

EL PAÍS SÍ TIENE
QUIEN LE ESCRIBA

La narrativa colombiana de entre siglos

**ACADEMIA NORTEAMERICANA
DE LA LENGUA ESPAÑOLA
(ANLE)**

Junta Directiva

D. Gerardo Piña-Rosales
Director

D. Jorge I. Covarrubias
Secretario

D. Daniel R. Fernández
Coordinador de Información

D. Joaquín Segura (†)
Censor

D. Emilio Bernal Labrada
Tesorero

D. Eugenio Chang-Rodríguez
Director del Boletín

D. Carlos E. Paldao
Bibliotecario

*

Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE)
P.O. Box 349
New York, NY, 10116
U.S.A.

Correo electrónico: acadnorteamerica@aol.com
Sitio Institucional: www.anle.us

Germán D. Carrillo

EL PAÍS SÍ TIENE
QUIEN LE ESCRIBA

La narrativa colombiana
de entre siglos



Colección Pulso Herido
Academia Norteamericana
de la Lengua Española
2015

El país sí tiene quien le escriba. La narrativa colombiana de entre siglos
Germán D. Carrillo
Colección *Pulso Herido*, N° 5
Nueva York: Editorial Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE)

© Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE)
© Germán D. Carrillo
© Fotografías Gerardo Piña-Rosales
Primera Edición. 2015

ISBN: 978-0-9903455-5-8
Library of Congress Control Number: 2014958197

Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE)
P. O .Box 349
New York, NY, 10116
U. S. A.
Correo electrónico: acadnorteamerica@aol.com
Sitio Institucional: www.anle.us

Fotografía de portada: *El mensajero* de Gerardo Piña-Rosales al igual las del interior del volumen

Edición y supervisión: Carlos E. Paldao, Gerardo Piña-Rosales
Revisión Editorial: Olvido Andújar, Stella Maris Colombo, Graciela S. Tomassini
Composición y diagramación: ANLE y Pluma Alta
Impresión: The Country Press, Lakeville, MA 02347
Pedidos y suscripciones: acadnorteamerica@aol.com

La colección *Pulso Herido* está integrada por obras de naturaleza creativa en materia de narrativa, poesía, drama y ensayo, entre otros géneros, concebidas con calidad académica y orientadas a difundir el pensamiento y la creación en las distintas dimensiones de lo lingüístico, literario, socioeducativo y cultural del mundo hispánico, con el propósito de robustecer su profunda unidad. Las ideas, afirmaciones y opiniones expresadas en sus distintos volúmenes no son necesariamente las de la ANLE, de la Asociación de Academias de la Lengua Española ni de ninguno de sus integrantes. La responsabilidad de las mismas compete a sus autores.

Copyright © 2015 por ANLE. Todos los derechos reservados. Esta publicación no podrá ser reproducida, ni en un todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea fotoquímico, electrónico, magnético, mecánico, electroóptico, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la Academia Norteamericana de la Lengua Española.

Impreso en los Estados Unidos de América
Printed in the United States

Índice

<i>Prefacio / Agradecimientos</i>	13
<i>Introducción</i>	19

PRIMERA PARTE
*La obra de García Márquez
a partir del ciclo del amor: 1985-2004*

El amor en los tiempos del cólera y la violencia del tiempo de-constructor.....	25
<i>Del amor y otros demonios</i> y las penas del amor exorcizado	35
<i>Diatriba de amor contra un hombre sentado</i> y el monólogo teatral en <i>Cinco horas con Mario</i> de Miguel Delibes	43
<i>Memoria de mis putas tristes</i> y el amor libre y sin cronómetro	51
Vivir para contarla: de las memorias inconclusas	59

SEGUNDA PARTE

Diez artistas colombianos de nuestro tiempo

Introducción	69
En torno a Bolívar. <i>El último rostro</i> de Álvaro Mutis y <i>El general en su laberinto</i> de García Márquez.....	73
Álvaro Mutis, Maqroll y las múltiples representaciones del viajero inmóvil	85
De Eros a Narciso: el erotismo como reflexión estética del amor en la novelística de Marco Tulio Aguilera Garramuño.....	95
Diana cazadora de Clímaco Soto Borda y el alba de la posmodernidad	105
<i>Todas las guerras la guerra</i> : historia y violencia en la obra de Alonso Aristizábal	113
Comidas, comilonas e hipérbolos: de la gula a la desmesura en García Márquez y Fernando Botero	121
Delirio o la consagración de Laura Restrepo.....	129
<i>El país de la canela</i> de William Ospina y la novísima crónica novelada	139
José Luis Díaz-Granados, perfil creciente del poeta y del narrador	147
Germán Arciniegas: maestro diplomático y educador en los Estados Unidos	153
A manera de conclusiones	159

CODA

*El triple aniversario de García Márquez:
1927, 1967 y 2007*

Límites de la novedad y de la soledad: 1ª edición conmemorativa de <i>Cien años de soledad</i>	163
<i>Bibliografía consultada</i>	173
<i>Bibliografía general</i>	183

Prefacio / Agradecimientos

*A*preciado lector:

El libro que tiene ante sus ojos está integrado por dieciséis breves ensayos interpretativos sobre las distintas manifestaciones de la narrativa colombiana de finales del siglo XX y de la primera década del XXI. Esta es la razón por la que se ha titulado *El país sí tiene quien le escriba: La narrativa colombiana de entre siglos*.

Quisiera aclarar que cada uno de estos ensayos es una manera muy personal de acercamiento a algunos autores y títulos dentro del amplio panorama literario colombiano actual. En consecuencia, un sinnúmero de valores literarios indiscutibles han quedado fuera de este volumen.

Todos estos ensayos son en su mayoría el resultado, decantado con el paso del tiempo, de comunicaciones y presentaciones realizadas en distintos simposios literarios de los Estados Unidos y de España a lo largo de estos últimos años.

Soy el primero en reconocer que muchos de ellos están teñidos de la inevitable nostalgia que conlleva la semblanza y el recuerdo, la evocación de situaciones y circunstancias irrepetibles, como cuando conocí, entre otros, a figuras de la talla de Mutis, Aristizábal, Arciniegas, Garramuño o al mismísimo García Márquez. Cada encuentro, directo o indirecto, supuso para mí un privilegio y una ocasión única que el tiempo iría afinando y estilizando hasta transformarlas en lo que han llegado a ser hoy: intentos de aproximación a unas obras y a unos autores, metamorfoseados ahora en

recuentos del significado y de las circunstancias que rodearon tales encuentros. Conllevan, además, un necesario tono dialogante con un supuesto autor o una obra, con la clara diferencia de que el oyente de entonces es ahora el lector.

Todos ellos están atados por la base de un prisma de visión – para seguir la imagen útil que propone Gadamer–, base unitiva y eje que aquí sería sin duda García Márquez, su obra anterior y posterior a *Cien años de soledad* (1967), su premio Nobel (1982) y la apoteosis literaria que representó la celebración de su octogésimo cumpleaños, tanto en Colombia como fuera de ella, a lo largo de 2007. García Márquez es, pues, el común denominador y el baremo con el cual se han medido los autores colombianos del periodo de entre siglos. Con este criterio, se ha dejado como *Coda* del libro el ensayo decimosexto –que recoge el apoteósico aniversario–, porque sintetiza toda una época literaria en Colombia: la que cifra y marca su obra.

El libro se divide en dos partes, unidas por el prisma que gira en torno a las cinco obras de Gabo que hemos denominado del “ciclo del amor” (1985-2004) y que articulan la primera parte. La razón es simple: creemos que el amor, ya sea su presencia o su ausencia, es el meridiano de su obra total, como él mismo reconociera en repetidas ocasiones.

La segunda parte está integrada por el acercamiento a la obra de diez artistas colombianos –no todos escritores, como en el caso de Fernando Botero–, algunos coetáneos de Gabo, como

Álvaro Mutis y el mismo Botero. Aguilera Garramuño, junto a Mutis y Gabo, integran “el trío colombiano” en México. Laura Restrepo, William Ospina, Díaz Granados, Soto Borda, Alonso Aristizábal y el maestro Arciniegas cierran el periplo de la segunda parte. Del humanista Arciniegas se ha dicho que con él empieza y termina el siglo XX en Colombia (1900-1999) y que fue para la cultura del país el equivalente de lo que sería D. Alfonso Reyes en el México de mediados del siglo XX.

El libro concluye con una amplia bibliografía, específica y general, que será de utilidad al lector interesado en profundizar en el amplio ámbito de este campo de estudios.

No quisiera terminar este prefacio sin dejar constancia de mi profunda y sincera gratitud con aquellas personas e institucio-

nes sin cuya ayuda y confianza este proyecto no hubiese pasado de proyecto. Dejo constancia, por adelantado, de mi gratitud con la Academia Norteamericana de la Lengua Española, ANLE, y su ilustre Directiva, integrada por un equipo que sabía y dinámicamente dirige D. Gerardo Piña-Rosales, y con cuya amistad me honro. Agradezco igualmente a la Comisión de publicaciones de la ANLE, bajo cuyo encargo se han hecho las enmiendas que el texto requería. Para ellos, sinceras gracias. Es un alto honor que se me incluya entre sus prestigiosas publicaciones.

Quedo inmensamente agradecido con el conocido escritor, crítico y profesor colombiano D. Gabriel Pabón Villamizar, ganador del Premio de Cuento Juan Rulfo-Radio Internacional de Francia (2001), por haberse echado sobre sus hombros, en simples aras de la amistad, la carga de leer, revisar y proporcionar el soporte estructural que el complejo andamiaje literario exigía. La deuda contraída con Gabriel en Bogotá resulta impagable.

Va mi reconocimiento expreso a Consuelo, Andrea y a

Monseñor Lizcano García, con quienes me unen lazos filiales profundos. Gracias a ellos, a su paciencia, hospitalidad y generosidad, he logrado recorrer este largo camino.

Asimismo, agradezco a dos instituciones en especial: la Sociedad Honoraria Hispánica, conocida como Sigma Delta Pi, y la Marquette University, entidades que han auspiciado, de una forma u otra, mi participación en esos encuentros de los que, a la postre, nacerían estos escritos. Ambas han llegado a significar mucho para mí, a nivel profesional, durante décadas.

Y finalmente, al amigo y profesor J. López Molina, de la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, en cuyas clases aprendí, en otro tiempo, a apreciar la trayectoria del arte y de la estética desde Aristóteles, apreciación que me ha ayudado muchísimo a darle proyección y relevancia al texto literario. Repitiendo una de las sentencias con que solía concluir sus presentaciones, diré con él, a modo de despedida, *Hoc opus, hic labor est*. Gracias a todos.

Germán Carrillo
Academia Norteamericana
de la Lengua Española

Introducción



La literatura colombiana ha tenido un indudable protagonismo en Hispanoamérica durante todo el siglo XX y ha comenzado con pie derecho la primera década del actual. Nombres como Álvaro Mutis, Fernando Vallejo, Laura Restrepo, Abad Facciolince o William Ospina, entre otros – además, claro está, del Nobel –, se configuran como un grupo de escritores de los que presumir en todo el continente y fuera de él, con una prospectiva más que prometedora. El impulso dado por el Premio Nobel fue definitivo. En un primer momento, se pensó que García Márquez había sido una especie de monstruo que involuntariamente había ahogado a otros talentos nacientes; pero hoy, al observar su lugar en la historia de la literatura colombiana, ha de reconocerse que su concesión fue verdaderamente providencial y su repercusión innegable. En primer lugar, Gabo le dio confianza a toda una generación de escritores en ciernes, quienes volvieron sus ojos sobre la realidad inmediata que los rodeaba y sobre la historia y la condición del país que habitaban. Por primera vez, los escritores que le siguieron tuvieron un verdadero modelo a seguir, si no en su estilo, sí en alguna de las muchas facetas que el escritor había desplegado en su vida pública: periodista, reportero, cronista, articulista, político y pensador, con una amplísima audiencia a lo largo y ancho de todo el mundo.

“Yo le he dado más prestigio a mi país que todos los presidentes juntos”, se vio obligado a decir en alguna ocasión Gabriel García Márquez, cuando en algunos sectores arreciaron las críticas a sus opiniones públicas que, supuestamente, dejaban mal parada

la imagen de Colombia en el mundo. Sus detractores confundían el gobierno con el país, así como sus propios seguidores confundían originalidad e imaginación con un *macondismo* a ultranza; allí, en esa mimesis, se quedaron algunos escritores que imitaron los resultados de Gabo, no su trabajo disciplinado, ni su evolución signada por constantes encrucijadas personales, tal como narra en sus memorias tituladas *Vivir para contarla*.

El macondismo de la época iba en busca del fácil componente pintoresco: los abuelos, el dentista, el cura, el gamonal, habitantes de la aldea mítica. Pero el propio García Márquez se desprendería de esos referentes al publicar *El otoño del patriarca*, donde, aun con componentes mágicos, aparecía la ciudad contemporánea, que más tarde volvería a hacerse presente de manera distinta y más cruda en *Noticia de un secuestro*. Sin embargo, estas no fueron las únicas innovaciones en la escritura del Nobel. Llegada la oportunidad de asumir el reto de escribir una novela histórica, cambió de tercio y sorprendió con la propiedad con que abordó la figura de Bolívar en un estilo no por más sobrio menos efectivo.

Los cambios emprendidos en la temática, en las estructuras y hasta en el lenguaje demostraron la genialidad del escritor y brindaron a sus contemporáneos un modelo multifacético que obró en beneficio del nuevo empuje de la literatura colombiana.

El amor, junto con la soledad, son elementos insoslayables en la obra de García Márquez. Tanto lo son que constituyen el eje central de su obra. Los personajes de su novelística se mueven alrededor del amor, su carencia o sucedáneos: el poder, la soledad, la guerra, el orgullo, el desamor, el odio, la muerte. Justamente por estas mismas razones hemos querido dedicar a ese eje temático —el amor y la soledad— la primera parte de nuestro libro, que revisa la gran mayoría de las últimas obras del colombiano —a partir de 1985 y hasta su muerte— y a la que hemos denominado “ciclo del amor”.

Confiamos en que el conjunto de estudios que ofrecemos en este libro, ya sean acerca de García Márquez o de otros autores colombianos, cumplan con el objetivo que nos hemos propuesto: despertar la curiosidad intelectual hacia una de las mejores manifestaciones de la cultura colombiana, como lo es su literatura, a través de sus diferentes cultores, muchos de los cuales nos ofrecen una obra que se mantiene viva y en pleno y vigoroso crecimiento.

PRIMERA PARTE

*La obra de Gabriel García Márquez
a partir del ciclo del amor:
1895-2004*



El amor en los tiempos del cólera y la violencia del tiempo de-constructor

Según la amante escondida, la única razón por la que Jeremiah de Saint-Amour —uno de los jugadores de ajedrez más talentosos en todo el Caribe— pierde, contra todo pronóstico, la última partida del juego que parecía ganado, se explica sumariamente con estas palabras: “extraviado ya por las brumas de la muerte, movía las piezas sin amor”.¹

El amor, todopoderoso en todas sus manifestaciones, es el gran detonante inesperado de esta novela de García Márquez. También el impulso que lleva a Florentino Ariza, no solo a vivir más allá de la frase final, sino a sortear todas las trampas y todos los escollos mortales que le habría de trazar el azar para cumplir aquella remota promesa de su juventud, olvidada por todos menos por él. De esta manera, todos los movimientos, más propios del ámbito del ajedrez, así como los negocios que emprende y las amistades que hace Ariza a lo largo de las más de quinientas páginas que componen la novela, están motivados únicamente por la irresistible fuerza del amor. Y es este, además, el único sentimiento que logra vencer admirablemente la más grande adversidad que resume y contiene a todas las demás. Sobre todo si se tiene en

¹ García Márquez, Gabriel. *El amor en los tiempos del cólera*. Madrid: Bruguera, 1985. 30. Todas las referencias a este libro de García Márquez, así como al resto de sus obras, citadas e incluidas en este estudio, provienen de las ediciones señaladas en la bibliografía de textos consultados. Lo mismo ocurre con los demás autores que forman parte de este volumen.

cuenta que su sola presencia conduce inevitablemente al deterioro, al desgaste, a la rutina y finalmente, a la muerte.

La oposición binaria amor-muerte se plantea desde el comienzo de la novela mediante elementos alegóricos que logran sostenerse durante todo el camino. En efecto, la acción narrativa se inicia un domingo de Pentecostés, día que en la tradición cristiana se asocia con el despertar a una *nueva vida*, lograda mediante el descenso del Espíritu Santo a la tierra.

Ese día, señalado por el azar y por la mano del narrador, mueren dos grandes personajes de la novela: Jeremiah de Saint-Amour y el médico Urbino. Sus vidas, a pesar de la constante y profunda amistad mantenida durante tanto tiempo, se distancian diametralmente en relación a su forma de asumir la muerte. Mientras Urbino pasa por la vejez como por un merecido remanso de placidez y gratitud, Jeremiah se suicida,² aterrado por la idea de enfrentarse a lo que concibe como una edad que conlleva el germen fatal de la ausencia erótico-amorosa a la que aludiera su amante oculta de mover las piezas sin amor. Sin la presencia del amor, el juego que es la vida, así vista, deberá terminar también.

Para Urbino, la llegada de la vejez es el paso por la turbulencia y la difícil búsqueda de una estabilidad que, una vez conquistada, justifique la proeza de haber vivido y seguir viviendo. Su actitud frente al cadáver del suicida resume este punto de vista: “Pendejo –le dijo–. Ya lo peor había pasado” (15). Este juicio está basado en una larga experiencia de vida, fundada en imperativos ético-religiosos que los sitúan al otro extremo de la de Jeremiah, para quien “la vejez era un estado indecente que debía impedirse a tiempo” (68-69). Si aquel día de Pentecostés mueren esas dos encarnaciones del amor, resucita en cambio la tercera: la de Florentino Ariza, cuyas primeras apariciones sugieren la presencia del Espíritu Santo. Así lo vería Escolástica Daza: “Se levantó asusta-

² La vivencia de la vejez, su aceptación o rechazo de una manera *digna*, es un tema que se remonta a obras trágicas como *King Lear*, obra que a juicio de Freud manifiesta el desgarramiento vivido por el anciano, quien se equivoca al escoger de forma errada cuando sus alternativas son la aceptación serena de la muerte o el aferramiento tardío (e *indigno*) de opciones falsas y caducas.

da, porque tuvo por primera vez, la impresión sobrecogedora de que Florentino Ariza estaba hablando por inspiración del Espíritu Santo. Así que entró en la casa para cambiar de agujas, y dejó solos a los dos jóvenes bajo los almendros del portal” (104). Y de igual manera lo interpreta Fermina en el último capítulo:

Fermina Daza se estremeció, porque reconoció la antigua voz iluminada por la gracia del Espíritu Santo, y miró al capitán: él era el destino. Pero el capitán no la vio, porque estaba anonadado por el tremendo poder de inspiración de Florentino Ariza (502-503)

Casi por coincidencia, Florentino espera ese domingo de Pentecostés durante más de cinco décadas para comenzar la conquista de su “estado de gracia”, que no es otro que el amor correspondido de Fermina. A diferencia de los dos personajes que han muerto en el mismo día, la vivencia que del amor tiene el telegrafista Ariza es diferente, pues para él no es el tiempo el que determina ni condiciona el amor, sino todo lo contrario: es la presencia o ausencia del amor lo que inaugura el tiempo. Por esta razón, el día de Pentecostés *nace* verdaderamente Florentino y alcanza ese “estado de gracia” amoroso: la muerte deja de existir. Así lo cree Florentino y así intenta compartir su creencia con Fermina, haciéndole ver el carácter eterno de la posibilidad amorosa: “Tenía que enseñarle a pensar en el amor como un estado de gracia que no era un medio para nada, sino un origen y un fin en sí mismo” (425).

Ese estado de gracia, deseado intensamente, es lo que justifica toda la anterior vida de Florentino. El cielo prometido, siguiendo la doctrina cristiana, es para él la meta final de una vida que deberá ser asumida estoicamente, como prueba constante y necesaria para ser merecedor de la anhelada recompensa. Con ese criterio, Florentino se enfrenta al tiempo como si se enfrentara a un enemigo violento que podría causar su muerte

su infierno privado de más de medio siglo le deparaba muchas pruebas morales que él estaba dispuesto a afrontar con más ardor y más dolor y más amor que todas las anteriores, porque serían las últimas (422).

Por fin, Florentino y Fermina logran un espléndido triunfo sobre el tiempo al escaparse de él y, a la vez, adentrarse en su naturaleza cíclica. Para ellos, a partir de la última frase de la novela, el discurrir se convierte en dar la vuelta, en volver una y otra vez, de forma recurrente, sobre el punto de partida. El mismo barco ya no atracará en tierra; su meta ha dejado de existir al seguir en el viaje sin salir de él y poder regresar sobre sus pasos. De tal suerte que los personajes escapan a la linealidad terrestre para vivir, no ya junto al río, sino sobre el río mismo, que funciona como un clarísimo símbolo del tiempo.

García Márquez logra construir con estos elementos una alegoría perfecta del amor en el tiempo. Es precisamente el tiempo quien le otorga al río el más profundo sentido heraclitiano. Solo aquí, en esa agua en movimiento, metáfora secular de la vida, el amor de Florentino y Fermina se logra y se plasma. Cuando el barco rechaza la trayectoria acordada y vuelve la proa para empezar una vez más, está dejando atrás —o aun mejor, está dejando a un lado—, la orilla que conlleva la rigidez de los horarios y las reglas que marcan el tiempo ilusorio de la libertad, de una pareja que decide vivir libre, de forma plena y sin medida.

Cuando Florentino define la duración de ese último y eterno viaje con las tres palabras que dan término a la novela —“Toda la vida”—, está derrotando un tiempo caduco. Se trata de un tiempo minuciosamente registrado con rigidez cuantitativa —“cincuenta y tres años, siete meses y once días con sus noches” (503)—, como una muestra y prueba minúscula de lo que sería la eternidad. El tiempo de espera ha concluido, ha sido neutralizado por la nueva vida que se inicia en el río y que es testigo de cómo Florentino inicia el viaje fabuloso y solo de ida con su dicha: Fermina.

