



La caravana de los incurables

Posmodernidad en Fernando Cruz Kronfly

Rodrigo Bastidas Pérez
Egresado TEUC

Una caravana no simboliza ni representa cosa alguna. / Nuestro error consiste en pensar que va hacia alguna parte o viene de otra. / La caravana agota su significado en su mismo desplazamiento. Lo saben las bestias que la componen, / lo ignoran los caravaneros. / Siempre será así.
Álvaro Mutis - La nieve del Almirante

Resumen

A partir de la pregunta por la existencia de la novela posmoderna en Colombia, se analizan dos novelas del autor colombiano Fernando Cruz Kronfly: *La Caravana de Gardel* y *El Embarcadero de los Incurables*. Dicho análisis atraviesa los conceptos de capitalismo tardío, desesperanza, autoconstrucción del ser y entropía, entre otros. La idea de la transformación del héroe novelesco en un espacio en el cual las condiciones sociales convierten en simultáneos los espacios premodernos, modernos y posmodernos, sirve como punta de lanza para subrayar un cambio que apunta a una construcción particular de la nueva literatura colombiana.

Palabras clave: Fernando Cruz Kronfly, posmodernidad, literatura colombiana, desesperanza, modernidad, autoconstrucción, entropía, capitalismo tardío.

Abstract

Starting from the question about the existence of postmodern novel in Colombia, this article analyze two works by the Colombian author Fernando Cruz Kronfly, *La Caravana de Gardel* (Gardel's Caravan) and *El Embarcadero de los Incurables* (The Incurable's Pier.) This essay crosses over the concepts of Late Capitalism, Hopelessness, Self-Construction, and Entropy, inter alia. The idea of transformation of the fictional hero, in a space in which social conditions become in simultaneous the premodern, the modern, and postmodern spaces, works like spearhead to underline a change that shows a particular constructions of the new Colombian literature.

Keywords: Fernando Cruz Kronfly, Postmodernity, Colombian Literature, Hopelessness, Modernity, Self Construction, Entropy, Late Capitalism.

La pregunta que ronda la totalidad de este texto se funda en la duda (o la certeza) en algunos campos académicos sobre la existencia o la inexistencia de la novela posmoderna en Colombia. Si bien la gran pregunta gira en torno a la posmodernidad, vale la pena preguntarse (pregunta válida dado el carácter problemático del género) ¿por qué la novela? Como lo plantea Luckács en *Teoría de la novela*, la novela se conforma como la epopeya de una época para la cual la vida sensible no tiene lugar. La vida se ha convertido en un problema, el héroe se convierte en un héroe problemático (nace de la extrañeza del mundo externo) que sigue buscando la totalidad. El héroe problemático realiza una búsqueda de valores degradados, es un hombre que no acepta el mundo tal y como es porque tiene diferentes anhelos a los que ofrece dicho mundo. Este héroe es héroe porque tiene un valor agregado, en la medida en que la relación entre ellos (los héroes) y el mundo es particular: el héroe es más lúcido, y más desesperanzado. El héroe busca valores auténticos (a un nivel más avanzado) en un mundo degradado: se produce una ruptura insuperable entre el héroe y el mundo. El punto de focalización que del mundo tiene el héroe difiere del punto de focalización normal: es moderno. Aún así, es posible hacer un avance en la conformación –diferente– del héroe problemático en la posmodernidad.

La dificultad de nombrar a una novela posmoderna en Colombia se subraya al momento en que la literatura se relaciona de manera directa con los sistemas económicos y sociales a los cuales está inscrita la Nación. Si la propuesta está dada por la búsqueda de un cambio en la *civilización mental*, en Colombia, dicha civilización mental no ha cambiado, al igual que los sistemas de producción artística y cultural.

Lo que ha ocurrido en Colombia es la búsqueda de algunos valores posmodernos y el acercamiento a algunos de los preceptos que se manejan en la actualidad con el individuo fragmentado: la desesperanza, el fin de la historia, la muerte de los grandes relatos

(o metarrelatos), etc. Dicha búsqueda está caracterizada porque es realizada por un grupo reducido de intelectuales que se preguntan por el ser humano post-biológico o por los cuerpos angélicos, producto del capitalismo tardío. Uno de ellos es, sin duda alguna, Fernando Cruz Kronfly.

En 1998, Cruz Kronfly saca a la luz tres libros: dos novelas y un libro de ensayos: *La Caravana de Gardel*, *El Embarcadero de los Incurables* y *La Tierra que Atardece*; en estos textos, es posible ver la pregunta por el paso de la premodernidad a la modernidad y posteriormente a la posmodernidad. En el caso colombiano, tal y como lo trabaja en sus novelas y ensayos Cruz Kronfly, el paso se convierte en una simultaneidad problemática:

Afirmamos como hipótesis que desde hace apenas unos años atrás ingresamos de verdad y de una manera muy amplia y profunda en el espíritu de la modernidad, y casi simultáneamente inclusive en los apremios y valores psicológicos de la denominada post-modernidad (Cruz, 1998; Tierra, 18).

