la narración, pues sin la esencia de la mujer, ninguna de estas historias pudiera ser escrita.

ALEJANDRO PLUMA

Gustavo Álvarez Gardeazábal

*Las guerras de Tuluá**

Las guerras de Tuluá
Gustavo Álvarez Gardeazábal
Ediciones Unaula
Medellín, 2018.



Tomado de <http://bit.ly/2sgcASX>

Cómo nos matamos en Colombia

Por qué y cómo se han matado en el corazón del Valle son cosas que cuenta Gustavo Álvarez Gardeazábal en *Las guerras de Tuluá*, una publicación de Ediciones Unaula. Conformado por veinte relatos, el libro recrea una serie de escenas bélicas de la región en orden cronológico: desde una protagonizada

por el cacique pijao Burrigá, un indio rezado dueño de fuerza y maneras sobrenaturales; pasando por el duque de Wellington, un inglés que vino a traerle esterlinas a su paisano Tyrrel Moore, quien andaba en las minas de Marmato, hasta Calígula Restrepo, un malvado a quien mataron con un método grotesco, acorde con su vileza, y otro rezado, un sicario del tiempo actual.

* Reseña publicada en la versión digital de la revista *Arcadia* (2018, septiembre), <https://bit.ly/2ImDVHD>.

Los relatos tienen de cuento, crónica y testimonio. Están documentados en los archivos, la tradición oral y en la memoria del autor surtida con episodios oídos o padecidos.

Estas son las primeras líneas del volumen, en una especie de introducción:

En Tuluá hemos vivido todas las guerras. De todas hemos salido. Por eso, tal vez, no le tenemos miedo al posconflicto ni a los bandidos, ni a los criminales ni a los soldados, ni a los policías que la han azotado, cualquiera que haya sido la época en que ellas hayan sucedido y los genes que se hubiesen podido entrecruzar para forjar el temperamento y la actitud del tulueño, que cuando no se heredan se vuelven contagiosos.

La magia de la literatura y, más, de las historias bien contadas, consigue que un libro que pretende hablar de odios y muerte, de violencia e iniquidad resulte mostrando rasgos culturales de un pueblo. Revela la forma como sus habitantes se relacionan entre sí, como se quieren o se desprecian, se venden y compran cosas, y en qué creen y de qué manera, lo que comen y beben, y a qué se dedican para vivir.

Eso sucede en *Las guerras de Tuluá*. El libro exhibe aspectos culturales tulueños y vallecaucanos en los que, por supuesto, se notan influencias de otros pueblos, como el antioqueño, el tolimense, el caucano y el nariñense, no menos agresivos que aquellos. Y eso de mostrar la cultura se da porque Gardezabal, además de narrar los hechos, les provee carne y hueso y les pone nombres. Así dejan de ser asuntos abstractos y se convierten en realidad concreta, enriquecida con ficción.

El estilo cuidado, lleno de malabares lingüísticos que no distraen, sino que sorprenden, puede notarse desde las primeras páginas del volumen: “Cuando los tiempos no eran tiempos, y el río inundaba todas las orillas, y mucho más, abundaban los sauces

en la franja oriental”. Una forma distinta de decir que se trata de tiempos remotos: esos durante los cuales el bravo cacique habitaba esas breñas y, al decir de las leyendas, era un rezado o ayudado por fuerzas misteriosas. Además de “La mano de Burrigá”, relato que inicia con esas palabras, todos los demás poseen alguna singularidad: el personaje extraordinario, la anécdota, los métodos de resolver los problemas. Y cada uno se enmarca en un capítulo de las guerras colombianas.

Sí, los veinte relatos, pero ¿cómo no mencionar al menos algunos de ellos para sembrar en los lectores la semilla de la curiosidad?

“Calígula Restrepo”, por ejemplo, es impresionante. Malévolo desde chiquito, Carlos Humberto Restrepo era promiscuo y zoofílico, así como tramposo en los juegos. No robaba por carecer de medios, puesto que era rico, sino por la pasión que sentía al hacerlo y al matar. Con maldad formó un imperio de miedo que parecía indestructible. El *tatequieto* se lo puso alguien que se suponía indefenso: una viuda, quien usó abejas como arma.