La novela, en este sentido, es la historia inversa de lo que ocurre en *Pedro Páramo*. En ambas novelas se relata la historia de un personaje cuya vida se sintetiza en un sinnúmero de peripecias sufridas, aceptadas y manejadas, con el propósito secreto y personal de conquistar la necesaria dosis de poder que permita acceder y regresar a ese tiempo, idealizado, instantáneo y mágico. Ese tiempo en el que existió un encantamiento con nombre propio: Susana San Juan o Fermina Daza. Se dice por ello: “El día que Florentino Ariza vio a Fermina Daza en el atrio de la catedral

[...] tomó la determinación feroz de ganar nombre y fortuna para merecerla” (425). Si Florentino lee poesía, aprende a manejar máquinas con esfuerzo o escala con esmero y manifiesto éxito la jerarquía de la Compañía Fluvial del Caribe, lo hace porque son las únicas vías de acceder a Fermina. Es su propia guerra:

Por ella había ganado nombre y fortuna sin reparar demasiado en los métodos, por ella había cuidado de su salud y apariencia personal con un vigor que no les parecía muy varonil a los hombres de su tiempo y había esperado a aquel día como nadie hubiera podido esperar nada ni a nadie en este mundo: sin un instante de desaliento (402-403).

Al igual que el caudillo Páramo, Ariza maneja el poder para conquistar su cielo privado, lo sagrado hecho carne, el amor como sustancia de la eternidad, lavatorio de culpas, valor supremo, justificante absoluto de todo lo sufrido. El personaje reflexiona hábilmente respecto a sus abusos de poder y concluye que: “Si estas guerras se hacían por tantas razones inmorales, y hasta indignas, Florentino Ariza no veía por qué no sería lícito hacerlas por amor” (496).³

Al contrario de Pedro Páramo, Florentino no fracasa. El azar dramático en otras obras del colombiano cambia aquí de signo de tal manera que, a través de una dilatadísima espera, finalmente se realiza el encuentro total y definitivo de los amantes. Sabemos que en obras anteriores del autor los personajes son aplastados por el peso del tiempo o sucumben ante los inexplicables zarpazos del azar. No hay que olvidar que en *Crónica de una muerte anunciada*, junto a la tragedia de Nassar, se cuenta ya allí una historia de características similares a la de *El amor en los tiempos del cólera*. Esto sucede cuando el autor narra la voluntad inquebrantable del personaje por resistir el aluvión de años gastados en la tarea de rescatar el instante en que bruscamente se interrumpió la recién comenzada historia de amor. Queda claro, de esta manera,

³ El poeta español Miguel Hernández hace una alusión a este mismo tema de manera magistral en sus versos: *Tristes son las guerras / Si no es el amor la empresa / Tristes, tristes*.

que estas dos novelas de García Márquez mantienen una estructura idéntica en lo que atañe a la relación bélica entre tiempo y personaje, porque mientras que, en otros casos, el paso del tiempo representa decadencia, deterioro y descomposición, en estas novelas prevalece la voluntad amorosa sobre la mayor adversidad: el tiempo, con su grave e inherente carga de desgaste y olvido.

Parece como si a partir de *El otoño del patriarca* la concepción del tiempo hubiera experimentado una transformación radical que se manifiesta de manera explícita en las líneas finales de cada novela. Si en *Cien años de soledad*, los habitantes de Macondo son barridos por una naturaleza implacable que vuelve a su origen –para evitar contaminarse con la presencia del hombre y para que este no vuelva a tener “una segunda oportunidad sobre la tierra”–, en *El otoño del patriarca*, por el contrario, es la libertad la que se impone al final, cancelando así un larguísimo período de dolor emparentado con la eternidad. Las líneas finales de *El otoño del patriarca* vuelven a repetirse conceptualmente en *El amor en los tiempos del cólera*, ya que el incontable tiempo de la espera termina cuando Florentino y Fermina se deciden por la sustancia eterna del río que pasa y no pasa; la misma sustancia filosófica que emparentara a Heráclito con Borges.

Más que la sorprendente forma en que, después de tantos años, los personajes consiguen cerrar el interminable paréntesis temporal y restablecer la continuidad de una historia abruptamente interrumpida, asombra la manera en que los personajes superan los estragos que ha dejado el paso del tiempo en el ánimo y en los propios cuerpos. La clave está en que Florentino y Fermina viven un *amor otoñal* en ese orden sintáctico: primero, es amor; y después, por accidente, es otoñal. Aunque más que otoñal, parece más apropiado el adjetivo *definitivo*.

Los personajes encaran el “olor agrio” de la vejez aceptándolo, reconociéndolo como uno de los tantos atributos que pueden acompañar, no ya a ese amor, sino a la vejez. Cercados por la proximidad de la muerte, no claudican ante el bálsamo consolatorio de lo ya consumado ni de la nostalgia de lo perdido, sino que, por el contrario, le imprimen al resto de su tiempo final la rotunda impronta del amor libre de los autoengaños y de las conveniencias. Para ellos, la cercanía de la muerte permite asumir plenamente, con la

inocencia de los que no pueden calcular, consecuencias secundarias paralizantes. Ante la evidente proximidad cronológica de la muerte como final, los filtros de una experiencia septuagenaria les impiden dar pasos que no estén sustentados en la autenticidad de los que ya no tienen nada que perder ni temer.

García Márquez, sin antecedentes en el enfoque de este tema, profundiza en la descripción del amor senil, del erotismo de los cuerpos gastados por la edad pero todavía dispuestos a vivir la experiencia más vital y lúdica que les es dada como seres humanos: el encuentro amoroso. Después de leer las líneas finales de *El amor en los tiempos del cólera*, queda en nosotros la impresión de haber asistido a una doble victoria, difícil, delicada, extraordinaria: la de dos personajes que pueden resucitar en su piel otoñal el toque mágico y vital del erotismo. También la de un escritor que se desliza como un verdadero malabarista por entre palabras que provienen del campo semántico de la guerra y de la senectud, por un lado, y del erotismo comúnmente asociado a la belleza y juventud de los cuerpos, por el otro.

En ese juego de contrastes y de similitudes, de ecos y de repercusiones, el doctor Urbino y Florentino Ariza son como las dos caras de una misma moneda: ambos están dedicados a un solo y único objeto amoroso, con el que mantienen una fidelidad extraordinaria a través del paso de las décadas, hasta la vejez. Ambos, según siente el propio Florentino, padecen la misma prueba de resistencia casi en idénticas condiciones:

El corazón le hizo entonces una de esas trastadas de putas que solo se le ocurren al corazón: le reveló que él y aquel hombre que había tenido siempre como el enemigo personal, eran víctimas de un mismo destino y compartían el azar de una pasión común: dos animales de yunta uncidos al mismo yugo (281).

Con la única diferencia de que la desventaja inicial que tanto atormentaba a Florentino invierte los términos con la muerte inesperada y sorpresiva del doctor Urbino.

Una vez más, el tiempo es el gran factor alrededor del cual gira la conciencia y el sentido de los personajes. Es entonces cuando la *yunta* se deshace, pues en realidad Urbino y Ariza acceden

a una Fermina diferente. El primero ha compartido con ella un tiempo de desgaste surgido de las pequeñas miserias de la cotidianidad, mientras que el segundo, como ya hemos dicho, ha vivido por y para el amor, sin sacrificar otra cosa que no fuera el mantenimiento de un eros vivo y creciente. Su vida se desenvuelve como un oficiante tenaz del ritual amoroso, mientras que el doctor Urbino soporta la domesticidad conciliatoria con intereses mediatizadores de su cultivada ética de hombre público. Por eso, el encuentro de Florentino y Fermina no admite la fácil clasificación de *tardío* ya que, además de un salto afortunado de la adolescencia a la muerte inminente, evitando el camino extenuante de la costumbre y de los hábitos repetidos:

Era como si se hubieran saltado el arduo calvario de la vida conyugal y hubieran ido sin más vueltas al grano del amor. Pues habían vivido juntos lo bastante para darse cuenta de que el amor era el amor en cualquier tiempo y en cualquier parte, pero tanto más denso cuanto más cerca de la muerte (499).

La cercanía de la muerte o, dicho de otro modo, el final del tiempo terrenal, le da más consistencia y valor al estado de gracia, pues con él los personajes asumen el accidente que es la muerte con una perspectiva diferente: la de los que están más allá, antes y después del tiempo. En una magnífica imagen, el autor ubica a sus personajes en un barco que anuncia la muerte desplegando la bandera amarilla, símbolo del temible cólera que impone distancias y separaciones. Ese emblema les permite aislarse del mundo y vivir sus vidas. El tiempo, como todo lo que está fuera del barco, ya no existe. El emblema amarillo adquiere un sentido personal, particular, distinto, contrario, como queriendo decir que la muerte tampoco existe. Han ganado la guerra al tiempo, la guerra a la que tanto aludiera Carpentier en sus primeros relatos.

El amor en los tiempos del cólera es una novela que trasciende la mera anécdota de la historia amorosa. Se constituye en un magnífico discurso literario en el que unos personajes juegan a fondo la partida vital como una estrategia bélica, buscando preservar el sentimiento amoroso como máximo valor, hasta el punto de que conceptos como *muerte* y *tiempo* son trastocados, en forma

tan visceral, que terminan revelando su carácter plenamente humano, como productos de la inteligencia condicionada por el tiempo y el espacio, pero siempre ansiosa de eternidad.

La violencia autoimpuesta resulta aquí, después de todo, esencial para lograr el fin tan anhelado: un amor correspondido.

Del amor y otros demonios *y las penas del amor exorcizado*

Este es un curioso relato de amor imposible, a la manera del triángulo romántico de ayer y de siempre: amor, destino-fatalidad y muerte. Se le han añadido, además, los consabidos ingredientes del cuento de hadas y ha sido de antemano pervertido por los poderes eclesiásticos y por la subsiguiente tragedia consistente en confundir y hacer creer al mundo de aquel entonces que el personaje femenino –apenas una niña– había muerto poseída por un demonio. Sustentaremos aquí una versión sincrética, a la que se agrega, entrecruzada, la idea de dormir más de cien años, como en el cuento clásico de *La bella durmiente*, hasta que el mundo sepa por fin la verdad. Esta verdad, claro está, solo será revelada mediante la lectura del texto, que a su vez está montado sobre un triple andamiaje: histórico-geográfico, novelístico, y desde luego, periodístico.

Mediante el primer andamiaje se nos cuenta que la acción acontece en el segundo tercio del siglo XVIII, ¹en Cartagena de Indias, con todo lo que ello supone en connotaciones históricas y políticas adicionales. No hay que olvidar su condición de gran puerto y fortín español amurallado, ahora sí, a prueba de piratas, después de tantas décadas de continuas mejoras militares. Además, se nos

¹ En esta novela, García Márquez abordaba una época distinta a las comúnmente tratadas en sus obras, cuyos referentes históricos podrían ubicarse en los siglos XIX y XX. En esta novela en cuestión, había un cambio sustancial y arriesgado con el cual no estaba muy familiarizado el escritor, como era el siglo XVIII.

deja evidencia de las postrimerías del régimen colonial español en el Caribe, con claros atisbos de cansancio administrativo, con ecos aún perceptibles del Santo Oficio –terrible eufemismo de la tan temida Inquisición–, empeñado por mantener la pureza de la fe.

A pesar del alto costo y sacrificio que aquel legado espiritual y medieval de ocho siglos de lucha contra los moros en la Península habría de suponer, esta lucha debería continuar en el Nuevo Mundo.

Según el obispo de Cartagena de Indias, D. Toribio Cáceres y Virtudes, en su charla-informe al recién llegado virrey D. Rodrigo del Bueno y Lozano, de paso por Cartagena hacia su sede en Santafé de Bogotá, resultaba muy difícil cristianizar a esta muchedumbre variopinta y desganada. En ella primaban los mulatos y los esclavos, todavía muy reticentes a abandonar del todo sus ancestrales rituales animistas africanos que, según la palabra severa y exaltada del obispo Cáceres y Virtudes, seguían practicando tan pronto como el amo europeo se daba la vuelta: “Hemos atravesado el mar-océano para imponer la ley de Cristo, y lo hemos logrado en las misas, en las procesiones, en las fiestas patronales, pero no en las almas” (*Del amor* 133).

Se puede observar este sincretismo reversible al comprobar que, a pesar del nombre cristiano de la protagonista, Sierva María de Todos los Ángeles, y de su título de marquesita criolla, de puertas para adentro la conocían como María Mandinga. Dicho de otro modo, así era como la conocían sus esclavos, con quienes pasaba la mayoría del tiempo hablando en Yoruba y otras lenguas africanas. También eran ellos quienes le atribuyeron, desde muy temprano, poderes encantadores que justificaban su conducta desenvuelta, algo extraña e inusual por ser la hija del amo.

Convendría añadir que Cartagena de Indias –aunque en alguna ocasión podría ser Barranquilla o Santa Marta– sigue siendo, en esta novela de corte neohistórico, el centro predilecto de la escena garciamarquiana caribeña. Se trata de un epicentro que ya hemos visto en otros acercamientos al tema del amor, como en *El amor en los tiempos del cólera* y, como veremos más adelante, en *Diatriba de amor contra un hombre sentado*. No solo estos, cabría mencionar también, entre otros muchos ejemplos, algunos de los relatos contenidos en *Eréndira, Doce cuentos peregrinos* –entre los

que destacan temáticamente *El mar del tiempo perdido*, *El rastro de tu sangre en la nieve* y *El ahogado más bello del mundo*— y finalmente su controvertida novela *Memoria de mis putas tristes*.

En un plano periodístico, y de una manera muy sutil y efectiva, el punto de vista aparece entroncado con el del autor, por lo que supuso el hallazgo inaudito de una cabellera de más de veintidós metros pegada al cráneo de una niña, de escasos doce años, sepultada en las criptas del antiguo convento de las monjas Clarisas.² La acción narrativa logra retrotraerse casi dos siglos para poder contar la historia desde el principio. Se da así amplia cabida y suma justificación para que el autor nos enrede, muy a sus anchas y con nuestra aprobación implícita, en el consabido triángulo romántico del amor fatal, del destino adverso y de la muerte ineludible. Son estos tres elementos los que subyacen tras la curiosa cabellera encontrada, meollo misterioso de la obra por resolver.

Resulta intrigante, desde el comienzo, a la curiosidad del lector, que a partir del mismo título todo lo narrado venga ampliamente tizado por las menciones recurrentes al demonio, a la posesión y a la presencia de lo impuro. En efecto, la palabra *demonio* o sus múltiples sinónimos aparecen más de cincuenta veces en un texto que no llega a las doscientas páginas. Y así, de pronto, estamos ya dentro de la historia de un amor visto como fuerza perniciosa e irresistible y de obvia peligrosidad.

Notoriamente, son formas de la violencia que Ariel Dorfman, en su libro *Imaginación y violencia en América* (1972), ha clasificado como horizontales o colectivas y verticales o individuales y que, según el crítico, yacen detrás de la conducta de los protagonistas.

El argumento, tristísimo de por sí como todo amor malogrado, se podría sintetizar clasificando a los personajes en dos bandos: las víctimas y los verdugos. Las dos víctimas son dos personajes tan distintos en casi todo que solo las trampas del azar y las astucias novelistas del autor podrían aunarlos. En una, se trata del Padre Cayetano Delaura, cura joven y bien dispuesto para las

² Criptas que ahora mismo han sido vaciadas para convertir el sitio tan estratégico en hotel de gran turismo, mucho más acorde con el perfil de la ciudad, vista a finales del siglo XX.

letras, pasado por los claustros prestigiosos de Ávila y Salamanca. Es el hombre de confianza y allegado al Obispo, un personaje que se encuentra más realizado entre los libros de filosofía de Leibnitz y San Agustín, que entre las rutinas parroquiales. Por estas razones, el obispo le encomienda la difícilísima tarea, quizá como prueba definitiva, de representar la Curia en calidad de exorcista. De esta manera, no podrá actuar como médico, ni amigo, ni consejero de esa niña que ha sido mordida, como otros en la ciudad, por un perro al que se presume rabioso y que ya se ha cobrado varias vidas. Todo esto, claro está, según las habladurías incesantes de la ciudad, retratada como una caja de resonancia por la rapidez con que se divulgan los infundios.

La otra víctima es la niña María de Todos los Santos, conocida así de puertas para fuera (afuera) y como María Mandinga de puertas para adentro, dualidad que representa los dos mundos sincréticos. La niña María de Todos los Santos/Mandinga ya ha pasado por las manos de la ciencia médica, secular y tradicional, personificada en el doctor Abrenuncio, médico portugués residente en la ciudad.

María no es una niña cualquiera: es nada menos que Sierva María, hija única del segundo matrimonio del segundo Marqués de Casaldueiro, D. Ygnacio de Alfaro y Dueñas, heredero de una gran fortuna en tierras, fincas y esclavos, y el primer marqués de Casaldueiro en Las Indias.

Don Ygnacio, sin embargo, es el prototipo del noble y terrateniente criollo en el que confluyen todas las manifestaciones del cansancio del poder civil colonial al que nos referimos al principio. Se le representa como abúlico, cadavérico, endeble, temeroso, indolente, pasivo, de pocas letras y menguadas luces; pero, a su vez, también como buen padre, preocupado como está, por la suerte aciaga de su hija, una rubita querúbica que parece sacada de los cuadros de Botticelli.

El marqués, para su desgracia, ha pasado muy poco tiempo con su única hija hasta el momento presente, quizá por el ensimismamiento que le producía el recuerdo de su primera mujer, la noble y castiza Doña Olalla de Mendoza, fulminada absurdamente por un rayo mientras tocaba la tiorba italiana, instrumento que había aprendido a tocar en apereç en la corte veraniega de Segovia

con el maestro Scarlatti. Además, el marqués vivía abstraído en los muchos problemas personales de su segunda mujer, la mestiza Bernarda Cabrera, mujer aturdida y desahogada en cuerpo y alma entre mieles y melazas, encierros decadentes con el esclavo y efembo Judas Iscariote. Así pues, para Bernarda, su hija Sierva María, no llegó nunca a merecer ni su cariño ni su cuidado de madre.

El más fiable retrato del Marqués quizá venga dado por el doctor Abrenuncio Ca Pereira Cao, sabio médico judío portugués que se expresa tan bien en latín como en castellano:

Abrenuncio siguió visitándolo en su casa. No le era fácil entenderse con el marqués, pero le interesaba su inconsciencia en un suburbio del mundo intimidado por el Santo Oficio. Así se le iban los meses de calor, él hablando sin ser oído bajo los naranjos floridos, y el marqués pudriéndose en la hamaca a mil trescientas leguas marinas de un rey que nunca lo oyó nombrar (*Del amor* 65-66).

Mientras los poderes civiles y militares de la Corona aparecen menguados y disminuidos, tal vez por la misma lejanía física, no acontece así con el poder eclesiástico, representado por el obispo Cáceres y Virtudes, por un lado, y por la orgullosa y altiva abadesa Josefa Miranda, por el otro. Esta abadesa es la viva encarnación de la rivalidad interna de la iglesia colonial, puesta aquí en escena en medio de su enconosa protesta porque el obispo ha tenido la osadía de enviar al convento a la niña *posesa*, según sus propias palabras. “Todo anda así, o sea revuelto”, le dice al padre Delaura, “desde que su obispo nos hizo el favor de mandarnos este regalo emponzoñado” (105). A lo cual responde, a través del mensajero Delaura, el obispo:

Si alguien está poseído por todos los demonios es Josefa Miranda. Demonios de rencor, de intolerancia, de imbecilidad. Es detestable [...] Quiero decir, dijo, que le atribuye tantos poderes a las fuerzas del mal, que más bien parece devota del demonio (124).

En otras ocasiones, la pugna directa entre Delaura y la abadesa se expresa en términos como estos: “El obispo es la jerarquía

máxima”, dice Delaura, a lo que la abadesa responde tajante: “No tiene que recordármelo. Ya sabemos que ustedes son los dueños de Dios” (108).

La biopsia espiritual del exorcista Delaura se resume en que, más que posesión diabólica, hay en la niña miedo al mundo extraño y hostil del convento. Al fin y al cabo, ella siempre había estado acostumbrada a moverse espontáneamente entre los esclavos como si fuese uno de ellos. Las habilidades diabólicas que la abadesa le atribuye caprichosamente, tales como la de hacerse invisible, desencadenar la desarmonía en el mundo animal y vegetal del convento, despedir fragancias desconocidas, etc., no son más que su habilidad de pasar inadvertida, aprendida de sus compañeros africanos de la niñez. A lo que se une, además, el total desconocimiento de ese mundo real intramuros por parte de la orgullosa y recalcitrante abadesa.

Como resultado de estas visitas frecuentes y bien intencionadas al convento donde ha sido recluida la niña poseída, el exorcista termina por contraer el demonio del amor. En efecto, acaba por enamorarse perdidamente de esta pobre e incomprendida criatura que flota entre dos culturas, dos mundos, dos religiones, dos cánones de conducta y quien, para sobrevivir, se vale casi instintivamente de las astucias aprendidas de los suyos. Delaura es consciente de este amor irreprimible que crece dentro de él sin que pueda, ni tal vez quiera, hacer nada para detenerlo. Mientras tanto, recuerda los preciosos versos del poeta Garcilaso —quien vivió en circunstancias semejantes a las que le suceden a él ahora— y que se le vienen a la mente una y otra vez: “Oh dulces prendas por mi mal halladas”. Obsesionado por salvar, quizá a base de amor, a esta criatura, expuesta como víctima expiatoria de las rivalidades de poderes eclesiásticos y condenada de antemano por esos mismos poderes, termina por visitarla en su celda de prisionera, acusada de estar poseída. Comienza pasando tardes, días y finalmente noches junto a ella, objeto de su amor, hasta la escena final en que, como última desgracia, son descubiertos. Es entonces cuando todas las habladurías del convento, encabezadas por la abadesa, se desencadenan como las furias de la antigüedad griega.

Aquí empieza el inevitable desenlace de la obra que, como hemos dicho ya, contiene todos los ingredientes de la tragedia ro-

mántica. Mientras la carrera eclesiástica del padre Delaura, que tanto prometía, termina siendo socavada en sus bases, desbaratada en forma implacable y reducida a un asilo de leprosos, olvidado del mundo y de los poderes terrenales, y donde quisiera poner fin a sus días. Acaba, allí, contrayendo la enfermedad que trata de aliviar. Por otra parte, la niña, olvidada y desdeñada por la jerarquía que debía protegerla, muere de hambre y de amor en esos tres días finales de separación e incomunicación, al creerse abandonada por su amante y protector que nunca volvió –no pudo volver– a visitarla.³

El final entronca con el comienzo de la obra, dando una vuelta completa y volviendo implícitamente a aquella escena inicial donde un joven periodista –García Márquez– contempla la exhumación de los restos de la cripta del convento. Una escena, recordemos, protagonizada por el descubrimiento del cuerpo de la niña que parece recién fallecida, con un cadáver deslumbrante, sereno y misterioso, con esos veintidós metros de cabellera crecida en la cripta.