En *La Caravana de Gardel*, se crea un héroe que atraviesa un desplazamiento que no sólo va de la modernidad a la posmodernidad, sino también de lo rural a lo urbano, de lo privado a lo público. En este héroe, llamado Arturo Rendón, hay también algunos de los rasgos de desesperanza posmoderna, ya que su desplazamiento a la ciudad lo dota de una nueva sensibilidad: la del vacío. Estos rasgos de desesperanza¹ se enmarcan en un proceso de cambio, dado que aún se encuentran en un traslado de lo moderno a lo posmoderno. La idea del desplazamiento (contraria a la de su opuesto aparente, el emplazamiento) posibilita la aparición de una duda y una sorpresa que dificulta el paso de la meditación a la acción.

1 Remito al ensayo “La desesperanza” de Álvaro Mutis, en el cual encontramos los rasgos propios de la desesperanza en el caso del héroe novelesco en Colombia y en específico del héroe problemático de “La Caravana de Gardel”.

Separado del mito y de lo sagrado, red primordial de sentido, el hombre moderno se hunde en la desesperanza, en sensaciones de soledad y abandono, todo lo cual se traduce en una consecencial pérdida del sentido de vivir. El triunfo de la razón lúcida es, entonces, también el triunfo de una cierta desventura, de una cierta tristeza y desesperanza, de una cierta agonía derivada del escepticismo y del nihilismo (Cruz, 1994, 124).

La novela ocurre en dos momentos: 1935 y 1950. Una primera lectura del texto (puramente narrativa y no axiológica) haría pensar en una novela que narra la época de la violencia en Colombia; pero una lectura más profunda, deja ver cómo es un libro que narra tres historias, a manera de viajes: el primer viaje es el que realiza la caravana que transporta el cadáver de Gardel, en 1935, a través de las montañas del eje cafetero; esta caravana está formada por Heriberto Franco, Arturo Rendón y Luis Gómez Tirado. El segundo viaje lo realiza Arturo Rendón quince años después, desde Medellín hasta Umbría: va tras la búsqueda de Heriberto Franco, para reclamarle algunos de los restos de la profanación que este último realizaría al ataúd de Gardel. El tercer viaje ya no es material, es interior, y lo realiza Arturo Rendón: pasa de ser un arriero a ser el habitante de uno de los suburbios de Medellín.

El traslado de lo rural a lo urbano narra el paso de un hombre premoderno a un hombre posmoderno, de ser un observador a un observado, a ser habitante de una ciudad que le muestra valores en que se vislumbra la desesperanza. Este cambio no es sólo mental, es también físico: su aspecto toma los rasgos de la figura citadina por excelencia dentro de los arrabales de Medellín: Gardel (chaleco, corbata de seda, gomina en el cabello y sombrero).

Ahora, en su nueva vida urbana, Arturo Rendón se había convertido en una pieza de doble observación, especie de objeto artificial que él mismo había hecho de sí para su propia contemplación en el espejo o para la contemplación de los demás. (...) había quedado entonces, de ese modo, convertido ahora en la ropa que él usaba, en su nuevo

El héroe problemático realiza una búsqueda de valores degradados, es un hombre que no acepta el mundo tal y como es porque tiene diferentes anhelos a los que ofrece dicho mundo

modo de peinarse y de inclinar el ala de su sombrero y de abotonarse su chaleco y su saco, con su correspondiente manera de vivir y asumir aquella nueva estética y sensibilidad (Cruz, 1998; Gardel, 148).

El proceso de la acción de Rendón consiste en una camaleónica forma de mezclarse con el paisaje en el que se encuentra; por lo tanto en la ciudad, se convierte en un individuo-objeto que se encuentra en la mitad de un universo al cual no puede penetrar (no pertenece a sitio alguno), y devuelve como espejo una imagen en la que sólo se posibilita conocerse desde un presente desesperanzado que lo lleva a desaparecer.

Ya en la ciudad, la levedad de Rendón como un cuerpo material, lucha constantemente con el peso de un universo que lo acorrala y que descansa sobre un pesado fardo de desgracias. Sin embargo, estas desgracias conforman un mundo posible: se sabe como un ser racional, pero lucha contra una racionalidad moderna que se estructura bajo el mito del progreso y sus empresas se convierten en tareas que realiza aún sabiendo su carácter ilógico. Es así como Rendón refleja un rompimiento con el metarrelato de la historia.

Probablemente una de las caracterizaciones más ampliamente aceptadas de la posmodernidad sea aquella que la presenta como el fin de la historia (...) [el fenómeno de la posmodernidad se describe] en efecto como

el venir a menos de los grandes 'metarrelatos' que legitimaban la marcha histórica de la humanidad por el camino de la emancipación (Vattimo, 1991, 16).

En este juego de personalidades cambiadas entra a jugar un texto que a manera de intertextualidad se mezcla con el personaje de Arturo Rendón: El Quijote. Según Cruz, el hombre moderno se configura, en especial, como "obra de sí"²; esta autofundación moderna coincide con la conformación del mundo burgués y el capitalismo (el burgués debe crear una nueva imagen de sí para entrar legitimado al mundo del poder). Dentro de la literatura, el ejemplo más explícito a esta auto-construcción es el Quijote.