“El paredón de los amores”, “Los dados de Teodoro” y “El último de los rezados” revelan ese fetichismo que, junto con la violencia y la corrupción de los gamonales y caciques, constituyen los temas obsesivos del autor de *Cóndores no entierran todos los días* (1972). En el primero de estos tres relatos cuenta sobre un hombre, Martiniano García, que no moría por los tiros que le disparaba el pelotón de fusilamiento, porque estaba asistido por el demonio. El segundo, la historia de Teodoro González, un amansador de caballos y jugador, de quien dijeron que jugaba con dados, hechos con huesos de soldados caídos en la Guerra de los Mil Días y que por eso ganaba tanto. Este asunto, que mantenía el asombro en los otros juerguistas, le impidió descansar

en paz cuando murió. Y “El último de los rezados”, con el que termina el volumen, es el de un sicario amparado con placa de metal en el cuello y escapulario de la Virgen del Carmen amarrado en los testículos, porque en nuestro medio, los malos son tan devotos como sus víctimas. Este matón cobra deudas de otros; en este caso, la de un amor traicionado.

De *Las guerras de Tuluá* queda, entre otras, esta conclusión: en el corazón del Valle se han matado por lo mismo y de igual manera que nos hemos matado

en el resto del país: por líos indígenas en tiempos prehispánicos; choques entre nativos y españoles en la Conquista; ideas federalistas y centralistas en la República; disputas territoriales, como las de paracos y guerrillos, en tiempos recientes; narcotráfico; celos de enamorados y, sobre todo, por tierra. Mediante enfrentamientos, emboscadas y explosiones, con flecha, magia, bala y motosierra.

JOHN SILDARRIAGA
Escritor colombiano

Mariela Zuluaga

Más que rumores: la vida canta en el bosque de Riberas de Rosario

Más que rumores: la vida canta en el bosque de Riberas de Rosario
Mariela Zuluaga

Fondo Mixto del Valle Cooperativa Cometa
Valle del Cauca, 2018



Tomado de <http://bit.ly/2OMXYCN>

Seductor

*De elegante presencia
y plumaje real,
puede quitar del pico
la carroña al amigo
sin perder su compostura.*

Este poema pertenece al más reciente libro con el que nos sorprende Mariela Zuluaga. Lo hace por varias razones. Por esta particular poesía; por su amor a las aves, por su alianza con la ornitóloga Johan Zuluaga-Bonilla, su sobrina, y por la factura del libro producido por la autora, con el apoyo del Fondo Mixto de la Promoción de la Cultura

y las Artes del Valle del Cauca y de un equipo de la Cooperativa Cometa, a la cual ella pertenece. Una joya de trabajo en equipo.

Se trata de un libro de textos y lecturas múltiples: de poesía literaria, de una estética visual-fotográfica tal vez poética y de textos de carácter científico. Vamos por partes antes de entrar a lo poético. El libro se origina por la sensibilidad de su autora hacia la naturaleza, pues nació en la vereda Vanguardia de Villavicencio —allí funciona hoy el aeropuerto del mismo nombre—, donde se familiarizó, claro, por la fauna y la flora de su región desde su infancia. Des-

pués de ejercer el periodismo; de publicar poesía y cuento para niños y adultos, una novela, textos didácticos como la particular *Constitución para niños* o talleres de creación literaria “Para dar voz a la vida”, que ha dirigido hasta en las mismas selvas del Guaviare, ella se traslada a vivir a Jamundí, Valle, al barrio Riberas del Rosario, el cual está como adosado a un bosque que es un reservorio de aves y de otros animales como nutrias. El departamento de Valle del Cauca es conocido internacionalmente por ser un lugar de avistamiento de aves.