Delaura y Sierva María han sido las víctimas mortales de una violencia interna entre los estamentos de la iglesia que rivalizan por un poder más emparentado con lo terrenal que con lo espiritual. Los *demonios* del amor, como el virus del triángulo romántico discutido, triunfaron en la historia convencional y cronológica, pero no en la fábula novelada.

Solo resta una forma de justicia poética a esta absurda violencia de la muerte, que también habría de barrer con esas otras vidas de los jueces y verdugos. En la cripta del convento yacen también esos restos que representan los poderes terrenales de la época, victimarios muertos y olvidados para siempre si no fuese por el recuento y desentierro de la crónica testimonial y casi fotográfica –si la cámara hubiese existido en la época– de los episodios que el autor elabora y pone ante los ojos del lector. Todo ello sin hacer comentarios editoriales sobre la conducta humana, para que sea este quien juzgue y saque sus propias conclusiones.

³ El tema es de una indudable tradición trágica: nos hace recordar desenlaces signados por la incomunicación malentendida, que Shakespeare desarrolló magistralmente en *Romeo and Juliet*, y que el mismo García Márquez revive en el pasaje central de *Crónica de una muerte anunciada*.



Diatriba de amor contra un hombre sentado y el monólogo teatral en Cinco horas con Mario de Miguel Delibes

Si contar *El Congreso de los Fantasmas*, una de las *Jirafas* que publicó en *El Heraldo* de Barranquilla en 1951 con el seudónimo de Septimus, *Diatriba de amor contra un hombre sentado* vendría a ser la primera y única obra teatral reconocida de manera oficial de Gabriel García Márquez. El escritor era ampliamente conocido en los terrenos del relato corto, la novela larga, el artículo periodístico y político de alcance global, el guión cinematográfico e, incluso, en el discurso convencional, al que tan refractario se mostró durante toda su vida. Valga como ejemplo la pieza magistral que pronunció ante la Academia Sueca con motivo de su Premio Nobel de 1982, al que ya nos referimos en la Introducción de este trabajo.

Diatriba tuvo dos versiones. La primera, provisional a manera de tanteo, fue escrita en 1987 y estrenada en Buenos Aires en agosto de 1988, con la entusiasta participación de la actriz Graciela Dufau. La segunda, seis años más tarde, con autorización expresa de García Márquez para que fuese puesta en escena por el Teatro Libre de Bogotá, bajo la dirección de Ricardo Camacho Guizado y con la actriz barranquillera Laura García en el papel protagonista. Se estrenó el 23 de marzo de 1994, coincidiendo con el Festival Iberoamericano de Teatro que se celebraba en ese momento. El texto definitivo fue puesto en venta ese mismo año por Arango Editores. Cabe añadir que *Diatriba* fue un rotundo éxito de taquilla dentro del país y que se representó en las ciudades más importantes durante ese año. Supuso una oportunidad única

e irrepetible verla y aplaudirla en el Teatro Nacional de Medellín a finales de julio de 1994. La obra fue reseñada entonces como un acontecimiento cultural de gran novedad y valía.

Vale ahora la pena preguntarnos a qué apunta, en términos generales, este monólogo al que le hemos atribuido atisbos de diálogo imposible. En un nivel puramente superficial se podría describir como una típica cantaleta de hora y media de duración en la que Graciela, la protagonista, aprovechando la víspera de la celebración de sus bodas de plata matrimoniales, saca a relucir esta otra forma de exhibir y exponer ante el público toda la falsedad que ha sido su matrimonio, revestida aquí de la apariencia. Justamente de aquí proviene la insistencia en la cita de Jean-Paul Sartre acerca de que “el infierno son los otros”. Infierno que ella ha tenido que soportar, muy a su pesar aunque con plena conciencia, durante veinticinco largos años de convivencia con un marido calavera, infiel, desmemoriado, donjuanesco y toda la letanía de defectos que una mujer mal casada y mal querida podría añadir a la lista. Si bien es cierto que, al mismo tiempo, ha sido un marido que, en un nivel muy personal, ha sabido resultar encantador e irresistible ante toda relación personal y financiera que se le haya puesto por delante. Es un marido que ha sabido, pues, ser encantador e irresistible incluso para su pobre mujer, quien aún hoy sigue perdidamente enamorada de su esposo.

De esta manera, a Graciela, consciente de su error de años—como es el haber amado y seguir amando a un ser incorregible—, no le queda otro recurso, al menos que no sea literario, que la diatriba como acto de venganza y de denuncia públicas. Dicho de otro modo, de afrenta ante el público que la escucha con atención y frente al cual expone con parsimonia, como ante un juez imparcial, todas las traiciones, engaños, mentiras y dobleces de los que ha sido víctima durante un cuarto de siglo.

Esta chanza guarda un parecido evidente con aquella otra protagonizada por Fernanda del Carpio en *Cien años de soledad*, que terminaba por sacar de quicio a uno de los Aurelianos, hasta el punto de que este terminaba destrozando, con idéntica parsimonia, toda la vajilla de Baviera acumulada durante años en la casa materna de los Buendía. De tal modo podemos ver que la

cantaleta, como recurso, tiene también claros antecedentes en la obra de García Márquez.¹ Lo que podría llamarse con cierta jocosidad el arte de rizar el rizo matrimonial es, claramente, otra forma de violencia interior ejercida sobre la protagonista. En este caso, aplicada a *Diatriba*, podría verse en el drama desde dos ángulos diferentes. Por un lado, desde el punto de vista del marido, quien, consciente de sus efectivos encantos frente a la desarmada mujer enamorada, ha logrado salirse con la suya en todo lo que ha querido hacer u omitir, más por capricho que por convencimiento. Es así interesante verlo en lo que tiene de juego, a la manera del gato y el ratón: “a que te cazo ratón; a que no, gato ladrón”. Y, por otro lado, desde la perspectiva de la esposa burlada, quien, habiendo hecho caso omiso a todas las advertencias familiares, tragándose incluso el orgullo y la autoestima para poder tolerar todas las transgresiones del código matrimonial y todos los rizos burlados, aprovecha ahora la ocasión —única e irrepetible que le da la celebración de las bodas de plata matrimoniales— para emprender su denuncia.

Oigamos cómo ella misma se confiesa culpable y se incrimina a sí misma:

No tenía nada pero renuncié a todo por ti. Bueno. Yo me entiendo. Claro que nunca lo valoraste como una inmólación. ¡Qué va! ¡Ni te enteraste siquiera! ¿Sabes por qué? Porque toda tu vida has sido inferior a tu propia suerte. En cambio, yo no tengo quien cargue la cruz porque yo misma me serví mi láudano con cucharitas de oro (*Diatriba* 22).

De suerte que, convencida del autocastigo en que se convirtió su terquedad por empeñarse en permanecer junto a ese hombre como parte integrante de su destino trágico de mujer burlada, agrega:

¹ Vale la pena resaltar la respuesta femenina, inteligente y efectiva de Aureliano, pues ante la cantaleta de su mujer, antepone un recurso inapelable como es el de destrozarse objetos. Tanto la cantaleta como el destrozo se identifican con el propósito de no dirigirse directamente a su interlocutor, pero sí de afectarlo mediante el desahogo iracundo.

Desde que te señalé de lejos en la verbena de San Lázaro, con tus rizos dorados de Ángel de la Guarda, casi antes de saber a ciencia cierta cuál eras tú entre la pelotera de inválidos, me previno: 'Ese muchacho tiene dos caras: la que nos muestra a nosotras, que ya no es buena, y la otra, que debe ser peor' (22).

No se equivocaría la madre en su juicio sobre la otra cara, que es exactamente la misma que le ha enseñado a su víctima en estos veinticinco años de matrimonio.

Como sucede en *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes, la hermana gemela de *Diatriba* —cuya versión novelística apareció primero en 1966 y su adaptación teatral en 1979—, estamos aquí frente a monólogos interiores directos. Somos llevados casi de la mano desde un presente del aquí y el ahora, simultáneo con la acción, hacia un pasado diluido del allí y el entonces, que puede ser distante o cercano en sus múltiples idas y venidas a través de los años, pródigamente desparramados en dos décadas y media. Tan solo hay una diferencia: en *Cinco horas con Mario*, el supuesto interlocutor no puede ni siquiera oír lo que dice su mujer María del Carmen Sotillo, porque está muerto de verdad y para siempre. En *Diatriba*, el marido también está de cuerpo presente, aunque disfrazado y disimulado en un maniquí que finge leer el periódico mientras transcurre la diatriba. Esto es, el monólogo de su mujer herida que ahora ajusta las cuentas pendientes desde hace veinticinco años.

Otra salvedad la encontramos en la protagonista femenina de Delibes, que aparece polarizada frente al tema de la falta de autenticidad de su conducta. Frente a la culpa que debe asumir la viuda por la muerte repentina de su marido, la problemática hacia la que se dirige la obra revela otro tipo de sociedad y otros valores. En *Cinco horas con Mario* encontramos unos valores mucho más representativos de los años finales del Franquismo y muy distintos a los de la idiosincrasia del Caribe, que la crítica ha coincidido en identificar como el dinero, el sexo y el concepto resbaladizo de autoridad en una sociedad cambiante a grandes pasos. Hay en *Diatriba*, obviamente, alusiones directas e indirectas al dinero, más bien como estorbo que como necesidad, y nunca con la intensidad que se da en María del Carmen. En cuanto al sexo, las

alusiones de *Diatriba* revelan una situación emparentada con la de *Cinco horas con Mario*, en el sentido de que Carmen y Graciela se quejan del poco interés, del poco uso y de la castidad forzosa a la que ambas mujeres han sido sometidas por sus maridos; Mario por apatía e indiferencia; este por estar en exceso fuera de casa. En el tercero de los temas, el de la autenticidad, es donde hay mayores discordancias: mientras Graciela ha vivido casi de espaldas a la opinión pública y al qué dirán de su matrimonio a medias, doña María del Carmen Sotillo se revela como un personaje totalmente inauténtico. Para ella, el mundo de las apariencias juega un papel desmedido, pero muy acorde con su época de mojigatería femenina frente al triunfalismo exhibido por la Falange franquista.

El monólogo de Graciela con el maniquí tiene rasgos parecidos al de María del Carmen Sotillo: es unidireccional, se autogenera, se construye y reconstruye como los hilos de una madeja, con los retazos de la memoria caprichosamente esparcida en un tiempo casi indefinido, a base de hacerse, rehacerse y deshacerse. Existe aquí un proceso consciente de memoria selectiva en el que los recuerdos se suceden invocados por algún cabo suelto del parlamento de Graciela. Sin embargo, como anota Robert Sims siguiendo la línea de Bajtín, no se da el monólogo *sensu stricto* porque vivimos en un mundo dialógico en el que nadie ha dicho la última palabra y en el que hablar solo habitualmente se interpreta como señal de poca cordura.

Se hace necesaria la referencia al papel trascendental que juega la voz femenina de Graciela o de María del Carmen, única presencia audible y visible dentro de la escena que reconstruye fragmentos del pasado, llenándolos de nuevas significaciones. En la terminología de Stephen Greenblatt, la voz femenina vendría a ser aquí una de las “posesiones maravillosas”. Al contrario de lo que sucediera con los indígenas americanos que se quedaron sin dioses, sin lengua y sin códigos comprensibles por las suplantaciones europeas, la voz no ha sido aquí negada. Al contrario, es la única forma de denuncia y de testimonio, a la vez que la única que puede dar contenido y sentido a ese pasado caduco que las voces de autor actualizan y recrean.

Queda por comentar el final de la obra, en el que Graciela, fingiendo que se le han acabado las cerillas para seguir fuman-

do, las busca y las encuentra en los bolsillos del marido. Con la cerilla aún encendida, se le ocurre que ya es hora de poner punto final al monólogo, aunque tal vez no todavía a la queja que es la diatriba. Es entonces cuando se le ocurre también que ese marido/maniquí que ha estado allí todo el tiempo con el periódico frente a la cara, debería dejar de leer, de ser, de seguir allí, inmóvil. Una vez encendido el periódico, el fuego se propaga fácilmente hasta consumir la figura del maniquí, e incluso la silla, mientras una música de notas cada vez más audibles se acrecienta en el fondo de la escena. Son los músicos que ya han llegado para iniciar la celebración de las bodas de plata. Es tiempo de que se acabe la diatriba del pasado y se vuelva al presente. Decimos que es una quema simbólica,² para enfatizar la idea de que acaba de finalizar un ciclo vital que ha durado un cuarto de siglo y empieza uno nuevo que tal vez podría ser mejor, aunque por otra parte tampoco importe demasiado.

Por último, podría verse también la diatriba como una forma de reclamo por un amor mal entendido y peor usado; por un amor desperdiciado como si fuese una fuerza inútil, idea que el mismo marido calavera reconocería si este no fuese un monólogo. Tampoco se lamenta Graciela de haberle amado porque, en realidad, a pesar de la frustración, ese amor le ha imprimido rumbo, aunque no sentido, a su vida de mujer casada, aunque malquerida.

La obra escasamente llega a las sesenta y nueve páginas, pero aun así mantienen al lector/espectador atento a su desarrollo, atento a los detalles que vienen dados por la coreografía, la ambientación musical, la luz y el movimiento libre y espontáneo del que goza Graciela. Incluso, la misma víspera es vista como momento crucial o encrucijada vital para recordar y revivir todo un cuarto de siglo, pero, a la vez, para revitalizar el presente como nueva posibilidad.

Todo contribuye a agilizar el monólogo, a modificar la escena ligeramente cambiante que gira, como hemos visto, alrededor de

² También es un acierto haber escogido la inmovilidad y la lectura del periódico que simula el maniquí, pues frente a la fuerza expresiva de una cantaleta, solo cabe anteponer el silencio y la pasividad, en espera de que el desahogo expresivo se agote por sí mismo.

los mismos temas fijos, inherentes a la idea de la diatriba como tema de la obra. Se suceden quejas, defectos, fallas, insuficiencias, incumplimientos, falsas promesas, promesas rotas, mentiras disfrazadas de verdades, traiciones e infidelidades de distintas gamas y naturaleza, amantes —a veces ocasionales y otras no tan pasajeras—, ausencias injustificadas, reincidencias, etc.

Diatriba es, después de todo, la catarsis suprema, demorada como el castigo, pero indispensable para esta pobre Graciela. Se sabe expuesta y vista como conciencia herida, llaga abierta y violentada por un amor mal correspondido, clara manifestación de otra forma de violencia, inaceptable pero real, ejercida sobre otro ser humano.

Memoria de mis putas tristes y el amor libre y sin cronómetro

No debía hacer nada de mal gusto, advirtió al anciano Eguchi la mujer de la posada. No debía poner el dedo en la boca de la mujer dormida ni intentar nada parecido.

Yasunari Kawabata, *La casa de las bellas durmientes.*

(Epígrafe usado por García Márquez en esta *Memoria*).

Han transcurrido ya varios años desde que se publicó *Memoria de mis putas tristes*, a mediados de octubre de 2004, en las consabidas cuatro grandes urbes hispanohablantes: Buenos Aires, México, Madrid y Bogotá. Habría que añadir también la aparición simultánea en los Estados Unidos, en español y por primera vez, gracias a la casa Editorial Alfred Knopf. Como todo lo relacionado con el Premio Nobel colombiano, desde el anuncio mismo de su inminente publicación, empezó el acostumbrado revuelo que tradicionalmente se asocia a un acontecimiento que casi siempre ha ido más allá de lo simplemente literario.

Se trata de la previsible controversia, anticipada y avivada aun más por el tema inquietante, del gigantesco escándalo publicitario que supuso la aparición pirata de la obra, en réplica asombrosamente parecida, unos días antes del lanzamiento oficial. Además, estaba en el aire la natural expectativa que suponía el largo paréntesis narrativo que iba de 1996 –año en que publicó *Noticia de un secuestro*–, descontando, claro está, *Vivir para contarla* en 2002.

Como era de esperar, el desconcertante título escogido no ha cesado, aun hoy, de causar risas, burlas, sorna, enojos y sonrojos, según quien lo enuncie. Sea por lo que fuese, todas estas razones convirtieron su publicación en el otro acontecimiento literario del año junto con la aparición de *Delirio* de Laura Restrepo, la novela ganadora del Premio Alfaguara 2004. De todo ese ambiente carnavalesco y controvertido, queda ahora bien claro que las editoriales salieron muy bien libradas, a pesar de la audaz piratería.

Pasados los tanteos iniciales, las revistas y los periódicos se encargaron de pormenorizar, ilustrar y detallar la historia, incluso con entrevistas a algunos de los personajes históricos de la *nouvelle*. Esto es, a mujeres que aún vivían en Barranquilla, aunque no ejercieran ya la antigua profesión, en busca de la máxima audiencia disponible (*Semana, Cromos, Diner's, Cambio, El Tiempo*, entre otras publicaciones). Superados ya esos escollos iniciales, comenzarían los primeros intentos de puntualizar, distanciándose un poco, los verdaderos quilates de la obra, haciendo de lado, si fuese necesario, la inclusión del título un tanto procaz y escandaloso.

Por lo que se ha visto después, muy pronto surgirían dos bandos irreconciliables. Por una parte, los detractores de antaño —nadie es profeta en su tierra, y menos aun Gabo en ciertos círculos—, quienes, armados con argumentos apriorísticos, vieron en la selección del título mismo una cierta desvergüenza. Para ellos, no podía considerarse solo como desenfado literario, sino como algo insólito, inaudito y de muy mal gusto. A esto habría que añadir la situación inverosímil y, por demás estrafalaria, del planteamiento temático que la obra proponía.

No faltó entre ellos quien propusiera que Gabo dejara de escribir del todo, para que se diese en Colombia el indispensable relevo generacional. Propusieron, con un malintencionado e hiriente sarcasmo, que se dedicara, ahora ya sí, a recibir homenajes atrasados, a dar opiniones literarias y extraliterarias y a aceptar todos los reconocimientos académicos de los que hasta ahora había estado voluntariamente ausente. Para estos críticos, esta obra, accidentada y extraña, era una muestra contundente de la decadencia definitiva del escritor, no solo por la edad, sino más bien y sobre todo por las tantas versiones sobre el deterioro de su salud. Cabría recordar

aquí el tan mentado cáncer de ganglios y pulmones que propició incluso la repetida publicación de aquella *despedida* apócrifa que circuló hace unos cuantos años, muy similar a aquella otra despedida atribuida falsamente a Borges.

Sus incondicionales insistieron, por lo contrario, en que Gabo, en su ya larga carrera literaria de medio siglo, nunca había defraudado a sus lectores hasta la fecha. También en que cada nueva publicación había sido un nuevo aporte, a la par que un reto permanente de imaginación y creatividad. Concluirían el argumento afirmando que esta *memoria* no sería ni tendría que ser la gran excepción. En fin, que sería cuestión de tiempo y de sosiego crítico, para llegar a apreciar con toda justeza los verdaderos alcances y méritos artísticos, por muy escondidos que estuviesen a los ojos de los lectores, todavía perplejos o escandalizados.

Para aquellos lectores familiarizados con el total de su obra, queda claro que para el escritor, en la teoría y en la praxis, el tema del amor, como fuerza viva y motor de la conducta humana, siempre había estado presente en sus distintas representaciones del ser humano. Los personajes de Bolívar en *El general en su laberinto*, el del dictador eterno de *El otoño del patriarca*, algunos de *Cien años de soledad* y los del denominado “ciclo del amor”, pasan por sus obras sufriendo, respirando, debatiéndose, sucumbiendo al amor o a su carencia. Por ello —continúa la defensa del autor—, no debería extrañar en lo más mínimo que el amor se dé y exista también en la vejez, época de madurez y de balance conciliador entre el tiempo y la experiencia.

Si efectivamente hubiese que hallar antecedentes y causas en sus obras, con ellas demostraría que el amor no es privilegio exclusivo de la juventud y que nadie ha podido decir la última palabra sobre este sentimiento universal. Así lo demostraba con argumentos convincentes en la trilogía a la que ya nos hemos referido bajo el común denominador de “ciclo del amor”. En estas obras, la misma palabra *amor* es parte integral de los títulos: *El amor en los tiempos del cólera*, *Del amor y otros demonios* y su única obra teatral reconocida *Diatriba de amor contra un hombre sentado*.

La situación que la *nouvelle* plantea es simple pero novedosa, por más estrambótica o insólita que nos parezca: un hombre de noventa años —Mustio Collado de apodo—, anciano en términos con-

vencionales, tiene el capricho de celebrar su cumpleaños pasando la noche junto a una virgen adolescente a quien solo conocemos como Delgadina. Con tal fin, hace los arreglos necesarios con su antigua amiga, ahora cómplice, Rosa Cabarcas, matrona de un prostíbulo del que él mismo fuera cliente durante décadas. Ella accede únicamente cuando comprende la seriedad del *capricho* de su antiguo cliente y solo en aras de la amistad que les une.

Justo aquí nos hallamos de bruces frente al concepto de novela como homenaje que, a manera de pretexto y de cierta justificación, Gabo quiso hacerle a su famoso antecesor en el tema del amor más allá de la edad convencional: Yasunari Kawabata y *La casa de las bellas durmientes*. Existe, claro está, un anticipo de este tema de Kawabata en la obra garciamarquiana en aquel relato titulado “El avión de la bella durmiente”, incluido en *Doce cuentos peregrinos* de 1992. Se trataba de un relato en el que el protagonista se contentaba con haber dormido en un asiento de primera clase, en un vuelo trasatlántico, al lado de “una bella durmiente”, a quien solo pudo ver de reojo y amar en silencio durante todas las horas de vuelo.¹

Otros reseñistas, como Mario Jursich Durán, han visto más próximo el parentesco de esta memoria a la *Historia del buen viejo y de la bella durmiente*, de Italo Svevo, obra a la que nunca se refirió García Márquez tan explícita y directamente como lo hizo con Kawabata y a quien, en cierto modo, puede decirse que le dedicó el libro con esa estratégica cita introductoria. Existen en todas estas obras, ligadas por la base temática, la referencia explícita al acto de dormir, próximo a la subconsciencia, en el que la bella exhibe serenamente su belleza física sin participar en el espectáculo estético y erótico que crea su sola presencia y que recuerda, por sus

¹ En realidad, la primera referencia específica del autor a este tema se remonta a un artículo publicado en *El Espectador* el 22 de septiembre de 1982, titulado “El avión de la bella durmiente” –recogido en *Notas de prensa: 1980-1984*–, donde relataba la misma anécdota ocurrida en realidad en un viaje de París a Nueva York. Terminaba el artículo relacionando su situación con la obra de Mishima: “Antes de aterrizar, cuando me dieron la ficha de inmigración, la llené con un sentimiento de amargura. Profesión: escritor japonés. Edad: 92 años” (316).

efectos, a aquel libro de Octavio Paz de sus años postreros. Nos referimos, claro, a *La llama doble: amor y erotismo*, de 1993.