Cuando el señor Quijano decide convertirse en un caballero andante, carece de todo tipo de elementos simbólicos reales de los cuales se pueda asir, decide entonces, crear para sí mismo, una imagen creada a partir de un imaginario literario: el caballero andante. Es así como el Quijote empieza a darse un nombre, crea para sí un vestuario y una serie de aventuras (se autofunda, se autoconstruye). Arturo Rendón, como hombre moderno, también se conforma como un personaje que "se crea a sí mismo", esta vez el referente no es literario, es musical, sin embargo, en la obra podemos encontrar el paralelismo que se juega entre estos dos personajes auto-creados.

Y desde donde estaba, Arturo Rendón miró hacia la mesa y vio la silueta oscura de su sombrero. Y pensó que tal vez él también estaba representando a otro en este mundo, alguien que de ninguna manera era él mismo, aunque sin tener que llenar para ello su cabeza de relatos de caballería (Cruz, 1998; Gardel, 146).

Dentro del personaje de Arturo, está el sentimiento de orfandad y de desesperanza que trajo consigo la modernidad; los dioses de las religiones han dejado de existir, junto a las tradiciones y la cotidianidad de lo rural, por lo tan-

to se ha sacralizado otro tipo de dios, uno más terrenal, pasajero e icónico, en este caso Gardel. La idea del cambio de personalidades convierten a Rendón en un esquizofrénico-posmoderno (Jameson), quien "está condenado a vivir en un presente perpetuo con el que los diversos momentos de su pasado tienen escasa conexión y para el que no hay ningún futuro concebible en el horizonte" (Jameson, 1996, 57). La búsqueda de Rendón se convierte entonces en una especie de peregrinación religiosa, que le devolverá lo que perdió al momento en que pasó a convertirse en un ser de ciudad: sus creencias y la conformación de una historia y de unos fundamentos religiosos que no estén fragmentados.

La búsqueda de Rendón, terminará siendo infructuosa las cuales se establecen en la imagen de la caravana, que muestra cómo la aventura humana vale por sí misma y no por una meta predestinada en un horizonte posible.

Lo importante en el viaje es el camino, las empresas no valen por el final, sino por el hecho de realizarlas. En este caso, lo infructuoso está establecido desde el inicio a causa de dos razones. La primera de ellas es el no lograr encontrar al personaje que se convertirá en su contrapartida dentro del libro (Heriberto Franco). La segunda es descubrir que las reliquias que él busca están desperdigadas por doquier; incluso encuentra copias falsificadas de sus reliquias, lo que nos habla de cómo la cosificación propuesta por el capitalismo tardío acaba con la sacralización de las creencias. Este doble fracaso, en el cual Arturo Rendón pierde todo el sentido de su existencia, le muestra finalmente cómo el velo falso que intenta poner a la condición de vacío (las reliquias llenan el vacío de su ser) desaparece para mostrarle el sin sentido de la modernidad. Al parecer, la finalidad de Cruz es realizar un llamado a la desacralización de esos dioses efímeros que existen como reemplazos de dioses que han caído junto con el mito de la modernidad; dicha desacralización conllevará la aceptación del vacío y la desesperanza que deja el desastre de la modernidad.

2 "Un hombre que ha conocido por una sola vez lo que es el tamaño de la soledad de quien se sabe obra de sí, pero al tiempo se asume culpable y responsable de sí, es un hombre cuyos ojos ya son otros y han quedado instalados para siempre en lo moderno" (Cruz, 1998; Gardel, 76).

Cuando terminaron de hacerlo todo, ya nadie sabía donde estaba nada y la totalidad de lo que se veía era ahora simple carga y nada más. La dimensión simbólica había desaparecido y sólo quedaba a la vista de todos un montón de cajas negras y polvorientas (Cruz, 1998; Gardel, 213).

A través de la imagen de Arturo Rendón, se produce un desplazamiento de lo sagrado. Al sacralizar un personaje icónico como Gardel, todos los simbolismos en los que tiene lugar la religión, se desplazan: el prostíbulo toma el lugar de la iglesia, el tango toma el lugar de la palabra divina, Gardel toma el lugar de Cristo³. La propuesta posmoderna habla de dicha desacralización de los relatos, sin embargo, Arturo Rendón se niega a dejar a un lado la totalidad de los relatos que le permiten seguir su camino. Al realizar su entrada a la modernidad, a través del tango, de Gardel y de lo urbano, Rendón comienza a conformarse como un personaje desesperanzado. En *La Caravana de Gardel* aparece el tango como la ideología que se corresponde al nuevo ser urbano, pero perdura como la religiosidad que aún está intacta, pero que se ha desplazado hacia la cosificación de las creencias y la soledad de la ciudad.

Arturo Rendón había sido arrancado por el relato del tango de su pasado de arriero de los caminos, para dejarlo instalado en el asombro de lo moderno, en su fascinación, pero también en la melancolía de sus destrozos (...) El pecado, la exaltación del sufrimiento, la culpa y el alto sentido del valor de la intimidad y la interioridad terminaron formando junto con el tango, dentro del alma de Arturo Rendón una misma masa (...) todo lo cual daba sentido a su nueva forma de asumir el sufrimiento y la desesperanza de lo urbano (Cruz, 1998; Gardel, 78).