Mientras ella trabaja tejiendo textos en su computador, a su ventana llegan distintos pájaros, o pasan volando y cantando, lo que la inspiró a crear los textos poéticos que hacen parte del libro. Esa particular sensibilidad plasmada y urdida en esos textos me evoca la poesía china, digamos Li Po, donde por medio de la palabra sencilla se redescubre nuestra relación humana con la naturaleza. Mariela Zuluaga traza en unos versos su precepción del ave que, de alguna manera, resulta domesticada por su palabra o por su pluma poética, precisamente. Sin embargo, sus versos también pueden evocar otras lecturas, como en el poema citado (p. 29), donde uno no puede ignorar que ella pensó, con una suerte de ironía, en otro animal bípedo muy extendido por la geografía nacional, también muy seductor, aunque el poema esté dedicado a un ave falconiforme, llamada Caracará, al cual ella atribuye un concepto: el *donaire*, acaso por su postura.

Así, a cada una de las más de cuarenta aves a las cuales hace este homenaje les atribuye un concepto. El concepto de *maestría*, dedicado al gorgui amarillo, quizás alude a sus dotes de cantor: “Para el corneta menor / en lucimiento de gala, / oscura capa azul / sobre overol dorado”. El texto pude sugerir tanto la belleza de su canto como la de su plumaje. El poema titulado “Incendio” pregunta “¿Tiene la rama seca / responsabili-

dad alguna, / de que el pecho ardiente / del titiribí / sea la primera chispa?” Y lleva a su creadora al concepto de *fuego*. Su fotografía, como tantas otras de sendas aves, resalta la gama de los rojos del animal sobre el fondo verde, de todos los colores, como diría Aurelio Arturo.

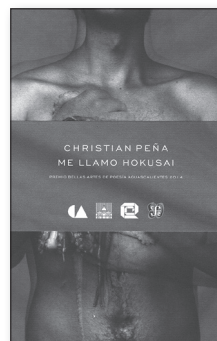
A propósito de la belleza de su plumaje, el libro muestra la particularidad de cada ave con una fotografía a color hecha por Johana Zuluaga-Bonilla, experta en aves y quien también escribe un texto breve sobre aspectos curiosos de cada ave y presenta su taxonomía, es decir, su clasificación según las respectivas normas científicas. Esta conjugación poética-científica-estética resulta en un hermoso libro cuidadosamente editado, diseñado por María Cristina Rueda y Wilson Martínez, e impreso por Xpress Estudio Gráfico y Digital-Xpress Kimpres.

Sin pretenderlo, por otra parte, el libro nos acerca a la riqueza de la avifauna de esta región del país y nos invita tanto a los pobladores cercanos a Riberas del Rosario como a todos los colombianos a apreciar este patrimonio natural que tenemos, pero que desconocemos en gran parte y, por tanto, no defendemos. De acuerdo con el instituto Alexander von Humboldt, en Colombia se han descubierto siete nuevas especies de aves en los últimos cinco años, de las cuales dos fueron vistas en 2017. Y en un evento conocido como Global Big Day —vea las páginas web del Instituto mencionado y de e-Bird—, el país se coronó campeón por segunda vez al registrar 1546 especies de aves en un solo día. No en vano el país cuenta con más de 7 asociaciones dedicadas al tema de las aves. Solo resta invitar a este polifónico banquete, en compañía del sonido de los pájaros en vivo o en la web.

NELSON RICARDO AMAYA ESPITIA
Comunicador social con estudios de maestría en literatura. Investigador, poeta y ensayista.

Christian Peña *Me llamo Hokusai*

Me llamo Hokusai
Christian Peña
Fondo de Cultura Económica
México, 2014.



Tomado de <http://bit.ly/35uIn1w>

La poesía que se encuentra condensada en estas líneas de Christian Peña, “hasta el último aliento, brillante...”, le permitió obtener, en el año 2014, el premio de Bellas Artes de Poesía Aguascalientes. Me refiero a poesía condensada porque el autor sintetizó de manera ingeniosa muchos de los asuntos que hacen parte de la vida misma. El índice resulta ser bastante sugerente: cada introducción a determinado poema pareciera ser, en sí mismo, un poema. De la misma manera, hace un uso exquisito de la éfrasis —descripción rigurosa de una creación artística— que se deriva de algunas obras de un pintor japonés.