Más allá del bien demarcado ámbito de actividad vital del narrador de *Memoria* [...], periodista de profesión, se trasluce una ciudad, fácilmente identificable, en la que el personaje, Mustio Collado, ha hecho y deshecho su vida durante décadas. Es el ámbito de su doble juego diurno. Por una parte trabajo, seriedad, profesionalismo periodístico e, incluso, fama de sabio y respetable entre sus colegas de la página social y editorial. Por la otra, nocturno, en la que deambula por discretos círculos prostibularios donde, dada su fama, suficiencia económica y probada discreción, ha logrado cierta carta blanca permisiva para ir y venir entre el quehacer de las prostitutas. Y justamente a ellas, a las prostitutas y a nadie más, está dedicada esta memoria. En algún momento, el personaje alardea de sus lúbricas estadísticas: “Hasta los cincuenta años eran quinientas catorce mujeres con las que me había acostado por lo menos una vez” (16), dice. Y no faltó reseñista que lo emparentara con Stendhal, uno de sus autores contemporáneos más destacados y sobresalientes en estas crónicas de burdeles.²

De las seis mujeres que el protagonista examina, elaborando detalladas biografías incidentales, cuatro fueron conocidas profesionales y luego amigas de años. Rosa Cabarcas encabeza la lista y se mantiene como matrona de su negocio hasta el final. Por sus medios, todavía muy eficaces en este submundo ciudadano marginalizado, logra hacer realidad el capricho de la celebración nonagenaria del amigo. Es a ella a quien le dedica grandes y frecuentes elogios, más bien emparentados con la verdadera amistad. Le sigue la “fiel Damiana” (43), personaje que desde muy joven ha cuidado de la casa, la higiene, la ropa del personaje Mustio, huérfano y solterón, con un amor abnegado y sin aspavientos y, quien solo después de veintitrés años de servicios domésticos, confiesa haber llorado por él durante muchas noches. Irónicamente se con-

² La dinámica de los burdeles parece ser otra línea temática que atrae a García Márquez. Recordemos, al respecto, el ambiente sórdido que el autor describe de ese burdel ambulante en que se desarrollan las peripecias de La cándida Eréndira y su abuela desalmada.

fiesa también virgen, ya que su tácito compromiso de servicios al patrón la llevó a decirle en alguna ocasión crucial: “Eso no se hizo para entrar sino para salir” (16). Están también Casilda Armenta quien, después de jubilarse de la profesión, encontró en un chino el amor y el remanso necesarios –y siempre anhelados– para pasar los últimos años de vida bajo un hálito de seguridad y no de clandestinidad. Y, finalmente, aparece el personaje, algo folklórico e histriónico, de Castornia, todavía activa, como la última *mama-santa* y matrona de alguna casa conocida.

Hay dos mujeres más que, aunque fueran polos opuestos, no llegaron a ser posesión del caprichoso solterón. En primer lugar, Ximena Ortiz, la burguesa barranquillera con quien estuvo a punto de casarse, si hubiese tenido vocación de casado, y a quien dejó plantada minutos antes de la ceremonia nupcial, sin remordimientos ni disculpas. Este acto de vergüenza hizo que ella saliese del país para evitar mayores escándalos familiares. Muchos años después de su regreso, Mustio habría de pagar la afrenta cuando, al encontrársela de nuevo, ella no lo reconoció ni recordó como el amante que la había dejado plantada, tal vez por fallas de la memoria o quizá por haber logrado enterrar ese recuerdo doloroso hasta el punto de extirparlo de su mente.

La otra es, desde luego, el centro de la obra: Delgadina, una niña de catorce años, de origen obrero y barriada pobre, que cuida de sus hermanos menores al otro lado de la ciudad, y a quien conoce gracias a las artimañas de Rosa Cabarcas. Sin embargo, con las dosis de valeriana, renovadas cada noche, pasó en el prostíbulo de Rosa, casi sin saberlo, desnuda, yaciente, inerte y dormida. Nunca llegó a conocer –ni tan siquiera a dialogar con él– al misterioso personaje con quien pasaba esas noches ritualistas que constituyeron el prolongado regalo del nonagenario. Esas escenas nocturnas, silenciosas, sin diálogo y en éxtasis estético rayano en el voyerismo y la concupiscencia en abstracto, son el eje de la conducta de Mustio, quien se enamora perdidamente de la niña yaciente y a quien habría de dejar su herencia sin que ella lo supiese. Tal vez aquí resida el encanto y también el repudio de la obra, ya que se calificó a su autor de “viejo pederasta”, aun aceptando como cierta aquella cita de la introducción en la que confesaba haber conocido el amor por primera vez a los noventa años.

Hay críticos que han visto en esta *nouvelle* el mayor número de lo que llaman “guiños y trampas” literarias del Gabo que todos conocimos, desparramadas por la obra como piezas y pistas de un rompecabezas para sus lectores ya iniciados. Se ha llegado incluso a la conclusión matemática, con sumas y restas, de que vista dentro de un marco histórico, la obra debió de enmarcarse cronológicamente alrededor del año 1960. Esta fecha haría pensar en *Memoria* [...] como un cierto *refrito* desarchivado y actualizado para mantener el ritmo de la producción y del mercado publicitario de un gran escritor. Eso lo dirá el tiempo y una investigación más profunda sobre la obra. Lo que sí parece claro es que *Memoria de* fue un libro postrero al que se unían, al asombroso tema, la dialéctica nada nueva de que el amor no tiene edad³ y de que tanto la vejez como la juventud pueden remover el mundo con la única palanca capaz de moverlo y conmoverlo: el amor.

³ La edad relacionada con el “amor otoñal” es uno de los temas nítidamente recurrentes en la obra de García Márquez. Aparece no solo en *El amor en los tiempos del cólera*, sino también en *El otoño del patriarca*, donde el decrepito anciano se muda a la casa de muchachitas impúberes, escena que hace recordar las noches con Delgadina.

Vivir para contarla: de las memorias inconclusas

La vida no es lo que uno vive, sino la que recuerda y cómo la recuerda para contarla.

(Luis Fernando Afanador, Semana, Bogotá, 6 octubre de 2002).

Ahora que García Márquez hace la suya (su propia lectura), se lee a sí mismo con el pretexto de contarnos su autobiografía y la saga de esa familia atrincherada en un Macondo que les devuelve extranjeros en su propio pueblo, nos habla de literatura.

(Juan Gustavo Cobo Borda, Reseña de Semana, Bogotá, 6 de octubre, 2002).

Una vez más, la aparición simultánea en cuatro grandes urbes hispanohablantes de su última obra de memorias, *Vivir para contarla*, se convirtió en el acontecimiento literario hispanoamericano de finales del año 2002. Y como todo gran acontecimiento, la publicación venía precedida por los rumores crecientes, infundados a la postre como vimos en su última obra de 2004, de que sería su postrimería literaria, ya que una enfermedad terrible e incurable le había sentenciado a muerte a los setenta y pocos años.

Si a ello se añade la sentencia de Germán Santamaría, amigo y escritor, de que se trataba de “una memoria en un país que no tiene tradición de escribir sus recuerdos” (*Semana*, octubre de 2002), el libro adquiriría cierto carácter de urgencia, de una necesidad impostergable de leerlo antes de que el autor muriera.

Se comprende así por qué se agotaron los primeros ciento veinte mil ejemplares en cuestión de semanas y por qué razón el reflejo de su triunfo en casa lo convirtieron, en una suerte de carambola inesperada e inaudita, en un *best-seller* en los Estados Unidos, y en español, antes de que apareciera la traducción oficial correspondiente.

Lo primero que anotó la crítica –incipiente, pues en aquel momento solo habían pasado seis meses escasos desde su aparición–, fue el juego semántico del título mismo: *Vivir para contarla*, que aparecía en oposición al modismo corriente “vivir para contarlo” y de expresiones similares, tales como “vivir para creerlo”, “contar para saberlo” o “repetir para recordarlo”. El complemento directo *la de contarla*, se convierte en el referente de vida, así como su antecedente y referente. Dicho de otro modo, no solo es la meta y el propósito de vivir o sobrevivir como final indispensable de una larga aventura, sino que se alude a la vida como insustituible testimonio, recuento y recuerdo de una existencia convertida, de pronto, en memoria escrita y puesta ahora como libro ante nuestros ojos.

Casi todas estas tempranas reseñas de revistas y periódicos (*Cromos*, *Semana*, *Cambio 16*, *Magazine de El Espectador*, *El Tiempo*, entre otras) observaron el fuerte viraje del autor. No hay que olvidar que había sido emparentado tradicionalmente con William Faulkner en la larga saga de Macondo, semejante al del proverbial condado sureño semi-tropical, con el mundo elaborado del recuerdo minucioso tan propio de Marcel Proust en la larga serie de *A la recherche du temps perdu*. Proust –siguiendo a los reseñistas–, ligeramente anterior a Faulkner y de quien Gabo fuese también lector asiduo, como lo fuera también de Sartre y de Camus y muchos más, era el autor que entonces le resultaba ideal para enmarcar estos recuerdos y elaborar estas memorias

Se ve aquí que el recuento de las experiencias escogidas, mediante un proceso constante de memoria selectiva, le llevó a la recreación y re-actualización de una vida –la obra recoge solamente sus primeros veintiocho años– en tres marcos íntimamente emparentados entre sí. En primer lugar, el marco per-

sonal, que va progresivamente cubriendo etapas a partir desde 1927 hasta la primera salida del país, en 1953, a raíz de la gran cumbre de Ginebra, en la que participaron Eisenhower, Eden, Bucarín y Faune. En un segundo lugar, aparece el marco y trasfondo histórico del país en el que Gabo se va metamorfoseando de simple personaje a innegable protagonista. Por último, en tercer lugar, el marco dual en el que la interpretación histórica –el momento que vive– se inserta en la interpretación literaria, faceta en la que caerían aspectos tan diversos como los libros que lee, las amistades que frecuenta, los artículos de periódicos que escribe¹ –artículos que cada vez le abren más puertas y le ofrecen mejores oportunidades profesionales–, los libros que escribe con éxito creciente hasta llegar al mismo Premio Nobel, etc. Todo ello, sintetizado en una forma de sinopsis vital, retrospectiva, hasta el punto de que su vida se va transformando, mimetizando y definiendo en lo que podría llamarse un *homo memoriantur*. Esto es, un hombre que a la vez es personaje de su obra, hecha ahora memoria escrita y puesta frente a nuestros ojos, memoria en la que se recuerda y recuenta su breve paso por la existencia.

El lector de pronto descubre que las quinientas setenta páginas de las que consta el libro han sido escasamente suficientes para contar solo una tercera parte de la existencia de su autor. Comprueba que se han quedado fuera los últimos cuarenta y siete años, como si no fuesen verdaderamente reveladores de su fama y fortuna crecientes. Después de todo, razonaba la crítica insatisfecha, tal vez estos largos años posteriores a la obra exigían uno o dos volúmenes más para completar unas memorias entretenidas, reveladoras, interesantes y honestas, pero también incompletas, hasta el punto de

¹ Para futuros análisis de su ars poetica y su trayectoria como escritor, estas memorias profundizan, entre otros, en dos hitos que marcaron su mundo de escritor: primero, el contraste de su vida en el Caribe con el que se encontró en Bogotá; y, segundo, el aterrizaje que significó para su escritura el periodismo: “En mis notas de La Jirafa me mostraba muy sensible a la cultura popular, al contrario de mis cuentos que más bien parecían acertijos kálfianos escritos por alguien que no sabía en qué país vivía” (437).

que no falta quien hubiera querido que el autor llegara a los cien años para seguir contando y consagrando con sus memorias.

Y ahora, la pregunta inevitable, a modo de síntesis: ¿Qué fue, en suma, lo que logró realizar Gabo con sus supuestas memorias? Quizá la mejor respuesta la haya dado el mismo Afanador cuando anotaba en la reseña de *Semana* de ese octubre memorable al que ya aludimos:

Es casi un lugar común para quienes lo han seguido con atención, que no se trata de ninguna revelación (no hay grandes revelaciones en este libro), y quizá esto es lo increíble de sus memorias. Vuelve a asombrarnos contándonos los mismos cuentos que ya sabíamos de su vida, gracias al poder hipnótico de su prosa. Sabíamos lo que nos iba a decir pero no sabíamos cómo nos lo iba a decir.

Esto último es, a fin de cuentas, la literatura. En opinión de Afanador, el lema de Gabo había sido convertir su vida en un gran relato novelable y novedoso, en el que la ficción y la memoria —la real y la ficticia, a la manera de Proust—, se compaginaban para convertirse en otra gran novela amalgamada, que era y no era a la vez ni testimonial ni personal. Era una autobiografía que sabía más en ocasiones a ficción que a biografía personal, y en la que todo quedaba y pasaba por un filtro selectivo y caprichoso. Se trataba de un biógrafo que se empeñaba en contar, sin pretender defraudar ni tergiversar las circunstancias,² difíciles

² Pero sí exagerarlas en cuanto a la significancia o repercusión personal. Aunque este aspecto era de pura y estricta competencia del autor, sí cabría señalar que, en sus memorias, García Márquez seguía echando mano de recursos expresivos comunes a sus obras de ficción, especialmente de la hipérbole, para lograr cierto impacto en la transmisión de sensaciones. Así, por ejemplo, describía la ducha fría como “el hielo líquido del tubo sin regadera” (235) o, en el momento de describir la voz del presidente, le atribuía funciones excepcionales: “Alberto Lleras Camargo, en su condición de primer designado, mantuvo al país adormecido con su voz y dicción perfectas” (250). La necesidad de transmitir intensidad y crear mensajes memorables era la fuerza que alentaba las imágenes

en su mayoría, en que transcurrieron sus años mozos y formativos. Partía de cero, o de casi cero, y lo hacía sin disimulos ni justificaciones: familia pobre, numerosa, marginalizada, periférica, alejada del centro y del poder y abocada a la pobreza y la penuria, pero en la que no faltó el eje de la madre ni la brújula de su fe en el hijo flaco, algo desnutrido, silencioso pero absorto entre libros.

Aunque organizada de seguido, sin capítulos ni subtítulos, *Vivir para contarla* seguía un orden cronológico inalterado, paralelo al de su propia existencia. Dicho de otro modo, se iba de aventura en aventura, de faceta en faceta, de etapa en etapa vital, cubriendo tramos grandes y pequeños a su antojo, pero sin olvidar nunca que estaba haciendo memorias para un presunto lector y tal vez también dialogante tácito. Gabo, instalado en lo que podría llamarse la cronometría vital de ese gran reloj que era su existencia, relataba a su gusto, basándose siempre en una cuidadosa y previa selección en la que parecían destacarse grandes episodios que funcionaban como hitos en el camino, como aquel viaje de regreso a Aracataca con la madre, que recordaba al viaje a la semilla de Alejo Carpentier. Era la memoria más temprana de Aracataca y de la zona bananera, tan íntimamente emparentadas con su Macondo; sus primeras letras en un colegio de Barranquilla; los viajes de negocios infructuosos con su padre en busca de El Dorado, que nunca habría de encontrar; las subidas y bajadas por el río Magdalena para ir a estudiar a tierras de cachacos, en el Colegio Nacional de Zipaquirá, lejos de su querido y diáfano trópico; el descubrimiento gradual de sus talentos escondidos, tales como cantar, tocar el tiple, pintar, dibujar, declamar y escribir poesía, hasta llegar a ser conocido como “el poeta” dentro y fuera del colegio.

originales de García Márquez, en especial, como hemos apuntado, las hipótesis, que surgían de manera fluida y natural, y le añadían precisión a las descripciones

Había, sin embargo, una fecha clave en la historia personal,³ que gradualmente se convertía en historia colectiva y en memoria de un país: una fecha traumática que le cambiaría, como a millones de colombianos, el rumbo de su vida. Con tan solo veintiún años y estando en segundo de Derecho, el autor asistía al caos producido el 9 de abril de 1948 en el llamado Bogotazo, causado por la muerte inesperada del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán. Desde entonces, las cosas nunca volverían a ser iguales en Colombia, ni para Gabo, ni para nadie. Era la pérdida de la inocencia con la que se cerraba definitivamente el ciclo bogotano y el sueño familiar de ser abogado, y se abría el ciclo de Barranquilla, del periodismo y de la literatura como profesión. Llegaba, entonces, la época de *El Heraldo* y del Grupo de Barranquilla, con Cepeda Samudio, Germán Vargas y Alfonso Fuenmayor, entre otros, que sería la faceta del aprendizaje en casa, por parte de alguien que bien pronto sería el gran periodista y comentarista internacional.

Digamos, a modo de conclusión y tal y como lo han expresado tantos después de la aparición de este volumen de memorias tempranas, que la gran mayoría de lectores quedaron a la espera de la publicación de un volumen más, al menos, en el que el autor hubiera completado una tarea que a muchos les parecía inconclusa. En sus seguidores quedó el deseo de que García Márquez se hubiera dado a la grata tarea de consignar en sus memorias lo mucho que le había sucedido desde los veintiocho años, final de ese primer y único volumen, cuando ni siquiera había salido del país, como habría de hacerlo tantas veces desde entonces.

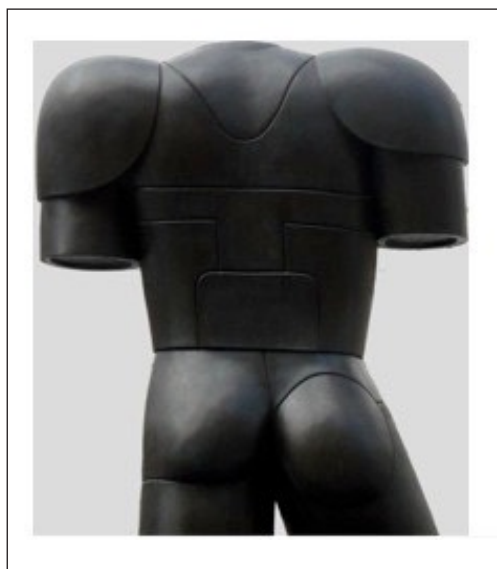
³ Otro rasgo asociado a la desmesura y la hipérbole en estas memorias era el carácter de excepcionalidad que el autor quería asignarle a los acontecimientos que rodearon su vida. No solo era testigo privilegiado de algunos acontecimientos del Bogotazo del 9 de abril de 1948, sino que se encontraba constantemente con hechos y personajes especiales que describía precisamente echando mano de hipérbolos geniales. Baste con recordar aquel relato del encuentro con el Tuerto López: “Levanté la vista de la máquina, y vi el hombre más extraño que había de ver jamás. Mucho más bajo de lo que imaginábamos, con el cabello tan blanco que parecía azul y tan rebelde que parecía prestado” (408).

Muchos lectores deseaban que Gabo hubiera hecho el recuento de una larguísima trayectoria de más de cincuenta años, repleta de viajes, personajes, aventuras, intrahistoria, publicaciones y residencias en países como España, México o Cuba, así como de sus visitas ocasionales a tantos y tan interesantes lugares del planeta.



SEGUNDA PARTE

*Diez artistas colombianos
de nuestro tiempo*



Introducción

Esta segunda parte se ocupa del rastreo de otro tipo de manifestación literaria, determinada por diversos autores quienes, además de García Márquez, han podido plasmar narrativamente su visión del mundo a través de temáticas que dan cuenta –además de la aldea mítica– de otros referentes contemporáneos. Este bloque reúne a diez escritores y es una pequeña muestra de lo que han sido, y todavía son, algunas de las principales tendencias de la narrativa colombiana. En ella sobresalen las temáticas de Bolívar, los viajes, la violencia y sus secuelas, la ciudad, la nueva mirada a la historia del país, el erotismo, la violencia y sus patologías. Faltarían muchos nombres y obras, como en cualquier selección u antología, pero esto no nos impide destacar la obra de estos escritores que han hecho, cada uno por su lado, un aporte más que significativo al panorama de las letras hispanoamericanas.

En el contexto del *boom* garciamarquiano, por ejemplo, surgió el escritor caleño, aunque nacido en Bogotá, Marco Tulio Aguilera Garramuño. Con su novela *Breve historia de todas las cosas*, de pretensiones totalizantes, ya a los veintitrés años mostraba garra, ambición y deseos de seguirle los pasos al Nobel. Desmarcándose a tiempo de la figura tutelar de Gabo, el escritor vallecaucano derivaría a su propio mundo expresivo con obras posteriores que fueron decantando su estilo, vital y asertivo, para destacar con nombre propio en el panorama de la narrativa colombiana.

Las dimensiones literarias de Alvaro Mutis son incuestionables. Contemporáneo y muy cercano a García Márquez, es una

prueba más de que el surgimiento de Gabo no fue casual ni fortuito, sino producto de unas condiciones —especialmente culturales— que lo hicieron posible: el *pedracielismo*, la generación de la *Revista Mito*, el periodismo cultural, el cine, el existencialismo europeo, las lecturas de Hemingway, Faulkner, Kafka e incluso Rulfo, etc. Mutis es la confirmación generacional de García Márquez. Sus mundos, por demás, se tocan en la vida y en la literatura. Mutis, con luz propia y a través de caminos personales, logra configurar una obra tal vez de una mayor connotación cosmopolita, reafirmando al mundo que la narrativa colombiana no estaba hecha solamente de Macondo ni del consabido realismo mágico.

No obstante, ni García Márquez ni Mutis partieron de la nada. Antes de ellos, entre luces y sombras, hubo intentos narrativos muy loables que fueron abriéndole camino a otros escritores que, más tarde, contaron con mayor fortuna a la hora de plasmar su mundo. Uno de ellos fue Clímaco Soto Borda. Vivió en una época poco propicia para el cultivo de la narrativa, en la que el país se debatía entre la postración moral, el hegemonismo político, los versos de salón y el atraso social y económico. Sin embargo, este escritor autodidacta, abriéndose paso en un ambiente poco alentador, escribió y publicó una de las novelas constituidas más tarde como referente necesario e imprescindible para conocer los antecedentes de la novela urbana colombiana de las primeras décadas del siglo XX.