El tango se encarna como una nueva religión; sin embargo, funciona como un acompañamiento para poder afrontar el *Horrorum vacuum* producido por la modernidad⁴. Los personajes de la novela de Cruz, se plantean el afrontar (no huir) la modernidad, para ello se valen de una gran cantidad de herramientas que les sirven como paliativos para anclarse en una premodernidad de la cual no quieren salir totalmente.

El afrontar este cambio en sus vidas, conlleva el no-retorno a un pasado, elemento que se convierte en una añoranza: el posible retorno es también destruido por un mundo moderno que se autosustenta y que tiene como principio la desesperanza. El cambio de lo rural a lo urbano también plantea un nuevo sistema de valores que está apoyado por los nuevos elementos técnicos que fascinan y entorpecen la entrada a la ciudad: el cinematógrafo, las fotografías y los sitios comerciales de paso que recalcan el “viaje del héroe” a través de un nuevo mundo capitalista.

En medio de esa habitación sentía que los nuevos objetos del bienestar material y de la técnica le fascinaban tanto como le asombraban, aunque al mismo tiempo le producían aquella nostalgia de que se suele hacer acompañar la demolición de las tradiciones. La ley del dinero lo copaba todo, incluso el espacio de la amistad y el amor, con su cinismo y su objetiva e implacable crueldad (Cruz, 1998; Gardel, 151).

Pero Rendón también tiene una especie de resistencia para poder entrar a un mundo moderno capitalista. Esto es posible observarlo si se hace un paralelismo en contraposición a Heriberto Franco. Ambos forman parte del grupo que lleva los restos de Gardel; tanto Rendón como Heriberto logran captar la esencia icónica del cadáver de Gardel; sin embargo, los dos

3 El cadáver de Gardel es transportado por la caravana como incógnito, bajo la mentira que están transportando a “Cristo Redentor”.

4 “La tristeza argentina del Buenos Aires de comienzos de siglo se había convertido de pronto en una especie de dispositivo universal para sentir y asumir el otro lado de lo moderno, de la misma naturaleza de la tristeza que por entonces padecía medio país colombiano, y que encontraba en aquellas canciones la mejor expresión de sus paradójicos sentimientos” (Cruz, 1998; Gardel, 151).



observan este “objeto” desde dos puntos de vista diferentes. Heriberto Franco, hombre que se ha desligado totalmente de la sacralización y se ha adscrito al capitalismo, ve en Gardel la oportunidad de comerciar y poder conseguir dinero: lo sagrado se ha “cosificado”. En Rendón, el poder icónico del cadáver (un nuevo Cristo) aún mantiene el poder simbólico de lo sagrado, por lo que la profanación que realiza Franco le parece desmesurada y fuera de lugar. Cuando Rendón regresa a Umbría tras los restos robados del cadáver, justifica su búsqueda con la fabricación de un relicario: la imagen y los objetos de Gardel continúan teniendo el carácter de sagrado, sólo mediante el viaje aprenderá que en el hombre moderno no hay lugar para las creencias metafísicas.

Pero para poder observar de manera completa el desarrollo de la teoría posmoderna de Cruz Kronfly, es importante observar el héroe de *El Embarcadero de los Incurables* (Uldarico), el cual se conforma como un héroe totalmente posmoderno. En este texto, Cruz se vale de un héroe que se ha convertido en un personaje anónimo, se simboliza como un elemento que pierde su conexión con un objetivo particular: en la novela no logramos encontrar una finalidad o una búsqueda específica (o si la hay desaparece).

Dentro de la misma forma en la que se estructura la narración, no encontramos una lógica racional: las cosas aparecen y desaparecen sin mayor explicación, la lógica temporal ha desaparecido a cambio de unas reflexiones que saltan y giran en el tiempo, el espacio se configura como una serie de lugares que se modifican metafóricamente, etc. Con el manejo cronológico, podemos ver que hay una ausencia de tiem-

po lineal: esta particularidad nos habla de una ideología propia de lo posmoderno.

Así, en las dos novelas encontramos un manejo diferente del concepto de historia. Mientras en *La Caravana de Gardel*, se nos describe una visión aún moderna de la historia (una espiral ascendente), en *El Embarcadero...* la historia se encuentra totalmente fragmentada: “Es a toda esta horrible fragmentación y derrota a lo que llamamos historia” (Cruz, *Embarcadero*, 48). Es por lo tanto la nueva visión de historia la que perdura, una visión en la que parte de la inexistencia del tiempo como una unidad coherente: “Repudiaba la divinización de la Historia en que se había caído últimamente, pues prefería en cambio la dimensión nihilista del tiempo y del hombre sobre la tierra” (Cruz, *Embarcadero*, 71).