Cinco escritos conforman el poemario de Christian Peña:

En primer lugar, el poema encargado del recibimiento es “La gran ola de Kanagawa (...)”. Estas líneas poseen una estrecha relación con la obra conocida como *La gran ola*, elaborada con planchas y papel húmedo, que hace parte de la galería del célebre pintor japonés Katsushika Hokusai. El inmenso poder y fuerza que tiene una ola quizás se asemeje a la presión que ejerce un padre hacia un hijo o, bueno, al menos esa es la semejanza que el poeta plantea en la génesis de este poema; la memoria y el acto de recordación están presentes en este. El autor, a través del uso de analogías expone asuntos relacionados con el miedo y lo bizarro a la vez. ¿“Patitos de hule”, *corazones de hule*?

El *ukiyo-e*, manifestación artística, puede ser el principio e inspiración que trajo consigo el surgimiento del segundo poema, o tal vez solo sea el delirio de un cineasta el que dio paso a estas líneas que llevan inmersas en su título “El monte Fuji”. El dolor por un padecimiento, el dolor por una condición, el dolor que puede llegar a ocasionar la más diminuta gota de lava en la piel. La naturaleza, al igual que un ser vivo, también padece, solo que lo expresa de formas distintas, quizá por medio de una explosión o la erupción de —algún— volcán, la misma explosión que este autor mexicano puede ligar, de manera simbólica, a la destrucción que ocasiona un tumor. Aquí la vulcanología y la oncología pretenden ir de la mano, por supuesto, sin dejar de lado el papel de un padre: el poder que ejerce el humo sobre la esperanza. ¿Coincidimos por causa de dolencias?

Con una forma de trazar minuciosa y detallada, este autor mexicano nos expone en el tercer poema “El sueño de la esposa del pescador (...)” lo sensitivo y placentero que se encierra en “mi otro yo”, y se puede llegar a manifestar a través de lo onírico. Tal vez un sueño erótico nos persiga hasta el hartazgo, la locura o la obsesión, lo que ocurra primero. ¿Y si ese mismo sueño nos apremia, incluso cuando dejamos de soñar, el deseo provocaría que terminaríamos abrazando con tentáculos en vez de brazos? El poeta mexicano hace que me cuestione

en torno a la pasión: ¿qué tipo de pulpo seremos en medio del éxtasis? De la misma manera, no se pueden dejar de lado las letras del uruguayo Onetti, que se proyectan en la poesía del autor y llevan la metáfora a una expresión excepcional. Numerosas descripciones que se van desarrollando a lo largo del relato hacen que este poema sea uno de mis predilectos.

En estas líneas se ve reflejado cómo naturalizamos lo que no entendemos; cuestionamientos que llegan a ser parte de la cotidianidad y por ende no ahondamos en ellos. En “El fantasma de Kohada (...)”, recordar y olvidar son contraposiciones que el poeta trae a colación para resaltar el papel de las fronteras, incluso las simbólicas, como lo puede llegar a ser la muerte y la memoria. Aquí conviene detenerse también a entender qué significación se le ha dado a un fantasma en algunas culturas: ¿referirnos a este tipo de aparición es únicamente para señalar lo paranormal? Y si hablamos de resignificación, ¿no sería mejor plantear una perspectiva en donde un fantasma sea, sencillamente, la [semi]permanencia luego de una prolongada ausencia? Para entender mejor las analogías que el autor mexicano expone en este cuarto texto, cabe preguntarse si se puede llegar a comparar la muerte de algún ser querido con la muerte de

alguna extremidad: ¿miembro amputado, miembro que falleció?

Por último, en el escrito “Me llamo Hokusai (...)” —nombre que también se le asigna al poemario—, se dilatan las palabras y traen consigo lucidez; siento que, de alguna manera, aquí se da la convergencia de los demás poemas. Testimonios, nombres, la locura son pluralidades que se adhieren a este poema para hacer de las letras del autor una referencia a las múltiples identificaciones —sucesos, personas, procesos, ciclos, incidentes— por las que las personas, tal vez, cruzamos en la vida para así poder llegar a construir una identidad.