Fueron escritores que militaron entre el periodismo y la literatura, pero siempre con vocación de dar cuenta de su época. A esa raigambre pertenece también Alonso Aristizábal, cuya sensibilidad, como la de muchos escritores de su generación, fue lastimada por el periodo de la violencia política partidista que sufrió el país desde 1948 hasta los años sesenta, y cuyas repercusiones continúan aún hoy, bien entrado el siglo XXI. En su novela *Una y muchas guerras*, Aristizábal aborda la violencia sin tomar más partido que el de la víctima horrorizada de cualquier guerra. Y es que la violencia en Colombia ha marcado su devenir, hasta el punto de que los historiadores del futuro tendrán mucho que explicar sobre los alcances patológicos que logró alcanzar este fenómeno, del que la novela de Aristizábal se convierte en testigo de excepción.

Destro de esa misma perspectiva se inscribe *Delirio*, la galar-donada novela de Laura Restrepo. Es indudable que a comienzos del siglo XXI la violencia en Colombia llega a las grandes ciudades como Bogotá, Cali y Medellín. Con el telón de fondo del narcotráfico, que atravesó verticalmente todas las capas sociales, los partidos políticos y las fuerzas en pugna – guerrilla, ejército y paramilitares– generaron una violencia indiscriminada, cuyos efectos en la patología del habitante urbano pedía a gritos un tratamiento literario. El resultado ha sido la *sicaresca*, temática que da cuenta de historias de sicarios y que ha sido profusa y repetitiva en la narrativa colombiana. Sin embargo, algunas novelas han logrado desprenderse de esta materia para marcar una diferencia. Es el caso de *Deliro*, en la que destaca el ritmo, el lenguaje y una impactante inmersión psicológica que la hace merecedora de su reconocimiento.

Esa exploración de una compleja realidad ha atraído, hacia la novela, talentos que antes cultivaron la poesía. Es el caso de José Luis Díaz-Granados y William Ospina. Díaz-Granados, al igual que en su época Soto Borda, es un multifacético escritor cultivado en las libertades del autodidactismo. También, como el autor de *Diana Cazadora*, pudo plasmar la Bogotá de su tiempo vista, en este caso, a través de la mirada de un poeta en formación, muy atento al registro de los estímulos que ofrece la calle, gran inspiradora de escrituras.

Cerramos nuestra contribución a la aproximación valorativa de este grupo de obras y autores representativos de la narrativa colombiana de nuestro tiempo, con el acercamiento a las figuras de William Ospina y Germán Arciniegas. William Ospina es un poeta que se ha dedicado en los últimos años al cultivo, con gran acierto, de la nueva novela histórica. En un país que quiere comprender su presente, es bienvenida esta búsqueda de raíces a través de las elaboraciones literarias que enriquecen el imaginario histórico. Por su parte, Germán Arciniegas es un erudito de talla continental cuya aventura intelectual no necesita presentación, pues es sobradamente conocido en todo el continente americano. El total de su obra, en todos los frentes, fue protagónica durante casi todo el siglo XX. No es extraño, por tanto, que se le llame a menudo *maestro*.

En síntesis, esta segunda parte está dedicada a un grupo de autores significativos —unos con mayores galardones que otros— que, desde diferentes épocas y condiciones, también han dejado su huella en la narrativa colombiana actual. Constituyentes de una muestra de estilos y técnicas variadas, se identifican por su voluntad de testimoniar literariamente algunas de las paradojas que han caracterizado el transcurrir de la sociedad colombiana en buena parte del siglo XX y los albores del siglo XXI.

En torno a Bolívar: El último rostro de Álvaro Mutis y El general en su laberinto de García Márquez

Si tuviese que rememorar mi curiosidad personal por este cuento histórico, que Álvaro Mutis insiste en denominar novela corta *–nouvelle–*, diría, como muchos otros lectores, que fue a causa de la inusual, expresa y franca dedicatoria que García Márquez le pusiera a su gran novela neohistórica *El general en su laberinto*. En ella, decía: “Para Álvaro Mutis, que me regaló la idea de escribir este libro”. Sin embargo, la oportunidad de ahondar en los diversos antecedentes de ese regalo, que llevarían después a tan afortunada dedicatoria, no se haría palpable hasta la celebración del Octavo Congreso de la Asociación de Colombianistas Norteamericanos. Este tuvo lugar en la University of California, Irvine a finales de junio de 1993 y contó con la presencia del mismísimo Álvaro Mutis como invitado de honor del Congreso con motivo de su septuagésimo cumpleaños.

El profesor Menton acababa de publicar por esas fechas su libro *The Latin America's New Historical Novel* en la Serie Pan Americana de la imprenta de la University of Texas. Curiosamente, el lector encontrará que el capítulo quinto, titulado *El Cuarteto Bolivariano o variedades de la ficción histórica* en la versión en español, incluye las mismas cuatro novelas bolivarianas que constituyen el meollo de esta sección dedicada al Libertador: *El general en su laberinto*, *La ceniza del Libertador*, *El último rostro*, y *Sinfonía desde el Nuevo Mundo*, cuarteto al que más tarde se añadiría *La carujada*, del autor venezolano Denzil

Romero.¹ Es preciso añadir, para completar esta ligera cronología, que mi investigación comienza donde Menton concluye sus comentarios sobre *El último rostro*, que van de la página ciento dieciséis a la ciento veintitrés de esa primera edición de su libro en la versión inglesa.

Todas las actividades del primer día del programa estuvieron dedicadas a los esperados homenajes a Mutis. Raymond Souza, Bill Siemens, Montserrat Ordóñez, James Alstrum, Carmenza Kline, Kurt Levy, Rafael Humberto Moreno- Durán y el mismo Menton, quien tituló su ponencia, como era de esperar, “El último rostro: nada de fragmento”. Por entonces, yo solo había leído y estudiado a fondo *El general en su laberinto*, pero no conocía, valga decirlo humildemente, *El último rostro* y, por consiguiente, no podía entender por qué motivos Menton hablaba ahora de fragmentos.

En este Congreso, Mutis aprovechó la ocasión para zanjar posibles tergiversaciones y malentendidos de un tema trivial para él como conocedor de los pormenores acerca de la dedicatoria de Gabo en *El general en su laberinto*. Sin embargo y sin duda, resultaba un tema algo inquietante para los desconocedores de estos detalles. A esto se añadía que, si bien era verdad que tal dedicatoria había puesto su nombre de nuevo en inusitada y ventajosa circulación de la que estaba a la vez agradecido y orgulloso, no se sentía en ningún momento en deuda. A fin de cuentas, a él lo honraba una larga amistad con Gabo, anterior a los buenos tiempos que vinieron después de 1967. Asimismo, era bien conocida su intención, ya desde los años sesenta, de escribir una extensa novela sobre Bolívar, para lo cual había reunido una bibliografía considerable a lo largo de los años y , además de sus autoimpuestos exilios mexicanos, los unía una genuina admiración por el personaje de Bolívar, el hombre de carne y hueso.

Confesó, igualmente, que después de enterarse del deseo de García Márquez de escribir esa indispensable biografía ficticia del Libertador en sus últimos meses viajando por el río Magdalena abajo, hacia la muerte, no solo había desistido de su gran proyecto

¹ Y En busca de Bolívar, estudio original e inspirado de William Ospina, publicado para el bicentenario de la Independencia: el 2010.

novelístico para evitar duplicación o rivalidad innecesaria, sino que también había puesto a entera disposición de Gabo los materiales² que había logrado reunir en su larga investigación. Gabo, agradecido por el gesto, le había honrado permitiéndole la lectura de sus borradores a medida que se iba conformando la gran novela. “Era apenas lógico –insinuó sin afirmarlo del todo–, que me la dedicara a mí. Somos padres de distinta manera del mismo bebé. Yo me siento sinceramente realizado en ella”.

Menton, considerado uno de los mejores tratadistas de este subgénero que él mismo llamaría “nueva novela histórica”, no escatimaría elogios por la exquisita labor estética realizada por Mutis: “It is a complete and superb historical short-story. Probably the best of its kind in all of Latin America.” (116) Añadiremos nosotros que, con toda probabilidad, la manera más efectiva de encajar la obra de Mutis dentro de la obra de García Márquez –en lo que concierne al tema bolivariano–, sería sosteniendo que *El último rostro* es una suerte de biopsia histórico-literaria de un Bolívar casi moribundo, realizada en un breve período de solo diez días y cinco entradas en un *Diario*, del 29 de junio al 10 de julio de 1830, dentro de un contexto mucho más amplio que el que admite *El general en su laberinto*, cuyo marco temporal va del 8 de mayo al 17 de diciembre de 1830.

En la ponencia subtitulada “Nada de fragmento”, a la que ya nos hemos referido, el profesor Menton insistía en que, a pesar de su brevedad –y nosotros reiteramos que tal vez precisamente por su misma brevedad: las escasas veinticuatro páginas que van de la treinta y siete a la sesenta y una–, Mutis logró transmitir íntegramente el mensaje pretendido sobre su héroe moribundo. Lo consiguió valiéndose del supuesto *Diario* inconcluso, pero no por ello fragmentario, del coronel Miecislaw Napierski,³ mezcla de

² Dichos materiales, paradójicamente, no son recreados –al menos de manera directa– en *El general en su laberinto*. El mismo García Márquez anunció que su novela trataría los días del Libertador sobre los que no había documentación ni testimonio y para los cuales pudiera basarse en forma especial desde su salida de Santafé y su descenso por el río Magdalena, hasta Santa Marta, donde moriría.

³ Este tipo de diario focalizador tiene un antecedente histórico real en el caso de Bolívar: es el *Diario de Bucaramanga*, texto que gira sobre

héroe y de idealista de las recientes guerras napoleónicas europeas, quien había llegado a América atraído por la fama del gran guerrero Bolívar. Bastaron solo cinco visitas en escasos diez días para dejar impresiones duraderas e indelebles que recuerdan, a simple vista, las mismas artimañas borgianas de la librería londinense de posguerra, repleta de antiguallas desordenadas pero también de riquezas insospechadas. En el caso de *El general en su laberinto*, posterior en once años —o en cuatro, según la cronología que se siga: la de 1978 o la de 1989—, basta aquel pequeño capítulo sexto para establecer una fuerte conexión textual y referencial que una el prisma de visión —prisma del que tanto hablara el filósofo Hans-Georg Gadamer en contextos estéticos relativos a la experiencia personal como único filtro para la apreciación y comprensión de la obra— frente al personaje de Napierski por parte de los dos escritores bolivarianos y que Gabo veía así en *El general en su laberinto*:

Fueron los días peores. La única visita que el general quiso recibir fue la del coronel polaco Miecislaw Napierski, héroe de la batalla de Friedland y sobreviviente del desastre de Leipzig, que había llegado por esos días con la recomendación del general Poniatowski para ingresar en el ejército de Colombia.

“Llega Ud. tarde”, le había dicho el general. “Aquí no queda nada”.

Después de la muerte de Sucre quedaba menos que nada. Así se lo dio a entender a Napierski, y así lo dio a entender este en su diario de viaje, que un gran poeta granadino habría de rescatar para la historia ciento ochenta años después (196).

La pregunta rigurosa y obvia que sigue aquí a este texto es ¿quién es ese “gran poeta granadino” que “habría de rescatar para la historia” ese diario, “ciento ochenta años después”? Aunque la alusión a los ciento ochenta años sea aumentada en treinta, pues

los días del Libertador en espera de los resultados de la Convención de Ocaña, escrito por Luis Perú Delacroix, excombatiente francés a las órdenes de Napoleón, que participó en la campaña de Rusia y más tarde edecán de Bolívar. Las semejanzas con el personaje de Mutis son notables.

son solo ciento cincuenta años después (1830-1980), creemos que se refiere al poeta Álvaro Mutis, su amigo. Así lo sugieren los indicios intertextuales: Mutis es colombiano, es un gran poeta y es el autor del mencionado *Diario*, supuestamente rescatado del olvido en la librería de viejos de Londres. El *Diario* es, así, la raíz en la que se sustenta el libro.

En cuanto al acierto que supuso el título, señalemos que *El último rostro* descansa sobre dos campos semánticos igualmente válidos. Por una parte, se trata del plano literal en el que el último rostro es en realidad la última cara, la postrera, además de la única visión que tuvo el coronel Napierski de Bolívar, deshecho física y moralmente en esos días de junio y julio en Cartagena de Indias, pero que fueron suficientes para querer permanecer allí todo el tiempo que el buque inglés *Shannon* le permitiera pasar con su nuevo pero inolvidable amigo, el ya insalvable Bolívar.

Por otra parte, se trata de la alusión metafórica –pero no por ello menos directa– que conlleva el epígrafe atribuido a un manuscrito anónimo del siglo XI hallado en la Biblioteca del Monasterio del Monte Athos, que reza así: “El último rostro es el rostro con que te recibe la muerte”. Esta muerte se personifica en la mujer de ojos verdes que visita al enfermo en el sueño premonitorio que el mismo Bolívar relata al final de la última visita del coronel Napierski. La historia y el diario fragmentario del coronel se cierra precisamente con este sueño, que sirve también para anunciar, a la usanza romana, lo poco que le resta de vida y de sufrimiento al héroe, ahora que su amigo y posible heredero, el mariscal Sucre, ha sido vilmente asesinado.

Menton y otros han destacado la frecuencia con que se alude al rostro: once veces y sin usar nunca la palabra común *cara*.⁴ Se suceden *máscara de funeral griega, frigia* e incluso *romana* al hablar del busto de César, para enfatizar ese tono ceniciento, esos ángulos finos y sombríos marcados por el insomnio, la fiebre, el delirio, el dolor, la incapacidad de comer, los vómitos y la tos

⁴ La palabra *rostro*, opuesta a *cara*, posee una gran connotación mítica y retórico-estilística, en palabras de Umberto Eco. Baste recordar las alusiones a uno de los grandes íconos de la tradición cristiana: el *Divino Rostro*.

cada vez mayor, además del abandono, el olvido y la ingratitud de ese pueblo por el que había sacrificado salud, juventud y fortuna personal. Un rostro que seguramente debió hacer profunda mella en el ánimo de aquellas escasas visitas ocasionales, de amigos incondicionales y de viajeros oportunos como Napierski y otros europeos, que entraron en breve contacto con el Libertador, ahora camino de la tumba a los cuarenta y siete años apenas recién cumplidos.

Se han destacado también las grandes semejanzas existentes entre las siete líneas horizontales que constituyen los temas recurrentes en las dos obras, con la caída intermitente de una línea vertical que representa la conciencia del paso ciego del tiempo, el reloj que anuncia la proximidad del fin y el cierre del ciclo vital. Esos siete temas presentes en García Márquez –en el caso de *El último rostro*–, se reducen a cinco, nítidamente diferenciados: las referencias al deterioro gradual de la salud del enfermo; el pasado heroico del personaje; el valor de la lealtad entre los pocos amigos que aún tiene –Montilla, Ibarra, Silva, Carreño–; el rico mundo femenino que endulzó su pasado glorioso; y finalmente el espacio narrativo circunscrito al aquí y al ahora del viaje inconcluso, cada vez más desprovisto de sentido y que equivale al descenso gradual del personaje al infierno, un infierno como el de J. C. Onetti, lleno de incertidumbres, de lo irremediable, de la destrucción y desaparición finales.

Sin embargo, existen diferencias perceptibles entre las dos obras: no hay en Mutis alusiones a mejorías, ni posibles ni pensables; los médicos y la medicina aparecen refundidos en una sustancia genérica caracterizada por la obvia incompetencia e incapacidad ante el reto que supone aliviar al enfermo ilustre; la reacción de animal salvaje y herido de muerte con el anuncio – que poca falta hacía en este ambiente de caída del telón– de la pérdida de Sucre; la insistencia en los rasgos angulosos de la cara vista como máscara fúnebre; las referencias a la pobreza del entorno y al mobiliario; las apariciones fugaces, aunque reales, de sus incondicionales amigos Silva, Montilla, Ibarra y Carreño, con la casi inexistente alusión a José Palacios y a su sobrino Fernando, a quienes solo se les menciona de paso; la

consabida antipatía por el general Santander –y en extensión por la ideología o mentalidad santanderina–, vicepresidente de Colombia durante la presidencia de Bolívar, manifiesta no solo por el apodo desdeñable de Truchimán con que se le menciona, sino también en su violenta reacción contra el oficial Arrazola, portador de la mala noticia del asesinato de Sucre; los sueños premonitorios, en uno, y laberínticos, en el otro; el testamento político ausente en Mutis; los naranjos en flor en ambos, Cartagena y sus calles, gentes, olores buenos y malos tan presentes en Mutis y casi ausentes en Gabo, etc., que tanto refuerzan la idea ya vista del parentesco.

Hay que añadir que Bolívar se parece aquí al personaje del Edipo ciego de Sófocles, tan cercano a García Márquez a lo largo de toda su obra temprana del ciclo de Macondo (1955-1967) y, con posterioridad, presente en la co-producción cinematográfica *Edipo, alcalde*, obligado a salir de su propia patria, personaje presente en ambas obras, aunque mayormente enfatizada en la de Mutis.

Por otra parte, las versiones de Mutis y de Gabo sobre Bolívar tenían muchos puntos en común. Tanto Mutis como García Márquez humanizaban a Bolívar y nos ofrecían un personaje complejo y apasionado, muy distante de la figura que los discursos ortodoxos y altisonantes habían producido sobre el Libertador, reduciéndolo, según Mutis, a “El otro Bolívar”:

Un héroe de hojalata y cartón sabio en sus decisiones, profético en todas sus palabras, vencedor en todas las batallas, incansable en el lecho, conocedor de los más secretos recónditos en la política y no sé cuántas zarandajas más que nada tienen qué ver con el más grande, el más auténtico, el más desolado de los románticos. Bolívar fue en verdad un personaje nacido de las páginas de Chateaubriand, de Víctor Hugo o de Alfred de Vigny (*Poesía y prosa* 484).

Para Mutis, el Libertador, además de ser un héroe romántico, es un personaje excepcional, una especie de gigante entre enanos espadones. Así lo sostiene en tres cortos artículos escritos

en marzo de 1980.⁵ En esos artículos, Mutis esboza su fascinación literaria por el momento de la muerte de Bolívar y, en “Algo más sobre Bolívar” (*Poesía y prosa*), se hace a sí mismo una de las preguntas surgidas de la curiosidad intelectual, propia de escritores inquisitivos, y cuya respuesta solo podría esclarecerse mediante la escritura de una novela o relato:

Otra pregunta que me desasosiega e intriga sobremanera es: ¿Qué pensaría Bolívar en San Pedro Alejandrino, cierto ya de su muerte próxima e irremediable, huésped de un español humanitario y gallardo que le cediera su casa para morir [...]? ¿A qué conclusiones llegó Bolívar en el umbral de la muerte ante la evidencia de su fracaso? Ya sé que nadie podrá contestarnos esa pregunta, pero eso no impide que sea tal vez la que más hondamente nos lacera y atañe (487).

Las similitudes entre ambos textos no son solo temáticas, sino también de focalización. En efecto, ambas aproximaciones abordan un pasaje de la vida de Bolívar: sus últimos días, tarea que facilita el desarrollo de un discurso reflexivo y retrospectivo sobre su vida y, por lo tanto, una mirada panorámica, a la vez que selectiva, pues el personaje ahondará en aquellos pasajes o sensaciones que le dejaron huella y determinaron los grandes hitos de su sensibilidad personal.

Ahora bien, las semejanzas con que Mutis traza a Bolívar, por medio del narrador Napierski, son de corte clásico. Las facciones del Libertador se comparan con las del busto de César de los Museos Vaticanos. El mismo Bolívar se compara con el protagonista por antonomasia de la tragedia griega: “Ay, capitán, parece que estuviera escrito que yo deba morir entre quienes me arrojan de su lado. No merezco el consuelo del ciego Edipo que pudo abandonar el suelo que lo odiaba” (*El último rostro* 170).

Es bien sabido que sobre los últimos días de Bolívar no existe prácticamente documentación, lo que lo convierte en un atractivo temático especial, pues la literatura se encargaría de llenar los va-

⁵ “El otro Bolívar”, “Algo más sobre Bolívar” y “Pecados de la retórica”, en Álvaro Mutis. *Poesía y prosa* (483-490).

cíos que dejaba la historia. De hecho, García Márquez, a través de uno de sus personajes, expresaba con bastante ironía su postura sobre el papel deformante de los discursos historiográficos opuestos a la función testimonial de la literatura, cuando el narrador de “Los funerales de la Mamá Grande” (*Todos los cuentos*) privilegiaba la narración de la literatura oral, rica en matices, sobre los discursos históricos ortodoxos: “Ahora es la hora de [...] empezar a contar desde el principio los pormenores de esta conmoción nacional, antes de que tengan tiempo de llegar los historiadores” (*Todos los cuentos* 173).

La versión de Bolívar de García Márquez era una apuesta fuerte, pues ya se había incidido sobre el mismo tema –“Los días perdidos de Simón Bolívar en su último viaje, por el río Magdalena, desde Honda hasta Santa Marta”, como anunciaba la cintilla publicitaria de Editorial Planeta– en otra novela publicada en Colombia apenas dos años antes, en 1987, por parte del escritor Fernando Cruz Kronfly. No obstante, mientras el Bolívar de Cruz Kronfly era delirante en una perspectiva realista, el personaje de García Márquez era más sereno y nostálgico en una perspectiva mítica, con un lenguaje más elaborado y efectista. Por ende, esta última versión resultaba más atractiva para el lector, quien se sentía de esta manera más cercano al personaje.

A pesar de su sobriedad –apenas veinte páginas–, *El último rostro* hacía gala inicialmente de una propuesta estructural inteligente, que le otorgaba verosimilitud al discurso del narrador interno. Quien relataba aquí no era un autor indefinido, sino un europeo recién llegado, poseedor de gran mundo y cultura. Este recurso facilitaba el manejo de unas impresiones distintas, propias de un extranjero, para quien muchas cosas podían resultar nuevas y, por lo tanto, dignas de admiración y de mención.

Pese a las diferencias de estilo, el toque de realismo mágico no está ausente en el relato de Mutis. Al comienzo se esboza un personaje con un alto grado de facticidad –lo que otorga una gran dosis de realismo al texto–, pero gradualmente se van incluyendo datos que destruyen la ilusión de realidad, especialmente en la configuración del espacio. El lector conocedor de la biografía de Bolívar sabe que este murió en Santa Marta, pero la ciudad referida por el narrador parece ser otra, debido a las

alusiones a las murallas, al cerro de la Popa, a los balcones y al Castillo de San Felipe. Al final, la referencia se hace clara y explícita: el Bolívar de Mutis no agoniza en Santa Marta, sino en Cartagena.