Esta nueva visión de la historia como algo fragmentado, refleja cómo se sufre de un declive de las grandes temáticas modernas de la temporalidad y la memoria y retoma el intento vano de los últimos tiempos de crear un concepto historicista de esta época, en un momento en que no se sabe a ciencia cierta de si esta época, como tal, desde el mismo concepto de época, existe.

La posmodernidad es seguramente un modo diverso de experimentar la historia y la temporalidad misma –tal y como lo testimonia, por otra parte, la vitalidad y recurrencia de la memoria involuntaria en la gran literatura decimonónica– y, por lo tanto, también un entrar en crisis de la legitimación historicista que se basa en una pacífica concepción lineal-unitaria del tiempo histórico (Vattimo, 1991, 22).

En el texto de Cruz, los conceptos se adecuan más a una visión posmoderna del individuo: no existe una trascendencia al más allá en la finalidad del héroe. La imposibilidad de trascender, nace de una serie de factores que son los mismos que hacen de este héroe un héroe problemático. Su “visión de mundo” aparece enmarcada por el *destitus*: de manera explícita el mundo en el que vive Uldarico se encuentra degradado (el polvo lo ha tomado todo), y es precisamente en este mundo en el que el héroe busca un valor (un metarrelato) que lo resignifique como individuo y le otorgue un asidero en un mundo que, al volver, encuentra vacío.

Este nuevo mundo está representado en una ciudad cuya característica es el polvo y la basura; tras la imagen del *destitus*, aparece el concepto del desgaste y el deterioro constantes. Si bien la idea de historia que se manejaba con anterioridad se correspondía a una visión del tiempo como una fuerza de avanzada hacia un porvenir glorioso, la nueva visión del tiempo es la de la entropía y de (como lo llamaba Philip K. Dick) el *gran destructor de formas*⁵. La entropía está presente en toda la novela, la única posibilidad de luchar contra este desgaste es hacer una inútil lucha contra el polvo y el desgaste. Podemos ver, al final de la novela, cómo el polvo ha sobrevivido a Uldarico: dos señoras barren el polvo frente a sus casas mientras afirman que el mundo se va a acabar; en lugar de una lucha, Uldarico se ha fundido con el *destitus*, muere enterrado en un basural. Este principio destructor del universo (*impulso tanático*), no puede ser detenido por el ser humano: la lucha no es posible en el mundo en que se han fragmentado tanto el individuo, como los grandes relatos.

Y lo mal que uno se siente, enteramente sepultado en vida por puñados de tierra, padeciendo el peso de montones de basura y destitus. Arrimado, dijo, inútil y compadecido. Y todo esto entre objetos que se creen sagrados, que se presentan ante nuestros ojos de un modo tan presuntuoso (Cruz, 1994; Embarcadero, 47).

El transfondo sobre el cual se estructura la ciudad de Uldarico, es la acumulación de polvo y basura: la ciudad ya no es el ideal de convivencia propuesto por la modernidad, ahora se ha convertido en una “factoría de sobrantes de cáscaras y *destitus*”. Esta imagen de la ciudad se contrapone a la ciudad añorada del héroe, quien se aleja de sus dos últimos grandes relatos (la cruz y las lechugas) para llegar a una ciudad que rememora, pero que ya no conoce.

Las ciudades, en la época moderna, se consideran como depositarias de sentido; a través de una transferencia el individuo otorga un poder simbólico al mundo real (la ciudad), esperando que se pueda materializar un deseo mental. Pero la ciudad, se ha transformado de un lugar de añoranzas y deseos, a un lugar anónimo y salvaje: se ha convertido en un no-lugar. Así, la transferencia no se logra complementar, la ciudad se ha desarrollado como una especie de “objeto” o “artefacto” en el cual no pueden entrar los sentidos de pertenencia del peatón. La respuesta a la búsqueda de sentido de nuestro tiempo podría ser el ataque contracultural de las subculturas que viven y se entremezclan en las urbes; sin embargo, la juventud de la ciudad es barrida por las modas que pasan a la velocidad de la luz, las subculturas surgen de la noche a la mañana, florecen unos pocos meses, y luego se desvanecen por completo. La ciudad real aparece entonces como una máquina que aplasta y sepulta a Uldarico bajo el peso de la posmodernidad, al convertirlo en un transeúnte.

¿Dónde permaneció oculta mi ciudad, que ahora observo dibujarse apenas en la grieta de tan extrañas nubes? (...) ¡Oh, mi ciudad, mi ciudad! Escarba con la punta del pie, como a la búsqueda de algo (Cruz, 1994; Embarcadero, 12).

¡Ah, mi ciudad! Entrar en un poderoso túnel de humo y aullidos, tibio y seguro, en el que las claves del laberinto han quedado por siempre establecidas ¿Dónde los rostros que un día vi y ahora no veo? (Cruz, 1994; Embarcadero, 20).

5 Por el paso del tiempo, el mundo se encuentra sujeto a un proceso de corrupción y degradación constante de los materiales, esta descomposición se llama entropía. Esta entropía (en Dick) se encuentra como una entidad que se reproduce; esto lo llevaría a dar una cara a la entropía, como entidad del mal: *El Destructor de formas*.