Pese a que las fronteras entre algunos párrafos llegaron a ser muy marcadas y se contrapusieron a la fluidez de la lectura, este autor logró compendiar abundantes referencias en este poemario. No obstante, resultaría necesario un “lente con más aumento” para poder rastrear cada personaje o para comprender más a fondo cada nombre, concepto, lugar o punto de referencia; el autor aterriza colores, formas, texturas, fenómenos y trivialidades a unas líneas que van reflejando, si se quiere, una [macro]mirada a la vida misma.

TATIANA RIVERA
Escritora colombiana

Cómo publicar en *Hojas Universitarias*

Hojas Universitarias es la revista institucional de la Universidad Central, cuyas secciones permanentes son “Temas humanísticos y sociales”, “Aproximaciones literarias”, “Creación” (poesía, cuento, fotografía, crónica, entrevista, artes visuales, cine, teatro y música) y “Libros”. Otras secciones eventuales tienen cabida de acuerdo con su importancia para la vida cultural, la reflexión y el debate académico.

Hojas Universitarias tiene convocatoria abierta de forma permanente, y sus colaboradores deben cumplir con los siguientes requisitos para que el material enviado sea tenido en cuenta por su comité editorial:

Aspectos generales

- Los materiales deben ser enviados al correo electrónico hojasuniversitarias@uccentral.edu.co y serán revisados en el orden en que sean recibidos.
- Los textos deben ser inéditos (salvo excepciones especiales) y originales.
- Con el envío, los autores aceptan las condiciones de publicación de la revista en cuanto a que el material textual, una vez publicado, puede ser reproducido y copiado de manera libre siempre y cuando se den los créditos apropiados del autor, no se haga con fines comerciales y no se realicen obras derivadas. El material fotográfico, por el contrario, queda protegido por *copyright* y su aparición se restringe a los números de la revista *Hojas Universitarias* establecidos.
- El Comité Editorial, luego de su lectura y análisis, aprueba, rechaza o sugiere cambios de los materiales, para lo cual los autores serán notificados oportunamente.

Acerca del formato

- Los trabajos para publicación deben enviarse por correo electrónico, escritos a doble espacio, letra Times New Roman, tamaño de fuente 12, justificado a ambos lados, márgenes 3x3.
- La extensión máxima de los textos será de 20 cuartillas.

Sobre la estructura de los artículos

- Título del trabajo centrado, en altas/bajas y negrita. Debajo debe aparecer el nombre y los apellidos o los nombres y apellidos de los autores, la profesión actual más destacable, la institución en la que laboran o estudian actualmente y su correo electrónico.
- El sistema de citas aceptado es APA (última edición).

Requerimientos para publicación de reseñas de libros

- Las reseñas tendrán un máximo de cinco cuartillas, con las mismas condiciones de formato mencionadas arriba.
- Los textos de las reseñas no tienen título periodístico, sino que se encabezarán con los datos del libro: autor, título, ciudad, editorial, año y número de páginas.

Cordial saludo.

ISAÍAS PEÑA GUTIÉRREZ
Director

Fortuna

Por años, disfrutar del error
y de su enmienda,
haber podido hablar, caminar libre,
no existir mutilada,
no entrar o sí en iglesias,
leer, oír la música querida,
ser en la noche un ser como en el día.

No ser casada en un negocio,
medida en cabras,
sufrir gobierno de parientes
o legal lapidación.
No desfilas ya nunca
y no admitir palabras
que pongan en la sangre
limaduras de hierro.
Descubrir por ti misma
otro ser no previsto
en el puente de la mirada.

Ser humano y mujer, ni más ni menos.

Ida Vitale
Del libro *Trema* (Pre-Textos, 2005)

UNIVERSITARIAS

hojas universitarias



**UNIVERSIDAD
CENTRAL**

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES,
HUMANIDADES Y ARTE
Departamento de Creación Literaria

Teléfonos: 323 98 68 y 326 68 20

Extensiones: 4302 - 4304

Correo electrónico
humanidades@ucentral.edu.co

www.ucentral.edu.co

ISSN: 0120-1301



0120 1301