Este guiño al realismo mágico, la transposición de espacios tan propia de García Márquez, aproximaba más a los dos relatos, en una suerte de intercambio de rasgos estilísticos, pues el mismo Gabo no se permitía las libertades que sí utilizaba Mutis en el suyo. Por el contrario, no había nada en la novela de Gabo que extrañara por falta de verosimilitud o de realismo.

No hay que pensar que la novela bolivariana es patrimonio exclusivo de la nueva novela histórica, pues ya se habían acercado a ella otros ensayistas y novelistas con antelación. Valgan como ejemplo los trabajos previos de Uslar Pietri, Aguilera Malta, Germán Arciniegas, Salvador de Madariaga y muchos otros. Algunos de ellos habían caído en el hechizo del personaje femenino de Manuelita Sáenz, supuesta amante del Libertador, tal como lo hiciera el novelista venezolano Denzil Romero en *La esposa del doctor Thorne* (1988), autor también de *La carujada*, que ya hemos comentado con anterioridad.

Parece indudable que en años recientes se ha intensificado el interés por Bolívar y lo bolivariano, como lo demuestran las publicaciones colombianas y venezolanas que aquí hemos reseñado. La celebración del bicentenario de la independencia (1810-2010), así como la misma “Revolución Bolivariana del siglo XXI” –que alienta e inspira la política interna y muchos de los cambios en la República Bolivariana–, son nuevos ecos, reflejos e interpretaciones disímiles del gran héroe realizadas hoy con mayor frecuencia. Basta recordar el ejemplo de la reciente exhumación del cadáver del Libertador en Caracas, con una fuerte presencia de los medios sociales y a altas horas de la noche, con el fin de verificar las razones verdaderas de su muerte. No solo este, también –y solo por destacar algunos de los gestos y símbolos más poderosos– el homenaje simbólico a los restos de Manuelita Sáenz que sucedería al poco tiempo; la frecuente entrega de la réplica de la espada de Bolívar a grandes dignatarios visitantes; o el gigantesco retrato de la imagen guerrera de Bolívar que preside el Congreso. La reciente publicación del poeta y novelista colombiano William Ospina, que

ya hemos mencionado, *En busca de Bolívar*, en 2010, da todavía mayor relieve al tema.

Sin embargo, y valga la redundancia, en los textos de Mutis y de García Márquez, Bolívar aparece desmitificado y reducido a su condición de simple mortal. La misma condición que vemos en las obras de Cruz Kronfly, Espinosa, Romero o el mismo García Márquez, sin que por ello el héroe deje de espolear y agujonear la curiosidad insaciable de cientos de lectores, dentro y fuera del ámbito propiamente bolivariano. El cambio actual lo es solo de enfoque, ya que tiene que hacer el recorrido desde lo divino —el héroe— a lo humano —el personaje moribundo—. La celebración del bicentenario de la independencia americana (1810-2010) no ha hecho más que enfatizar el gran valor histórico y el encomiable papel de Bolívar como ser visionario extraordinario, con quien todos, de alguna manera, tenemos una deuda de gratitud por pagar.

Y para responder a la pregunta retórica de si existe una deuda histórica, o simplemente una deuda de gratitud, entre estos dos autores, hermanados por su auténtica admiración por el gran hombre que lo dio todo por lograr la independencia de estas naciones incipientes, diríamos que en la dedicatoria de Gabo se muestra a las claras la gratitud por la idea/regalo de Mutis, dedicatoria pagada con creces mutuas. Tanto es así, que más que una deuda de uno hacia el otro,⁶ había en los dos una profunda gratitud entremezclada de admiración por Bolívar, el hombre, bajado de nuevo a su condición de mortal que más de ciento setenta y cinco años de retórica republicana habían mitificado y petrificado, hasta el punto de resultar casi imposible su reconocimiento como simple y mortal ser humano. Valga recordar, para ilustrar lo dicho, el papel preponderante que la popularísima telenovela *Bolívar soy yo* (2002), llevada más tarde a la pantalla bajo la dirección de Jorge Alí Triana y con Robinson Rodríguez en el papel de Bolívar. Esta mostró de manera diáfana el cariño y la admira-

⁶ La gratitud no estaría referida tanto al haber recibido como regalo la idea misma —y mucho menos su tratamiento—, sino probablemente a haber evitado la aparición de dos novelas con la misma temática.

ción que se siente por su figura en todas las esferas sociales de las repúblicas bolivarianas.

Vistas estas dos obras en conjunto, comprobamos que se completan y complementan perfectamente, como si se tratase de un trabajo planificado y realizado en equipo por parte de dos autores compenetrados por la misma fascinación hacia la gran figura histórica del Libertador.



Álvaro Mutis, Maqroll y las múltiples representaciones del viajero inmóvil

Maqroll busca en la acción alivio a la angustia de su continuo vivir trasterrado, un hombre que busca llevar la experiencia de la vida a su mayor extremo hasta llegar al cero absoluto y ver qué sucede [...]. Maqroll es un lector de libros de memorias y de historia (Palabras de Mutis en la entrevista con James Alstrum en Revista de Estudios Colombianos y Latinoamericanos).

Convendría resaltar primero a la persona, y por ende la trascendencia de la obra de Álvaro Mutis, antes de entrar en hondas elucubraciones sobre su inquieto e indescifrable personaje de Maqroll el Gaviero: su sentido o sinsentido en un nivel filosófico más amplio; la trascendencia o intrascendencia del viaje; la inmovilidad; e incluso su antinomia. Así lo había propuesto ya el profesor y crítico Emir Rodríguez Monegal con el célebre Premio Nobel Pablo Neruda en su libro —que nos sirve aquí de parangón— titulado escuetamente *Neruda: el viajero inmóvil* (1977).

A día de hoy, a sus noventa y un años, con el total de su obra decantada y expuesta, Mutis ha sido justamente consagrado por la fama y el reconocimiento universal. Dicho reconocimiento ha venido respaldado por los premios, cada vez de mayor prestigio, como el Internacional Neustadt, equivalente a un pequeño Nobel en el ámbito americano; hasta el codiciado Premio Cervantes, pasando por numerosos premios literarios colombianos, mexicanos y españoles que se han ido acrecentando con el paso de los años.

Valgan como ejemplo, el Premio Nacional de Letras (1974), el Premio Nacional de Poesía (1983), el Javier Urrutia (1988), el Príncipe de Asturias de las Letras (1997) y el Reina Sofía de Literatura Iberoamericana (1997).

Con el fin de situarnos mejor en la escena, incidamos en el verano de 1993, cuando se reunió en el campus de la University of California, Irvine el grupo académico instituido alrededor de la *Revista de Estudios Colombianos e Hispanoamericanos*, que había fundado justo una década antes en Lexington (1983) en la tradicional Foreign Language Conference de la University of Kentucky bajo la dirección del profesor Raymond L. Williams.

Dos de las presentaciones del congreso versaron sobre la obra de Mutis. En una de ellas, el profesor Kurt Levy, colombiano de la University of Toronto, habló justamente sobre *La última escala de Tramp Steamer* (1988), por entonces una de las *nouvelles* de mayor éxito editorial. La segunda fue una oportuna disertación del catedrático Seymour Menton, anfitrión de este encuentro californiano que contaba con la presencia de Mutis, quien celebraba así su setenta cumpleaños.

A partir de este encuentro entusiasta alrededor de la figura de Mutis, quedó muy claro que había llegado por fin la hora del escritor y de su obra, ya entonces mucho más asequible a ambos lados del Atlántico. El detonante definitivo y consagratorio para darle un mayor relieve, sin duda habían sido las dedicatorias mutuas entre Gabo y Mutis en *El general en su laberinto* (1989) y la de Mutis a Gabo en *La última escala de Tramp Steamer* (1988).

Justo por esas mismas fechas, el profesor Menton acababa de publicar la traducción española de su libro con título *La nueva novela histórica de la América latina: 1979-1992*, cuyo memorable capítulo quinto dedicaba, con originalidad y exclusividad, a lo que llamó *El cuarteto bolivariano*. Años más tarde y casi por casualidad, asistíamos a un curso sobre la *nouvelle* latinoamericana actual en el que *La última escala del Tramp Steamer* fue catalogada como una pieza clave de este subgénero, junto a *Luna caliente* de Mempo Giardinelli y *Aura*, de Carlos Fuentes. En esto coincidía el profesor José Cardona, quien así lo recogía en su libro *Teoría y práctica de la nouvelle* (2003).

El *viajero inmóvil* es, pues, un tema recurrente en la literatura, y ha conocido cultores que le han dado un tratamiento original. Baste citar, dentro en las letras hispanoamericanas, *El Aleph* de Borges, donde el personaje tiene acceso, desde su casa, a todos los espacios del mundo. El poeta griego Constantino Cavafis, por su parte, exponía incluso en el poema “La ciudad”, del libro *100 poemas*, cómo el viajero del mundo, el que realmente se mueve, está condenado a arrastrar tras de sí su relación primigenia con la ciudad. El poeta griego profetizaba al viajero ansioso:

No hallarás otra tierra ni otro mar.

La ciudad irá en ti siempre. Volverás a las mismas calles.

Y en los mismos suburbios llegará tu vejez;

en la misma casa encanecerás.

Pues la ciudad es siempre la misma. Otra no busques no la hay (*100 poemas*).

Mutis ahondaría en esa tradición temática aplicada a las travesías de Maqroll. Sin embargo, no es con este personaje con el que se inicia la paradoja del *viajero inmóvil*. Mucho antes, desde sus primeros poemas, se había esbozado la idea kavafiana de recorrer el mundo para descubrir que la clave profunda de la exploración está dentro de cada uno. En palabras de Alberto Hoyos, recogidas en la obra completa de Mutis,

lo que nos queda después de leer la obra poética de Álvaro Mutis, lo que se recoge por esa travesía, a fuer de humildes amantes de la poesía, es el testimonio de que es en nosotros donde sucede el encuentro y de nada sirve prepararlo ni esperarlo (*Poesía y Prosa* 701).

Una de las mejores recopilaciones sobre la obra de Mutis, además del volumen *Poesía y prosa* al que ya nos hemos referido, lo constituye *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero, 1988-1993*, obra editada por su hijo Santiago Mutis Durán bajo el patrocinio del Instituto Colombiano de Cultura en 1993. Este libro contiene una larga entrevista de cuarenta y siete páginas hecha a Mutis por

Jacobo Sefamí, de New York University. En la entrevista, Mutis tiene oportunidad de explicitar su posición respecto a los viajes *in situ*, que pueden tener tanta validez como las travesías que implican desplazamiento físico. La diferencia podría residir, según Mutis, solo en la memoria:

igualmente fascinante me puede parecer Borges, que toda su aventura interior [...] Fíjate el caso donde alguien pudiera caer en la trampa de pensar que Proust pudiera representar el escritor puramente intelectual, el hombre de libros que no tuvo ningún accidente en su vida. No conozco aventura más maravillosa y más terrible que la de Proust entre esas cuatro paredes, viviendo un mundo con un idioma nuevo, con unos elementos totalmente nuevos. Él reconstruye ese mundo que se sostiene, como una especie de gran ciudad, de gran pueblo en el aire, con la sola magia de la palabra y del poder evocativo. La memoria es la salvación (146-147).

La filosofía del poeta Constantino Kavafis sobre el viaje es compartida por Mutis. No se trata de optar por la inmovilidad, física o intelectual, sino de saber que el movimiento, por sí mismo, no puede ser la panacea para cambiar la condición profunda de cada ser humano, condición que se remonta a la infancia. En la memoria infantil quedan fijadas las imágenes que ya no podrán ser sustituidas, a lo sumo solo corroboradas o ligeramente modificadas por la experiencia. En el imaginario de Mutis, tal como lo ha referido en múltiples entrevistas, existe un paraíso atravesado por el río Coello que nunca pudo ser sustituido por sus respectivos sucedáneos. Javier Manríquez sostiene en su artículo “Un homenaje y siete nocturnos”, incluido en la obra recopilatoria que ha hecho Santiago Mutis y a la que ya se ha aludido:

Bien sé que visiones del Escalda, del Magdalena, del Amazonas, del Sena, del Nilo, del Ródano y del Nilo presiden memorables instantes de mi pasado; que toda mi vida la sostienen, alimentan y entretejen las torrentosas aguas del río Coello, sus efímeras espumas, su clamor, su aliento a tierra removida, a pulpa de café golpeada contra las piedras (206).

Respecto a la evolución de la obra de Mutis, la crítica ha discutido durante largos años, y de manera inconclusa, sobre la supuesta metamorfosis gradual del poeta en narrador – metamorfosis que nunca se dio dentro del escritor, al menos que él reconociera como tal, como él mismo ha repetido en distintas ocasiones sin que se le llegara a creer del todo. Sin embargo, es un alivio constatar que para la crítica más reciente,¹ mejor informada y más detenida en la lectura de los textos, existe una gran madeja intertextual de mayores proporciones y tonalidades, con antecedentes y denominadores ahora sí reconocibles, de lo que ha sido y viene a ser todo su corpus literario visto en retrospectiva. Así, pues, el incipiente Maqroll de entonces no es, no puede ser, en consecuencia, tan distinto del Maqroll tardío, como no lo es el Mutis joven del Mutis maduro, ya que ambos, está bien claro, son reflejos, espejos, ecos, *alter ego* y proyecciones de la misma mente visionaria.

En esta vena unitiva confluyen y se proyectan varios trabajos interpretativos encomiables, realizados por asiduos lectores y críticos de Mutis de las dos últimas décadas, entre quienes destacan Alonso Aristizábal, James Alstrum, Montserrat Ordóñez, Martha Canfield, Gerald Martin, Fabio Rodríguez Amaya, Consuelo Hernández, Hernando Valencia Goelkel, Fernando Quiroz, Eduardo García Aguilar, Rosina Balboa, Mario Barrero y hasta el mismo Octavio Paz, quien acogió a Mutis en su casa –y en su biblioteca– y le dio voz en sus revistas desde su precaria llegada a México.²

De todos ellos, hemos destacado dos: el trabajo de Montserrat Ordóñez, por sucinto y directo, y el estudio reciente del narrador

¹ Antes de que se afanzara la saga de Maqroll el Gaviero, tanto la obra de Mutis como las principales respuestas críticas, fueron recopiladas en un excelente tomo, *Poesía y prosa. Alvaro Mutis*, publicado por el Instituto Colombiano de Cultura Bogotá en 1981.

² Otro apoyo en México lo recibiría de Elena Poniatowska. De hecho, la escritora mexicana ha publicado varias entrevistas con Mutis. En una de ellas, de 1959, rescata la figura del colombiano en prisión: “Escritor colombiano encarcelado en México”. Veinticinco años más tarde, con Mutis rehabilitado y reconocido su mérito literario, Poniatowska vuelve a entrevistarle. Esta entrevista aparece con un título y sabor vindicativo – “Corte de cabezas de mitos literarios” –, en *Poesía y Prosa*, de Alvaro Mutis.

y crítico Alonso Aristizábal, por el gran despliegue que realiza de su profundo conocimiento del poeta-narrador. Aristizábal se fundamenta en la función del mito para lograr la trascendencia y, en definitiva, la relevancia del mensaje múltiple de Mutis a través de Maqroll, símbolo del riesgo y la lucha, sin los que la actividad humana se estancaría en un ensimismamiento improductivo:

debemos reiterar –concluye– que la obra de Mutis ha sido la negación de las formas en busca de nuevas estructuras que hagan posible la expresión de su voz y sus recorridos [...] La prioridad que la imagen y el relato, formas más abiertas que hacen posible la asimilación de ese mundo a través de un hombre siempre de viaje, porque su misión parece ser la del que debe asumir su papel de reconocimiento de muchos lugares a la manera de *ciudadano del mundo* [...] La palabra poética como verdad es su razón de ser [...] El poeta escribe porque siente su voz como fe y sabiduría con las cuales realiza su vida y su sueño [...] Es lo sagrado porque tiene la posibilidad de repetirlo, proviene del pasado y puede permanecer como lección y testimonio del hombre de siempre [...] En nuestro tiempo los ideales han desaparecido. El conocimiento y la información nos han llevado a una sabiduría como la de Maqroll que es ante todo una actitud frente a la vida y sus realidades (*Mito y transcendencia* 80).

El concepto de lo trágico de la existencia, proveniente de Nietzsche, lo ve Aristizábal manifiesto en Maqroll como “rehén de la nada” (35), enfrentado al vacío, viviendo para morir, sin rumbo claro, buscando sentido a la existencia y confiado en que a la hora de morir se despeje la incógnita que es todo lo que le rodea.

Otra idea consecuente de Aristizábal, aplicada a la realidad colombiana de la que salió y se nutrió Mutis, es la conexión que establece en torno al grupo de la revista *Mito*, revista heredera de los postulados que Cyril Connolly dejó en su obra *Sepulcro sin sosiego*, que terminaría por cambiar la visión colombiana de la literatura. Bajo su cobijo nacieron tres figuras literarias estrechamente ligadas por símbolos comunes: el Maese Pedro de Gómez Valderrama; el Melquíades de García Márquez de *Cien años de soledad* y, claro está, el Gaviero que nos ocupa. En todos ellos se impone la necesidad de hallar trascendencia y relevancia como únicos canales viables al sentido, o sinsentido, que reviste la exis-

tencia. Bien sea como ángel o como demonio, ambos terribles, Maqroll parece más bien salido de la *Segunda elegía del Duino* de Rainer Maria Rilke. Frente al término de la vida como encrucijada irresuelta, Mutis expresa su imposibilidad de callar:

Pienso a veces que ha llegado la hora de callar. Dejar a un lado las palabras, las pobres palabras usadas hasta sus últimas cuerdas. Pienso a veces que ha llegado la hora de callar, pero el silencio sería entonces un premio desmedido, una gracia inefable que no creo haber ganado todavía (*Summa de Maqroll* 294).

Cabe hablar ahora de sus contrapartidas, de los personajes como Ilona o Warda que funcionan como equivalencias femeninas de Maqroll, Abdul, Bashur o Iturri. Es innegable que todas ellas conforman la galería del desencuentro, del deterioro y la desesperanza solo contrarrestadas por el valor del dinamismo, de la aventura, del constante vaivén del vivir, del ir y volver para salir de nuevo sin saber ya si se llega o se sale. Y precisamente, al no poder distinguir entre el llegar y el salir, queda la posibilidad muy válida de que Maqroll, como el viajero de Neruda, pueda hacer un viaje hacia la inmovilidad. Dicho de otro modo, hacia la carencia de meta que niegue la trayectoria de la salida y nos paralice frente a la acción, como si solo fuese un devaneo, un acertijo, un juego del azar, muy a la manera en que Borges concebía el destino o, mejor, el sinsentido de la vida.

El acercamiento de Montserrat Ordóñez, por otra parte, pretende hallar razones válidas que le permitan formular una síntesis de Mutis/Maqroll. Este enfoque la lleva a concluir proponiendo unos cuantos fundamentos sobre la obra de Mutis y la de la crítica hecha en torno al autor. Ordóñez sostiene, en primer lugar, que existe una cierta máscara que Mutis utilizó al reflejar el personaje de Maqroll cuando era un poeta principiante. También defiende que la voz y la presencia de Maqroll en un mundo simbólico, mítico y metafórico aparecen acompañadas por una “herida secreta” con cicatrices, en ocasiones, una herida dolorosa e incómoda. Esa herida secreta en la pierna lo acerca al personaje mitológico de Quirón, el centauro, también herido. En tercer lugar, Ordóñez recoge que, mientras en *La nieve del almirante* (1986), la herida se-

creta de Maqroll se atribuye a un piquete de mosca ponzoñosa en el delta del Xurandó, en *Un bel morir* (1989) ya no es una mosca sino una araña de Okuriare, atribución que se repite en *Amirbar* (1990), así como en el *Tríptico de mar y tierra* (1993). Todo lo cual oscurece aun más las versiones del trauma de la herida secreta que sí tiene Maqroll.

Para Martha Canfield y otros reseñistas, si bien es cierto que esta “llaga sintomática” lo asemeja a Ulises en busca de su Itaca particular –aunque más cerca del fracaso–, también lo sitúa en el camino hacia la serenidad. Ordóñez defiende que la herida puede ser vista como un trauma, en el sentido etimológico del dolor que no se da para ser curado sino para ser expresado y para convivir con él. No hay recuperación del tiempo perdido –a la manera de Proust– para sanar a través del arte y del conocimiento. Sí existe, en cambio, una entrada al caos. Como herida siempre abierta, Ordóñez cree que la llaga de Maqroll remite a la de Quirón, el centauro herido, la constelación de Sagitario y el poema de Rubén Darío sobre dicho tema.

Recordemos que Quirón es un centauro sabio y benévolo, amado y respetado por los dioses y otros centauros. Hércules le hiere por equivocación con sus flechas envenenadas de la Hidra, que son mortales para los humanos e incurables para los dioses. Quirón, herido, prefiere morir como mortal que soportar el dolor de la herida, como sugiere Rubén Darío. Maqroll, como Quirón, opta por la misma solución.³

Digamos, a manera de conclusión, que la herida, en todas sus múltiples interpretaciones, afecta profundamente a la psique, a la condición y a la misma travesía del Gaviero. El desplazamiento sideral por el que transita Quirón, siguiendo la trayectoria de Sagitario, podría también equipararse con el desplazamiento o la permanente travesía en que transcurre la existencia del Gaviero. Un viaje que es y no es a la vez, según sea la perspectiva que se

³ El tema de la herida podría extenderse a la condición misma del héroe novelesco, que parte de una especie de carencia simbolizada a veces por algún defecto físico o moral, una especie de “envenenamiento” (Ahab obsesionado por su venganza) o cicatriz existencial que acompaña o condiciona su búsqueda.

asuma frente al personaje, reflejo de Ulises, símbolo por excelencia del viajero en la historia de la cultura occidental.

Vistas así las cosas, cabría entonces la posibilidad de que el viaje de Neruda al que aludimos en el libro de Rodríguez Monegal sea más bien su antinomia, es decir, su inmovilidad.

Esto es, el *viajero inmóvil*, el verdadero artífice, el pretexto y el agente mismo de todo ese recorrido conceptual.