Uno de los símbolos que más representan a esa ciudad aplastante y devoradora es la Avenida, simbolizada como el paradigma de la modernidad, como el emblema del mito del progreso. El tránsito del héroe a través de la ciudad se realiza por la avenida, la cual (de manera simbólica) Cruz compara con un río [de ahí el título de “Embarcadero”]. Uldarico empieza a reconocer a su ciudad y a lamentar la desaparición del imaginario que poseía de su lugar (el lugar de añoranza lleno de poder simbólico). Uldarico entonces “navega” a través de la avenida en la cual puede encontrar todos los elementos de lo moderno: un gran pasaje, donde se ha acumulado “lo mejor” del progreso.

En aquel entonces la Gran Avenida no era más que un espacioso sendero de tierra y guijarros, unos pedregales en medio de hebras de hierba y parches de sol entre grandes sombras (...) ¡Y ver lo que era ahora! El progreso se había apoderado del polvoriento sendero y sobre él había colocado lo mejor de sus signos (Cruz, 1994; Embarcadero, 120).

Contrapuesta a la imagen del río, aparece la metáfora de “El Lago”. El lago aparece como la quietud y lo que se niega a pasar. Una imagen similar la podemos encontrar en *La Caravana*, al momento en que un cadáver pasa por un río y, por un momento se detiene, se niega a seguir la corriente. La imagen recurrente del lago nos dice algo más sobre la conformación de la ciudad: si la avenida aparece como “lo móvil”, lo que está de acuerdo con lo posmoderno, el lago aparece como lo moderno, el apego a las tradiciones que se han estancado en una época de mitologías y se pudren bajo el paso del tiempo. Un personaje como Uldarico, que no encuentra su lugar en medio del río de la Avenida, encuentra más identificación con la imagen del lago, hasta casi fundirse en ella: en el lago se puede vislumbrar de manera fehaciente el paso del tiempo que pudre y corroe los objetos (la entropía funcionando), y puntualiza sobre lo pasajero, y la vana materialidad de los objetos y de los cuerpos como objetos.

Y vuelve con su tortuoso pensar sobre el río y el lago: Qué asamblea de podredumbre es un lago, dijo, incluida mi uña allí. Allí lo múltiple, el lugar del tiempo circular. Todo entre la redondez del lago dedicado al simulacro de su fluir, todo al parecer de paso, dijo, aunque en realidad todo en su extraño permanecer, de bruces todo en la casualidad (Cruz, 1994; Embarcadero, 146).

Si en las crónicas de independencia y en las novelas fundacionales de la literatura colombiana (caso de *La Vorágine*) aparece la imagen del río que se atraviesa en la búsqueda de empresas de desarrollo, *El Embarcadero* también nos habla de un “viaje del héroe”, pero esta vez el río se ha convertido en la Avenida, y la ciudad convertida en selva.

El héroe posmoderno de ciudad, ya no se interesa en entrar en sitios recónditos y desconocidos, perdidos en la naturaleza; para él, el viaje se realiza para conocer los lugares artificiales que se han convertido en algo tan cotidiano que es necesario redescubrirlos con otros ojos: los ojos de la desesperanza. Esta nueva mirada dada por lo moderno juega un papel doble en el héroe: primero abre sus ojos, la sorpresa y el asombro ante el descubrimiento de esa nueva ciudad hace que observe detenidamente cada uno de los detalles que se le presenta como novedoso y extraño, de esa manera, todo se ve a través de los ojos de asombro y sorpresa de un héroe que no encuentra un lugar en ese nuevo mundo. La segunda característica de esa mirada es que al tiempo que “devela” un mundo nuevo, “vela” el descubrimiento profundo de cualquier cosa: la mirada se oscurece y se transforma por la contaminación de lo mediático y la hibridación cultural propio de las ciudades. Ya desde el inicio de la novela se nos dice: “Eso lo observaba él a través del agitado aleteo del polvo” (Cruz, 1994; Embarcadero, 9), lo que denota un velo que oscurece y deforma todo lo visto; siendo el polvo la característica entrópica de la sociedad moderna, podríamos decir que ese velo que deforma la mirada, es la misma modernidad.

Pero la mirada que Uldarico realiza sobre su ciudad también tiene otro sentido: es el nue-

vo escenario en donde (al igual que pasa con Arturo Rendón) observa y también es observado. Uldarico se ha convertido en un transeúnte, o (como lo denomina Cruz) un nuevo “nómada urbano”. Una de las características de este nuevo nómada urbano es que sale a deambular por las calles y las plazas (con o sin destino) para observar y ser observado, finalmente siempre logra volver a su lugar de origen. Lo que problematiza a Uldarico, es su no posible regreso al sitio donde aún guarda las ideas modernas que busca en la ciudad posmoderna. Esa imposibilidad se relaciona de manera directa con uno de los dos últimos relatos a los cuales se ha asido intentando mantenerse en el mundo moderno: la religión (el descenso de la cruz), y su ser como obra de sí-mismo (las lechugas).

La finalidad primaria de Uldarico es llegar al *Verum Borom*: lo verdadero y lo bueno, pero su intento por encontrar estos valores es un intento fallido. Perseguir el *Verum borom* significa perseguir un proyecto con una finalidad, pero el mito del progreso aparece como un deseo que no es posible realizar.

Uldarico representa a un hombre moderno que intenta mantenerse dentro de los límites de la esperanza aferrándose de un relato pequeño e imaginario (las lechugas) y del proyecto cristiano del cual se ha alejado. El mayor acercamiento que intenta hacer hacia esa verdad-buena, es a través de algo que sólo posee un valor simbólico/espiritual para él: las lechugas.

Mamá lechuga se había reproducido con sólo echar a volar sus semillas antes de ir a temprar al cubo de la basura. Uldarico se veía de nuevo comprometido en una conmovedora empresa espiritual, hasta el punto de que las mañanas cobraron para él cierto sentido que hacía muchos años no tenían (Cruz, 1994; Embarcadero, 55).

El segundo de los relatos es la religión, representada en el descenso de la cruz, que lo lleva a volver a la ciudad. Al inicio, el descenso se presenta como una promesa bienhechora en la vida de Uldarico. El descenso significa libertad, libre albedrío y deshacerse de una carga simbólica asociada

a la ley de la cultura. Pero es esta misma condición la que posteriormente extraña Uldarico, ya que en un principio, piensa que al deshacerse de su mayor dogma, podrá encontrar otro tipo de relato que la reemplace; al no encontrarlo lamenta su descenso de la cruz, pero nota que al desligarse del imaginario producido por la religión, ha perdido contacto con su última creencia. Es entonces cuando, lejos de todo relato que lo ate a lo simbólico del relato, empieza a interpretar la ciudad, pero esa interpretación ya no es la búsqueda de verdad, sino una reverencia secularizada hacia cualquier “producción” humana, en este caso, la ciudad como artefacto.

Ha descendido muy debajo de su cruz y siente que ahora sí empieza a avanzar por el sendero del mundo. Pero la risa de los últimos instantes le amontona preocupantes señales en el hoyuelo de la nuca, donde ciertos carniceros de la ciencia médica acostumbran llevar a cabo sus prestigiosas traqueotomías (Cruz, 1994; Embarcadero, 59).

Sin relatos que lo apoyen, Uldarico empieza a desaparecer como individuo. El viaje del héroe, a través de la ciudad, esta vez sirve para que Uldarico se dé cuenta de la desaparición de lo simbólico y lo real; así, la dualidad cartesiana de alma/cuerpo se rompe, el alma toma el lugar de un cuerpo que desaparece, la materialidad de lo corpóreo se vuelve mercancía y el individuo se convierte en objeto de intercambio.

Uldarico empieza a fundirse con la ciudad, a convertirse él mismo en *detritus*, en polvo; empieza también a observar a las otras personas como objetos pertenecientes a la ciudad, objetos con los cuales se estrella y que no identifica como seres humanos. Los sujetos, convertidos en objetos, se significan de manera diferente: para Uldarico, la ciudad con todos sus componentes (incluidos los transeúntes), pierde su calidad de objetos simbólicos y se quedan sólo como materialidad que se deshace por el paso del tiempo.

[El frío] se llevó consigo los detalles, se apoderó del resplandor que iluminaba los objetos y dejó sólo las cosas desnudas, sumidas en su levedad de sólo signos (...) Fuimos des-

poseídos de todo encanto, nos derrumbamos el uno para el otro estrepitosamente. Convertidos de pronto en cosas a la deriva (...) Devotamente, dijo, rodeados de cosas desgañadas y limpias, nosotros entre las peores (Cruz, 1994; Embarcadero, 32).

Para finalizar, es posible ver cómo el tiempo, la entropía, la imagen del lago, y la materialidad, se entrecruzan para producir la imagen de la pérdida de sentido y la “angelización de los cuerpos”. La realidad ha desaparecido y no queda otra cosa que el discurso del ser humano (la palabra). La relación entre el hecho de construir (por ejemplo un edificio, algo que existe materialmente), es algo que va más allá de un lenguaje que se da a partir del ser humano mismo y que no necesita una realidad consistente que la sustente. Así, lo importante que se debe observar en esta novela no es lo que se construyó, sino “lo que se quiso construir” a través de la palabra.

En esta novela, a través del lenguaje, se crean las relaciones entre el mundo, el héroe y (eventualmente) la trascendencia, creando una unidad significativa. La propuesta de Cruz, dentro de las novelas, es el poder aceptar la muerte de los grandes relatos, asumir las consecuencias de la posmodernidad y aceptar el vacío y la desesperanza que esto conlleva. Sin embargo, Cruz mantiene vivo un relato final que aún le sirve de apoyo en un mundo posmoderno: el lenguaje.

Mucho mejor contemplar los edificios, eso que él consideraba tan suyo, con la misma devoción de otros días. Participar de su quieta y serena omnipotencia, eso quería. Después de todo, dijo, ellos no han hecho más que ponernos a salvo del horror al vacío, colocando a nuestra disposición un espacio delimitado donde poder vivir ahora con los ojos adheridos a la tranquilidad que dimana la materia concreta, dijo, la ausencia moderna de todo sentido, salvo el instaurado por el lenguaje y el método (Cruz, 1994; Embarcadero, 49).