*De Eros a Narciso:
el erotismo como reflexión estética
del amor en la novelística de
Marco Tulio Aguilera Garramuño*

Según el Diccionario de Autoridades, la llama es la parte más sutil del fuego que se eleva y se levanta a lo alto en figura piramidal. El fuego original y primordial, o sea la sexualidad, levanta la llama roja del erotismo, y esta, a su vez, sostiene y alza otra llama azul y trémula: la del amor. Erotismo y amor: la llama doble de la vida (Octavio Paz, La llama doble: amor y erotismo, 1993).

No cabe duda de que de la misma manera en que se viene hablando desde hace algún tiempo de una nueva novela histórica, ampliamente confirmada según estudiosos como Seymour Menton, Raymond Sousa, Amalia Pulgarin, Luis Leal, y otros, también de un tiempo a esta parte se viene hablando en paralelo de un nuevo subgénero narrativo que bien podría llamarse “la nueva narrativa erótica”. Existen amplias demostraciones de ello.¹ Baste con recordar los convincentes tratados eróticos de Var-

¹ Hay dos libros, en cierto modo señeros, que demuestran el cambio reciente hacia la historia y el erotismo: *Metaficción historiográfica en la narrativa hispanoamericana posmodernista*, de Amalia Pulgarín y, claro está, el libro del profesor Seymour Menton ya mencionado, publicado en inglés por University of Texas Press y traducido inmediatamente al español con el título *La nueva novela histórica de la América latina: 1979-1992*.

gas Llosa que constituyen *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary* (1975), primera prueba de sus tempranas preferencias narrativas. El refinado estudio del erotismo adolescente que viene a ser el *Elogio de la madrastra* (1988), hasta llegar a la focalización total del tema con su reciente novela *best seller* del verano del 1997, a ambos lados del Atlántico, en los tan comentados *Cuadernos de don Rigoberto* (Alfaguara, 1997). Más recientemente, Vargas Llosa ha vuelto con redoblado empeño al tema del erotismo en una nueva y lograda incursión como la efectuada en *Travesuras de la niña mala* (Alfaguara, 2006), obra en la que parece evidenciar el lento y largo aprendizaje de más de treinta años de escritura perfeccionando el tema.² Garramuño y Vargas Llosa³ no están solos en esta esfera. Beatriz Escalante dio a conocer su antología de *El cuento erótico mexicano* en 1995 en la Editorial Ecstasy de México, mientras Fanny Buitrago⁴ abría nuevos surcos en el campo del erotismo femenino con su novela *Señora de la miel* (1993).

Conviene recordar que una de las novelas más vendidas en 1994, al menos en Colombia, fue *Metatrón*, de neta estirpe erótica.

² En sus últimas novelas, Vargas Llosa intensificará sus exploraciones en el tema erótico, arriesgándose con personajes que, a su vez, se aventuran en relaciones homosexuales. Es el caso de Gauguin en *El paraíso en la otra esquina*, y de Roger Casement en *El sueño del Celta*, obras en las que aparecen reiteradamente escenas de amor *homoerótico*.

³ Mario Vargas Llosa, con su famosa tetralogía erótica, es solo uno de los dos grandes nombres reconocibles. La diferencia básica entre Vargas Llosa y Garramuño consiste en que a este no le interesa ningún otro aspecto novelístico que no incida diametralmente en el erotismo como única palanca que pueda mover el mundo, su mundo. Cada una de sus *nouvelles* y colecciones de cuentos es una reincidencia, y a la vez una superación, en torno a la búsqueda interminable de la comprensión profunda del tema amoroso. Todo parece indicar que tal pesquisa va para largo en su narrativa.

⁴ *La señora de la miel* (1993), de la escritora Fanny Buitrago, muestra una evolución progresiva hacia este subgénero con un gran acierto en el tratamiento del erotismo femenino, que la ha colocado de nuevo entre las más sonadas y maduras novelistas del Caribe. Por otra parte, la antología de Beatriz Escalante en México pone en evidencia el hecho de que la mujer ha tomado la iniciativa de forma seria y decidida, como era de esperar.

Sin embargo, el espaldarazo literario de este subgénero narrativo estaría a cargo del mismo Garramuño cuando comentaba para la prensa su nuevo triunfo novelístico en vertiente erótica.⁵

De los tres grandes autores colombianos que en los últimos veinte años han hecho de México su residencia permanente, en una especie de exilio autoimpuesto, a saber: García Márquez, Álvaro Mutis y Marco Tulio Aguilera Garramuño, es sin duda este último el más joven, aunque no por ello el menos conocido, ni mucho menos el menos controvertido, ni tampoco el de menores ventas. Más bien todo lo contrario; pues parece que la controversia bien administrada desde las columnas sabatinas de *Uno más uno* le ha catapultado a las primeras páginas de las revistas literarias, a nivel mexicano e internacional. Claro está que la fama de Gabo es de difícil parangón; de la misma forma que el Premio Príncipe de Asturias concedido al poeta Mutis a sus setenta y cuatro años –y más tarde el mismísimo Premio Cervantes a los setenta y ocho–, le convirtieron de pronto en un famoso novelista, impulsando sus obras a la gran pantalla. Así lo demuestra el éxito cosechado por *Ilona llega con la lluvia* (1996) y la secuela de *Maqroll, el Gaviero*, que se está preparando en los estudios de varios países latinoamericanos y que le ha colocado merecidamente en el olimpo de los grandes escritores hispanos contemporáneos. No obstante, Aguilera, como ellos, ha sabido defender su terruño, escalar y merecer cada uno de los veinte premios internacionales ganados a pulso, sudor, esfuerzo y tesón. Hay que recordar que, entre otros, Garramuño ha ganado la Primera Bienal de novela José Eustasio Rivera, el Premio Nacional de cuento de San Luís Potosí y el Concurso internacional de cuentos de la prestigiosa *Revista Plural*.

Cabe preguntar quién es, pues, este hombre que desafía desde su primera obra lo convencional y se enfrenta por pura convicción a enemigos grandes y pequeños que le atacan desde arriba por su incorregible afición al tema amoroso y que equivocadamente le

⁵ “En mi caso –dice– ninguna novela me produce gran entusiasmo, hechizo, plenitud, si no hace las veces, siquiera en unas dosis mínimas, de estimulante erótico” (Citado por Plinio Apuleyo Mendoza en *Lecturas Dominicales de El tiempo*, 13 de julio de 1997, a propósito de la traducción al italiano de la novela *Cinco días en la isla*, 1997).

han asociado con lo pornográfico, tal vez sin ni siquiera haberlo leído. El autor se presentaba a sí mismo con este desparpajo:

Nunca he tenido mucho dinero, pero sí una urgencia obsesiva por escribir. Con hambre, con problemas, sin trabajo, he escrito. [...] Siempre he hecho lo que quiero porque sé que hay una especie de ángel que me protege: el ángel de la literatura. Es, como dice Mutis, un Mecenas secreto, que cuida de mi vida e impide que me extravíe o muera de hambre o de soledad (*El Nacional, Cultura*, jueves 13 de junio de 1995).

Y no es que Garramuño haya sido privado de su cuarto de hora al sol de la fama, como la mayoría de los mortales. A sus escasos veinticinco años, con la estruendosa publicación de su primer libro *Breve historia de todas las cosas* (1975), su editor bonaerense proclamaba que “había nacido el que destronaría al rey”, en una clara referencia a García Márquez. Añadía este una fajilla promocional que rezaba textualmente: “De Colombia, en los años sesenta, García Márquez; en los setenta, Aguilera Garramuño”. Haría falta entonces algo más que el entusiasmo expresado en la reseña del libro –escrita por Ray Williams–, la promoción del editor argentino y la promesa incumplida del traductor italiano, quien falleció prematuramente antes de empezar el proyecto, frustrando así el compromiso de hacerlo famoso en Europa. “Entonces, volví a mis dimensiones naturales”, agregaría socarronamente el autor.

Una breve semblanza personal de Garramuño nos hablaría de sus multifacéticos talentos: consagrado violinista; maratonista de cuidado –solía correr entre veinticinco y cuarenta kilómetros bajo el sol del trópico de Cali–; pugilista bravo, duro, ágil y con un extraordinario aguante para el castigo físico; y escritor a tiempo completo al que le hubiera gustado más ser profesor de Filosofía en Alemania que instructor de español en Kansas. También nos hablaría de sus extraordinarias experiencias: desde verse como despojo humano hacinado con otros seiscientos hombres en un refugio para hambrientos y abandonados a su suerte en Monterrey; o la de un gitano llevado por el azar de la aventura familiar de su madre. Recorrió así el continente en busca de un hogar definitivo que sustituyera las andanzas del padre, médico y viajero incansa-

ble, hasta encallar en un pueblecito costarricense donde pudo terminar la secundaria y donde encontraría en Vilma Alfaro de Vega, coqueta maestra de literatura –y minifalda–, su primer modelo e incentivo para asociar, sin remedio, las delicias de la literatura con la mujer que aprobaba o rechazaba sus primeras intentonas literarias:

Desde entonces me dura la obsesión de ligar siempre la literatura con las mujeres y el erotismo con los estudios literarios absorbentes. No concibo una literatura lenta, morosa, descriptiva [...] busco sobre todo agarrar al lector y tenerlo con las pupilas dilatadas.⁶

Además, el autor se muestra convencido de que, para ser consecuentes, las mujeres deberían ocuparse y preocuparse más por el erotismo masculino.

Garramuño es autor de una larga serie de libros de cuentos y de novelas entre las que merecen destacarse: *Los placeres perdi-*

⁶ La mayoría de estas opiniones, expresadas aquí en forma literal o parafraseada, provienen de las siguientes fuentes: los tres artículos periodísticos que aparecieron en la Sección Cultural de *El Nacional*, *El Día* y *Excelsior* entre los meses de junio y julio de 1995 a raíz de la publicación de *Las noches de Ventura* y la subsiguiente polvareda levantada en torno a los extraños parecidos y coincidencias con personajes de la vida real. Este asunto, sin duda, ha contribuido a la mayor venta y divulgación de la obra, fenómeno publicitario que hace reír al autor. Dos de esas entrevistas fueron concedidas a Arturo Reyes Isidoro de *El Nacional* y a Verónica Flores Aguilar de *El Día*. La entrevista de *Excelsior* carece de firma. Otras fuentes provienen de las charlas que sostuve con el autor en el verano de 1995 y en el otoño de 2002 en Xalapa y en Pensilvania respectivamente, charlas que despertaron de nuevo mi curiosidad por este exótico escritor –que antaño despertara las semblanzas entusiastas de Raymond Williams–, debido a las enormes confluencias y paralelismos temáticos con Vargas Llosa. También, y de manera más reciente, los escritos y las charlas con el profesor Peter Broad de la Indiana University of Pennsylvania, uno de los mejores conocedores y divulgadores de la obra a través de *El ojo en la sombra*, así como en entrevistas y simposios sobre el erotismo como tema en la literatura hispanoamericana de hoy.

dos; *El juego de las seducciones*; *Paraísos hostiles*; *Mujeres amadas*; *Las noches de Ventura*; así como las colecciones de relatos *Cuentos para después de hacer el amor*; *Cuentos para antes de hacer el amor* y *Los pequeños y grandes amores*. Más tarde escribió *Juegos de la imaginación*, antes de publicar la que para la crítica sería su gran novela y que le valió grandes elogios al conformarse como una síntesis de toda su compleja temática amorosa: *El amor y la muerte* (2002). Garramuño había escrito antes *La hermosa vida* (2001) y *La pequeña maestra de violín* (2002), que forman parte de la serie iniciada con *Las noches de Ventura* (1995). Es curioso constatar que los mismos títulos ya sugieren la presencia no disimulada de Eros en acción. Y sin embargo, nos equivocamos si no creemos al autor cuando sostiene que en todos hay una búsqueda filosófica desesperada y hegeliana de la verdadera naturaleza del amor, seguida muy de cerca de la búsqueda de la felicidad porque, en última instancia, “no vinimos al mundo a acumular cosas inútiles, sino a ser felices. La persecución de la felicidad es la persecución del amor, la más sostenida fuente de felicidad”. Finalmente, hay que reseñar que, después de tantos años, todavía hoy es el editor de la *Revista de Ciencias* de la Universidad de Veracruz.

Aun con tono caricaturesco y componentes propios de la narrativa oral, el erotismo de Aguilera Garramuño insiste en reflexionar sobre las dinámicas y estrategias del amor: sus aproximaciones, sus consecuencias, sus simulacros. Así, en *Cuentos para después de hacer el amor* es un rinoceronte el encargado de filosofar sobre las caricias, sus tiempos y ritmos, para concluir finalmente que “el amor es como el pan: tiene su punto” (*Cuentos para* 9).

Pero no todos sus relatos tienen ese tono paródico. En realidad, bajo la aproximación erótica de los personajes del escritor vallecaucano, se percibe una ansiedad contenida, una esperanza contaminada de tristeza, un desespero por romper el cerco de la soledad y una apuesta para ser correspondido. Dicho de otra forma, se trata de una moneda lanzada al aire en espera de que ocurra el pequeño milagro del encuentro salvador:

qué sucede si la miro con admiración y terquedad, tal vez ella me devuelva la mirada, acaso me responda yo también lo quiero a us-

ted, aunque sea solamente por aventurar un gesto insólito, por gozar del asombro, por taponarle la boca al caudal de fantasías inútiles, por escapar de esta angustia triste y sin objeto, porque supongo (suponía entonces y todavía no he cambiado de opinión) que en las calles de todas las ciudades hay muchos de nosotros esperando esa mirada, esa palabra insólita que caerá como una moneda de plata en un vaso sensible (*Cuentos para* 73).

De todos modos, los personajes de Garramuño, metamorfoseados o no, son seres que hacen apuestas fuertes por la vida. En realidad, prefieren la intensidad al equilibrio permanente. Puestos a escoger, se lanzan, osados, a la búsqueda del otro, por encima de cualquier otro interés. La percepción y la sensibilidad de este escritor es proclive a estos registros, y así lo manifiesta en una vieja entrevista al periodista Isaías Peña Gutiérrez, recogida en *La narrativa del Frente Nacional*, refiriéndose a sus propios personajes:

no son héroes sino seres simples, borrachines, sirvientas, vagabundos, músicos, equilibristas de la vida, entre la locura y la más alta lucidez. En realidad puedo decir que los cuerdos son los seres más tristes del mundo. Me caen mal y nunca podrán entrar en mi literatura. Mucho menos en mi vida. Mis mejores amigos o son locos o lo han sido o lo serán. Yo mismo tengo unos grados de locura, grados que controlo casi siempre, y que en ocasiones me desquician. Sostengo que los sueños no son sueños, y que, por el contrario, la realidad, castrada de los sueños, no es más que pasto para los burros de espíritu (175).

Entre toda su ingente producción, nos interesan aquí sobremanera dos de sus novelas: *Mujeres amadas* (1988), que ya va por la segunda edición, y la más controvertida y reciente *Las noches de Ventura* (1995), publicada por Planeta en México y por Plaza y Janés en Bogotá, bajo el despiadado y extraño título *Buenabestia*, tautológica del “buen salvaje”, que ha levantado mucha polvareda extraliteraria no solo en Xalapa, donde reside el autor, sino también en el Distrito Federal. Sobre ella, el profesor Peter Broad de la Indiana University of Pennsylvania, como ya indicamos con anterioridad, ha escrito artículos, reseñas, entrevistas y

un libro e, incluso, ha celebrado simposios con la participación directa del controvertido y erótico Garramuño. Aunque son obras muy desiguales, no solo en el tratamiento del tema del erotismo, sino en las soluciones que se proponen como desenlaces, prevalece la idea del amor como cura y panacea, por ingenua que resulte. Valga como ejemplo el rechazo y la consecuente pérdida de la mujer amada, la bella Irgla, la casta y virgen, la inasible en *Mujeres amadas*; o el abandono y la salida del campo amoroso en *Las noches de Ventura*, quizá aquí más atribuible a la derrota de *Narciso dolido y temeroso*, que a la despedida fulminante que le hace la *Princesa de Humantla* – Carmina Ximena Escribá– al echarle en cara que “la ha seducido a base de basura literaria”, tal vez más por inconsciencia del Eros vanidoso, que por sus incorregibles hábitos donjuanescos.

La progresiva línea divisoria entre estos dos campos psicológicos, el de Eros y el de Narciso, puede llevarnos a singulares hallazgos, tales como la inusitada contraposición permanente entre la vida y la retórica –o más bien el de la novela dentro de la novela, o el de la novela *externa* y la *interna*–, en contraposición a la meticulosa técnica de “hacer para deshacer”.⁷ Baste recordar a Paul Werrie en *La Table Ronde*, cuando aludiendo a *El buen salvaje* de Caballero Calderón, decía: “le roman qui se fait de ne pas se faire”. Estamos ante una novela que se construye a base de destruirse, de deshacerse a la manera de la manta interminable que teje Penélope mientras resiste el embate creciente de los posibles suplantadores de su Ulises.

⁷ Esta técnica de “hacer para deshacer” fue usada por el escritor Eduardo Caballero Calderón en su famosa novela sobre el desarraigo del hombre latinoamericano en Europa, titulada *El buen salvaje* (1965) y ganadora del Premio Nadal de 1966. En ella analizaba el problema del cainismo como resultante directo del desarraigo del campesino en la ciudad, semejante al del estudiante latinoamericano en París, tema que reaparecería con gran lujo de detalles en *Doce cuentos peregrinos* (1992) de García Márquez. El crítico francés Paul Werrie escribió sobre este tema de la novela que se hace a base de deshacerse para la revista *La Table Ronde*, bajo el sugerente título “Le roman qui se fait de ne pas faire”.

Las noches de Ventura es en realidad una sutil parodia, una caricatura bien realizada de estos dos personajes que actúan en la novela interna y externa. Por un lado, el narrador, quien mientras va en pos de la aventura amorosa como si fuese un enfermo insaciable, pretende escribir la gran obra que lo redima del injusto anonimato en el que vive y se desvive. Al mismo tiempo, pretende elaborar la escena casi visual en la que, a dos columnas y en letra menuda, retrate el consultorio del Dr. Amóribus, donde se practica el “arte del amor absurdo” con fórmulas, recetas y procedimientos igualmente absurdos. Valga como ejemplo la demostración de Iris Moonlight y Ventura bajo la observación directa del Dr. Astor y de los asistentes, espectadores, que aplauden frenéticamente.

Los encuentros con Bárbara Blaskowitz, y más tarde con su hija Trilce en la playa de Chachalacas, ponen en evidencia la dicotomía entre el amor físico sin enamoramiento por parte de ella (Bárbara) y la literatura y la retórica por parte de Eleuterio/Ventura, canales que gradualmente se van saliendo de sus cauces. El amor, así concebido, provoca tensiones y reacciones en los objetos, de la misma forma que la literatura causa reacciones de diversa índole en los lectores. Tales reacciones le llevarían a consignar en su diario: “Así como las carreras, es la vida; así como la vida, la literatura. Y como la literatura, las mujeres [...] Todo comparte una misma sustancia, una misma savia” (*Las noches* 223).

Las noches de Ventura se publicó en forma de folletín decimonónico —es decir, por entregas—, para realzar el aspecto episódico tan común y típico de la telenovela. Esta técnica permitió establecer una inevitable complicidad entre los lectores y los personajes, hasta el punto de que algunas mujeres se vieron retratadas de alguna manera en la conducta de los personajes, asunto que le creó al autor un estado de permanente controversia y especulación públicas entre sus lectores y detractores. Garramuño advierte en el prólogo la magnitud de su proyecto. Según esa advertencia inicial, *Las noches de Ventura* sería solo la primera parte de un todo de seis novelas que se llamaría *El libro de la vida*. El segundo se titularía, tal como era de esperar, *Los insaciables*, y sería parte de un enorme proyecto semejante al de Proust en *A la recherche de temps perdu*, o al de Lawrence Durrell en *El cuarteto de Alejandría*, e incluso al de Robert Musil en *El hombre sin atributos*

y otros libros concebidos bajo las mismas directrices –libros todos estos que Garramuño estima, sin lugar a dudas, *modélicos*.

Es este, sin duda, un gran designio de enormes proporciones pensado para ser concluido a largo plazo. No obstante, siendo como es el autor –obstinado, constante y muy trabajador–, no debería sorprendernos en lo más mínimo que a la vuelta de un lustro tengamos una edición completa en seis volúmenes de un tratado más completo del amor. Esto es, un ensayo acerca del inagotable erotismo *garramuñiano*, tal como lo hemos intentado explicar, a grandes rasgos, en estas páginas.



Diana cazadora de Clímaco Soto Borda y el alba de la posmodernidad

*Juego mi vida, cambio mi vida de todos
modos la llevo perdida (Relato de Sergio
Stepansky, Léon de Greiff, 1936).*

El deseo personal por volver a las fuentes y de asediar un texto que ha estado ahí, flotando en el aire, dentro de mi propio y limitado contexto cultural. La misma pompa exhibida en la cuidadosa reedición de la obra en 1988, esta vez bajo los generosos auspicios de la empresa Mobil y sus obvios deseos de uncir el carro de sus fortunas, de otra índole, a las muchas festividades ocasionadas por los cuatrocientos cincuenta años de la fundación de Santafé de Bogotá, abundando explícitamente en lo bogotano de origen y cepa, como los apellidos asociados hoy a la casta patricia bogotana de un siglo atrás: Pombo, Caro, Cobo, Cuervo, Silva, Soto, Borda, etc. Todo esto, me ha llevado a la relectura de *Diana cazadora* (1915),¹ obra tardía de Clímaco Soto Borda (1870-1919). El análisis de esta obra, o de algunos de sus aspectos, nos sirve de reto, ya que nos ofrece la oportunidad de replantearnos un diálogo menesteroso y cada vez más crítico e indispensable hoy. En suma,

¹ Edición de *Diana cazadora* de la colección Bolsibolsillos de Medellín: Ed. Bedout, 1978. El panorama literario de las dos primeras décadas del siglo XX en Colombia es relativamente pobre. Y no es para menos, dada la postración económica y moral en que quedó el país tras la guerra civil de los Mil Días. En cuanto a la novelística, habría que esperar a la publicación en 1924 de *La Vorágine* para hablar de un repunte de la novela en Colombia, después de *María*, de Jorge Isaac, publicada sesenta años antes.

nos da la oportunidad de facilitarnos una sana vuelta al principio de la modernidad en Colombia.