Actualmente, con la aparición del neoliberalismo (y el capitalismo tardío), ya no es posible ser moderno, los requerimientos del mundo actual exigen ser posmoderno. Pero en Colombia, la idea de la modernidad se convierte en una encrucijada: una premodernidad presente y una modernidad inacabada que se desplazan a una posmodernidad avasalladora.

En el país no se logra vivir la primera orfandad, ni la segunda orfandad (la muerte de los grandes relatos y renuncia a los ideales de construcción de vida) de las cuales nos habla Lyotard, necesarias para llegar a la posmodernidad; pero debe lidiar con las innovaciones tecnológicas, industriales y mentales. La llegada de redes mundiales de comunicación y de economías globalizantes, exigen en la actualidad un pensamiento posmoderno que en Colombia no se ha podido desarrollar totalmente. Es difícil entonces que se logre el desarrollo de una narrativa que pueda dar fe de un pensamiento y una actitud posmoderna.

En un país en el que todavía perviven actitudes netamente premodernas, la postmodernidad aparece como una imposibilidad de totalidad. Lo que la literatura ha reflejado son acercamientos progresivos hacia un modo de pensar que aún se encuentra restringido por una sociedad de corte conservador.

Así, la posmodernidad está entrando en el campo literario colombiano. Si bien no podemos decir que la producción literaria sea “absolutamente posmoderna”, sí se está introduciendo en un medio en el cual se están realizando propuestas narrativas desde conceptos como la desesperanza, el fin de la historia, el capitalismo tardío, el ser posbiológico, la sociedad posindustrial, la segunda Revolución Industrial, etc. Este paso lento hacia la postmodernidad literaria, se da debido a factores culturales, sociales y sobretodo económicos, que afectan profundamente la producción literaria como un elemento representativo de la cultura y de las ideologías. Esta cultura posmoderna (producto de un capitalismo tardío), se ha transformado y convertido en un producto del mercado globalizante y transnacional. En palabras de Frederic Jameson:

En la cultura posmoderna, la 'cultura' se ha vuelto un producto por derecho propio; el mercado se ha convertido en un sustituto de sí mismo y en una mercancía, como cualquiera de los productos que contiene (...) la posmodernidad es el consumo de la pura mercantilización como proceso (Jameson, 1996, 10).

Poco a poco la cultura posmoderna entra de lleno como un componente esencial para la producción literaria colombiana. Así, aparecen en la actualidad más textos que hablan de la crítica a los procesos historiográficos –Davanzati lanzando su autobiografía y sus novelas fragmentadas a la Basura [Basura de Héctor Abad Faciolince]–, de la destrucción de los

Estados-nación como identidades nacionales –José Altamirano construyendo su historia desde *Nostromo* [Historia Secreta de Costaguana de Juan Gabriel Vásquez– de la búsqueda de creencias simbólicas cuando han muerto todos los relatos –el ornitorrinco como símbolo de lo infructuoso [El Museo de lo Inútil de Rodrigo Parra Sandoval]–, del individuo desesperanzado –Daniela que no encuentra lugar en su ciudad/cuerpo [Turismo Orgánico de Andrea Rozo]–, del paso irremediable del tiempo como una entropía totalizadora –Ismael Pasos en medio de un pueblo que se destruye [Los Ejércitos de Evelio Rosero]–. Podremos, en definitiva, encontrar ese ser posmoderno colombiano, que se está configurando (también) a través de la literatura.

Referencias

- CRUZ KRONFLY, F. (1998). *El embarcadero de los incurables*. Grupo Editorial Norma. Bogotá.
- CRUZ KRONFLY, F. (1998). *La caravana de Gardel*. Seix Barral, Biblioteca Breve. Santafé de Bogotá.
- CRUZ KRONFLY, F. (1998). *La tierra que atardece*. Planeta Colombiana Editorial. Santafé de Bogotá.
- CRUZ KRONFLY, F. (1994). *La sombrilla planetaria*. Planeta Colombiana Editorial. Santafé de Bogotá.
- JAMESON, F. (1996). *Teorías de la Postmodernidad*. Editorial Trotta. Madrid.
- MELO, J. O. (1998). Algunas consideraciones globales sobre "modernidad" y "modernización", En: *Colombia: el despertar de la modernidad*. Foro Nacional por Colombia. Bogotá.
- SHOUSE, C.C. (2003). *The unwriting of the lettered city: Fiction, fragmentation an postmodernity in Colombia*. ProQuest Information and Learning C. Pittsburgh.
- VATTIMO, G. (1991). *Ética de la Interpretación*. Ediciones Paidós. Barcelona, Bs. As. ■



La lengua nace de las regiones más profundas del ser (y tiene tan poco que ver con normas... y mucho menos con normas lógicas), como el amor, el crimen, la tragedia, los sueños, los mitos... Es decir, la vida casi entera, si se deja la pequeña porción que se reserva a los teoremas y a la contabilidad.

Ernesto Sábato, *Entre la letra y la sangre*, 1988