Si de entrada hay algo fascinante aquí es el comienzo de la posmodernidad, que tal vez sin proponérselo iniciara el mismo Soto Borda. Es sin duda aquel planteamiento de la crisis, eventualmente metamorfoseada en tragedia, de la llamada modernidad, revestida aquí con todos los ropajes variopintos de la época y ocasión. Basta con echar la vista atrás, a los tiempos del frac, la levita, el sombrero de copa, los guantes innecesarios, hasta la humilde ruana, el ron *peleón* por no ser lo suficientemente añejo, la luz de gas, los lentos tranvías, las trastiendas malolientes y sombrías o los montes de piedad que guardaban secretos, en ocasiones, vergonzosos. También a esa soldadesca pendenciera y machista de finales de siglo, en una capital revuelta por la guerra civil y la incertidumbre, la picaresca de ayer y de hoy que se asocia con toda feria de variedades o carnavalización del mundo, muy emparentado con el mundo de Baroja, de la misma época finisecular.

Aparte de las evidentes virtudes que la *Diana cazadora* puede tener, cabe preguntarse si no puede ayudarnos a elaborar una biopsia provisional, que pudiese ir más allá de lo simplemente literario, de aquella Santafé de Bogotá.² Su ideoneidad cobra especial sentido y se hace impostergable al encontrarnos de lleno en lo que Gianni Vattimo ha venido llamando, sarcástica y lúcidamente, el “pensamiento débil”, tan propio de la postmodernidad en que hemos vivido estas dos últimas décadas, a ambos lados del siglo XX.

La modernidad local en crisis

La crisis de la modernidad, manifiesta en Fernando Acosta y en su hermano Alejandro, se puede y se debe extender también a la crisis del pensamiento liberal colombiano, obligadamente su-

² Un novelista colombiano comparable a Clímaco Soto Borda, en cuanto a estilo y temática, es Osorio Lizarazo, quien publica en 1930 su novela *Casa de vecindad*. Osorio, en otras palabras, podría ser considerado el continuador de Soto Borda, en su propósito de novelar la ciudad de Bogotá en el primer tercio del siglo XX.

mergido en la oposición por el mismísimo triunfo de la Regeneración católica —lo que sería la Reforma en México—, conservadora y militarista, de la misma manera que la crisis del indolente europeo de hoy, al que parece no importarle nada y que se refleja en el cansancio que suponen décadas de prosperidad material, consumismo desorbitado y publicidad avasallante. Porque lo que en Fernando Acosta se manifiesta en una desafortunada pero ingenua bohemia, es otra manera de reflejar su descontento vital: el despilfarro creciente de bienes, suyos o prestados; el amor descarriado; y todo lo que hoy, al final del largo pasillo posmoderno, se ha convertido en un fenómeno cada vez más natural y evidente en registros urbanos. Así lo parecen la abstención creciente del sufragio; el refugio en el *hobby* terapéutico o social; el acogimiento rápido del que abraza la propuesta del *Green Peace*; la alarma por los agujeros de ozono; la crítica a la frágil ecología del planeta; el desperdicio desmedido de agua, energía y otros recursos naturales; la sensación real de las distancias; el empobrecimiento del hábitat natural; la bancarrota de los sistemas sociales inoperantes; las coaliciones políticas poco duraderas o la quiebra general en la que nos hundimos colectivamente, solo por mencionar algunos de los fenómenos posmodernos más manifiestos.

Es cierto que el descarnado infierno personal de Fernando Acosta puede resultarnos simplista y abigarrado, por contraste con el final del arco iris modernista del que somos testigos vivenciales en el momento actual. Pero también es verdad que nos permite entender las circunstancias de los personajes de aquella lejana Colombia, la de después de la hecatombe social que supuso la Guerra de los Mil Días (1899-1902), después de casi todo un siglo de otras guerras que, con excepción de las de la independencia (1810-1824), fueron todas civiles.

Planteadas así las cosas, comprobamos que Raymond L. Williams tenía razón cuando sostenía —siguiendo los postulados de Genette—, que la frase nuclear en la *Diana cazadora* tendría que ser: “Fernando suffers personal and national *tragedies*”. Dicho de otro modo, que la suerte del protagonista está visceralmente insertada en la suerte del país, del conglomerado social del que esta depende y del que, en última instancia, se nutre —o, dicho de un modo más precioso, se desnutre—, hasta morir por descuido u

olvido y sin amor. En síntesis, Fernando es todo aquello que atribuimos al moribundo siglo diecinueve, esto es, el alero familiar reconocible, el cuadro costumbrista patriarcal, los valores *eternos* de amistad, lealtad y caridad para el hermano caído, etc. Asimismo, el medio en que este personaje zozobra es una alegoría clara de la nueva moda que se filtra por todo el tejido nacional en busca del imperio de la modernidad deshumanizada.

A sabiendas de que deben evitarse las generalizaciones, ya que suelen degenerar en un cliché poco esclarecedor, cabe decir —aunque solo sea como ilustración—, que los protagonistas de *Diana cazadora* tienden a ser ideas vivas más que tipos novelísticos tradicionales. Mediante ellas, Soto Borda da testimonio de la encrucijada histórica, política y social y novela lo que le corresponde vivir, a caballo entre dos siglos profundamente contrapuestos.

La obra, querámoslo ver o no, se configura, además, como un tratado sociológico ampliamente revelador de la atonía espiritual en que yace la ciudad que Soto pinta con claras pinceladas. Fernando encara así el pasado como modelo caduco, exhausto de recursos y ya inoperante. Alejandro, su hermano, simboliza un presente sin solución clara, visto como una telaraña destrozada, tal vez no melodramático pero sí cerrado como horizonte humano. Diana, en cambio, más que cazadora aparece como devoradora de hombres; como una *femme fatale* por excelencia. Ella es la personificación de la nueva onda, es decir, del triunfo de los medios sobre el fin, sin importar de qué naturaleza provengan. Tanto Diana como su sombra y contraparte, Doña Celestina, sobrevivirán al diluvio como ratas, por encima de todo. Estos dos personajes se las arreglarán para que, en equipo, la supervivencia resulte no solo posible sino rentable.

Diana, cazadora y trituradora de hombres y conciencias, es también el clarín mañanero, la súbita llamada a despertar del sueño del pasado. Es, además, la diosa vengativa y caprichosa que sabe aprovecharse de las veleidades y flaquezas de los hombres: de los militares, políticos, nuevos ricos, amigos y enemigos. Diana es, en un sentido más profundo, la vulgaridad rechazada en la conciencia del autor y testigo denunciante. No solo esto, también se sitúa como el personaje rufanesco femenino, consciente del alcance de su picardía y que camina por la vida con paso firme y

confiado, muy consciente de que ni un naufragio general podrá hundirla.

Ella –nos dirá el autor–, harto conocedora de la vida y la miseria, intenta aprovechar sus cuatro días de juventud, su belleza y sus carnes, para no acabar como la vieja Celestina cazando Dianas por las calles para que no la dejaran morir de flaca [...] Y se reía (*Diana cazadora* 48).

Por esta galería finisecular, provinciana y abigarrada, se pasean otros dos grandes personajes: Pelusa (José Lasso) y la vieja Santafé de Bogotá. Pelusa, descrito como “la mariposa social”, es también el “hombre público” en un sentido amplio. “El público y él se servían mutuamente: aquel para los espectáculos y este desempeñaba en ellos papeles importantes” (*Diana Cazadora* 25). No solo esto, Pelusa es también el bufón imprescindible –entre curioso y temeroso–, dispuesto siempre a ayudar al amigo y a asumir el papel de buen samaritano. Pelusa es, en definitiva, el pícaro bueno, atrapado en la convulsa moralidad modernista. Es el bromista, pero también el bromeado, a costa de una sociedad que aviva y agudiza su humor, en ocasiones zumbón y tremendista.

La ciudad en primer término

El casco antiguo de la ciudad, de menos de cien mil habitantes en aquella época, es el escenario de los hechos. La visión que Soto Borda da de la ciudad pasa por varios registros: desde la “Atenas suramericana”, que Gómez Ocampo satiriza, hasta la Gruta Simbólica –grupo de intelectuales que destila cultura clásica pero inútil–. También la dibuja como una ciudad monstruosa que devora, entre sus tenazas de frío, hambre e indiferencia, a las víctimas que Diana va dejando a su paso. Quizá, en la escueta radiografía que Soto Borda hace de Santafé, se encuentre uno de los mayores méritos de la obra: la ciudad vista desde la perspectiva forzosamente idealizada por la nostalgia del ayer perdido. Tal vez sea esta misma nostalgia por la ciudad vetusta, la que ha

llevado a la Alcaldía Mayor de Santa Fe de Bogotá a honrar con homenajes como este –la cuidadosa reedición de *Diana Cazadora*– impulsada por el espejismo que supone el mito de la edad de oro, aplicado a la urbe incipiente de finales de siglo. Es, al fin y al cabo, un intento de reconstruir –aunque sea en palabras– una ciudad que pasó de ser una aldea grande, entrañable y familiar, para convertirse en una inmensa urbe impersonal e intolerante, poblada por millones de almas que, apenas un siglo después, resultaban irreconocibles.

Aún hay otro aspecto en relación a los personajes y la ciudad que resulta interesante a esta lectura, en cuanto a su cualidad de oculto y, al mismo tiempo, revelador de secretos pasados u olvidados. Nos referimos a la descripción de la ciudad como una gigantesca rueda de la fortuna, que gira caprichosamente haciendo y deshaciendo destinos como los de Fernando, Alejandro, Pelusa, Valverde, etc. Esta visión de ciudad-ruleta, de juego movedido en el que solo hay perdedores mayores o menores, como Fernando o Pelusa, domina la práctica totalidad de la actividad relacionada con Diana en su papel de cazadora. Esto explica que hayamos escogido los versos de León Greiff como epígrafe de esta presentación, versos que ya utilizara Gómez Ocampo en el capítulo dedicado a Soto Borda.

Existe, finalmente, otro elemento novedoso que la crítica ha señalado como una virtud temprana de la obra, teniendo en cuenta su marco y contexto históricos. Se trata de la presencia del humor que, como Diana, también sobrevive a –y a pesar de– la tragedia. Tal vez, Soto Borda no sea “el epígono del humor” al que aludiera Curcio Altamar, un tanto hiperbólicamente, pero es indudable la abundante presencia del humor y la visa que Gómez Ocampo llamara *desparpajo* para referirse al tono de desenfado y comicidad que dominan la novela. Sin duda, la picaresca y el continuo cambio de registros lingüísticos contribuyen a esta faceta humorística. La crítica ha sido unánime en su apreciación de La Barra como maestro consumado y que va desde el más neto coloquialismo santafereño, afín a la picaresca, hasta las más recientes innovaciones venidas de Francia –en concreto de París–, meca forzosa de aquellos abuelos de la llamada burlescamente la “*apenas* Atenas suramericana”.

Cabe ahora preguntarnos, como reflexión final, si la síntesis crítica que Nieto Caballero recogiera de sus primeras impresiones de *Diana cazadora* —clasificada como obra sobresaliente—, fue en realidad una apreciación justa y comedida o si, por el contrario, se limitaba a repetir —en vez de enjuiciar con rigor— una obra clave a todas luces. Dicho de otro modo, preguntarnos si el crítico se dejaba llevar, como tantos otros, por la simpatía personal que Soto Borda inspiraba, tal vez por un cierto aire de mártir incomprendido en su difícil papel de opositor en minoría. Resulta terriblemente difícil responder concienzudamente a esta pregunta sin caer en la misma pedantería académica que se trata de evitar. Sin embargo, la vuelta al principio que nos hemos propuesto es y será un ejercicio sano y puro como reevaluación, y en cierto modo, revaloración de lo que ya hemos dictaminado como logro o hito literario de esa época crucial tan poco estudiada.

Todas las guerras la guerra: *historia y violencia en la obra de Alonso Aristizábal*

Imaginar la muerte y evitarla, imaginar la muerte para evitarla, eso es lo primordial, la única lección que no se puede olvidar. Sobrevivir. La violencia es el mundo habitual de defenderse, el método que está más a mano, el más fácil, a veces el único para que a uno no lo maten (Dorfman 11).

La obra de Aristizábal cobra vigencia en el presente, cuando la guerra entre liberales y conservadores quedó atrás para dejar paso a una nueva guerra en la que intervienen guerrilla, militares y paramilitares, tanto o más degradada que la anterior. El título de la novela *Una y muchas guerras*, que juega con la singularidad y la pluralidad que tienen todas las guerras, supone un acierto al definir el carácter angustioso que cobra cualquier conflicto armado fratricida.

La visión de Aristizábal sobre la violencia no pretende distanciarse en aras de un mejor artificio. Su intención, por el contrario, busca penetrar en los mecanismos más violentos del ser humano y en quien los padece como víctima, aun a riesgo de bordear lo psicológico.

Su intención, por encima de cualquier otro propósito, es darle voz a la pesadilla antes que tomar partido. En palabras del crítico y periodista Isaías Peña Gutiérrez:

A Aristizábal no le interesa volverse liberal o conservador: le interesa la niebla que fue la violencia. Y se va por los personajes y

sondea en ellos interminablemente. El túnel no terminará. Todo es un eterno sueño que se transforma en una horrible pesadilla. Solo que la pesadilla nunca ha sido un recurso gratuito [...] El autor ha sido inteligente en entender eso que a muchos había escapado al tratar esa neblinosa etapa de nuestra historia. Lo primero fue la pesadilla, diría yo, al hablar de la violencia. Así como nos la comunica Aristizábal en sus relatos, medida desde adentro y con la puerta trancada; presintiendo las tortuosas agonías, explorando las temibles presencias, sufriendo el desvanecimiento de la vida y figurándose a la muerte como un tiempo que no pasa (233).

En efecto, la primera voz que nace desde la violencia tendrá necesariamente que ser desgarrada, una suerte de traducción del alarido. Si se trata de prestarle voz a los que no la tuvieron, esa voz primera estará cargada de expresividad e, incluso, de matices patológicos, sin espacios para demasiadas elegancias ni equilibrios, que resultarían falsos al tomar demasiada distancia.

Una y muchas guerras es una obra de indudable corte y etiqueta neohistórica, a la manera en que la define el profesor Seymour Menton en *The Latin America's New Historical Novel*, que tantas veces hemos citado en este libro y que escribió con motivo del Quinto Centenario (1992). Por su misma resonancia inmediata, la versión al español no se haría esperar, datándose apenas un año más tarde, en 1993. Este subgénero, como el mismo Menton lo denominó, ha tenido ejemplos ilustres en Vargas Llosa, con *La guerra del fin del mundo* y *La fiesta del chivo*; en Fuentes, con *La campaña*, *Terra nostra*; e incluso en García Márquez con *El general en su laberinto*, novela a la que Menton dedicaría el quinto capítulo, referente a la “novela bolivariana”. También cultivaron esta temática Germán Espinosa, en *Sinfonía desde el nuevo mundo*; Fernando Cruz Kronfly en *La ceniza del Libertador*; y Álvaro Mutis en *El último rostro*, obra cuya influencia en Gabo fue, como ya sabemos, directa y decisiva en estos menesteres neohistóricos.

Influiría también en muchos otros ensayistas y novelistas que vieron en el Quinto Centenario de 1992 la ocasión propicia para ventilar temas comunes del viejo y nuevo mundo. Destacan en este campo los trabajos de Raymond Souza (*La historia en la novela hispanoamericana moderna*, 1988); de Fernando Del Paso (*Noticias del imperio*); de Juan José Saer (*El entenado*); de Abel

Posse (*Los perros del paraíso* y *Daimón*); y de Antonio Benítez Rojo (*La isla que se repite*), entre otros.

Una y muchas guerras es, además, un espléndido ejemplo de lo que se ha llamado “memoria autobiográfica”, estilísticamente elaborada con meticulosidad, suma paciencia y alta costura literaria. De esta manera, emerge una narrativa sutil en tercera persona, tan tenue e ingeniosamente armada y entretejida, que casi pasaría inadvertida para un lector poco atento a las peripecias del joven Virgilio, el narrador, aun más, el *alter ego* discretamente camuflado de verdadero narrador de la historia.

Y precisamente de aquí mismo, es decir, de la actitud que el autor asume frente a la historia-memoria que quiere recontar, acercándose o distanciándose de los hechos como un fotógrafo con trípode que no quiere perder un ápice de la escena previamente demarcada, es donde el lenguaje se reviste de todo el lirismo patético y sublime. También de toda la nostalgia evocadora que da la pérdida irreparable, de la constante aparición y del enfermizo desafuero que constituye, para godos y liberales por igual, la presencia de la muerte, la intrusa y a la vez forzosa invitada, la niveladora de destinos, fortunas y desventuras conocidas y cercanas el pueblo Pensilvania del Departamento de Caldas, microcosmos y a la vez biopsia extraliteraria de un país encolerizado y descreído, envilecido por el aguijón fatídico que la casi obscena palabra *violencia* ha llegado a significar en un evidente contexto colombiano.

No obstante, el acercamiento de Aristizábal al tema es curiosamente refrescante e innovador para aquellos lectores hastiados de leer textos aterradores, como aquella antología de finales de los años setenta –valga solo de ilustración–, que se titulaba *La violencia diez veces contada*. El texto, de Germán Vargas Cantillo, escrito indudablemente con la mejor intención, terminaba con cualquier apetencia de leer la consecuencias de este complejo fenómeno social que ha afectado de manera tan terrible a todo un país.

Y justamente porque Aristizábal ha sabido trascender la mera anécdota, remontar la historia cruenta, repuntar el tema manido que muchos otros no lograron hacer. Quizá lo consiguió a base de lo que podría denominarse “lo poético” que hay en su prosa parsimoniosa, consonante, armónica, consecuente con los hechos

y la historia, sin segundas obvias intenciones y mucho menos planes revanchistas que hasta entonces habían impedido el cierre de este ciclo, la cicatrización de esta llaga abierta y la superación de un atasco, a simple vista insuperable. Insistimos en que quizá por todas estas razones señaladas se puede entrever en *Una y muchas guerras* la apertura de esa represa y la posible salida, el desagüe calculado y previsto de un tema hasta entonces desbordado.

Por estas razones se ha hablado de lo clásico que hay en el enfoque de Aristizábal y de lo bien que han sabido interpretarlas las mejores plumas contemporáneas de Colombia –y algunas del exterior–, entre quienes se encuentran los “tres Germanes” – Arciniegas, Santamaría y Espinosa–, Mejía Vallejo, Álvarez Gardeazábal, Humberto Rodríguez, Eduardo García Aguilar, Eduardo Márceles Daconte, Espinosa Valderrama y Raymond Williams, entre otros. Para Germán Arciniegas,

esta novela [...] se muerde la cola como el infinito [...] Gaitán es la suma de esta hoguera [...] Pero la novela no es solo eso [...] son el miedo, el revólver debajo de la almohada, la pobreza de una casa que sigue llenándose del perfume de la *aguapanela* o el chocolate [...] Lo de A. Aristizábal es ya un libro grande para el caso de Colombia (*El Tiempo* y *Correo de los Andes*, Bogotá).

Para Espinosa, la de Aristizábal, “es la única novela colombiana que ha logrado hablar de nuestra historia más allá del conflicto partidista”. El novelista y crítico Alvarez Gardeazábal opina que “no es una novela de categoría porque esculca las entrañas de un período de la patria [...] sino porque se mete en los vericuetos de una geografía literaria, huérfana hasta este libro de un narrador de sus dotes” (*La Patria*). Y Humberto Rodríguez añade, en *Vanguardia Liberal*, que: “en Aristizábal tienen voz y poder de convicción, las almas errantes y los fantasmas”.

En otro contexto, la lectura de *Una y muchas guerras* nos trae a la memoria el recuerdo de aquellas obras entrañables en las que la imagen del fuego omnímodo obraba el papel del exterminio, aunque también de la purificación, de la expiación y cierre definitivo de una época o escena pavorosa. Obras como *Todos los fuegos el fuego*, de Cortázar; *Gracias por el fuego*, de Mario Benedetti; *El*

infierno tan temido, de Onetti; *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco; *Sobre héroes y tumbas*, de Sábato, entre otras, serían buenos ejemplos de esa labor de hoguera expiatoria y purificadora a la vez, que pudo simbolizar, en un sentido más profundo, la hecatombe del 9 de abril en Bogotá.

Aristizábal toma como epicentro de la obra aquel 9 de abril del Bogotazo y, desde allí, se mueve circularmente hacia delante y hacia atrás en la historia, desde el centro a la periferia, desde el pueblo Pensilvania a Bogotá, del pasado al presente, volviendo al recuerdo estilizado. En ocasiones, realiza estos movimientos a la manera de Proust, hasta lograr un alto grado de mitificación de los hechos, del recuerdo y del recuento, esto es, de la fábula macabra.

Alonso Aristizábal no se limita a la descripción de los hechos escuetos que ocasiona la violencia por la violencia. Su labor de narrador rebasa lo simplemente literario, aunque pueda no parecerlo.¹ Aristizábal alude frontalmente a los males que ocasionaron el 9 de abril y a los efectos de ese descalabro colectivo. Son los jinetes del apocalipsis colombiano, que el autor sabe exhibir y poner en escena en la materia novelada: el miedo, la pobreza, la desesperanza, el desamparo de los vivos por los muertos y la peste del fanatismo partidista. Todos ellos contribuyen a que los miembros de la familia –Rubelio Aristizábal, Solita y los hijos Oscar, Virgilio, Carmen, Héctor, Amparo, etc.– no puedan superar por sí mismos tantas barreras y terminen desmoronándose (la salud de Sola); desintegrándose (los nervios de punta y las obsesiones de Rubelio que anticipan su muerte violenta); la muerte entre hermanos como vivo ejemplo de cainismo; las separaciones entre esposos; los fracasos en el trabajo y el retorno de la gran ciudad,

¹ La mayor parte de los narradores de la generación a la que pertenece Aristizábal fueron condicionados fuertemente por el fenómeno de la violencia, producto de la lucha partidista. De hecho, la guerra civil no declarada, que continúa hasta la primera década del siglo XXI, produjo una avalancha de literatura sobre la violencia en la que el imperativo temático ahogaba las calidades literarias y en la que se hacía arduo distinguir el trigo de la paja. Luego se deslindarían los discursos, el literario y el sociológico, hasta el punto de crearse una nueva disciplina, la de la *violentología*.

donde no encontraron ni la paz ni el pan deseados en medio del caos generalizado.

No obstante, donde la novela parece encontrar el nivel mítico y, de paso replantear el espinoso tema de la presencia del hombre europeo en el Nuevo Mundo como posible fracaso del nuevo Adán, echado del paraíso americano una vez más, el conquistador conquistado y fracasado, ocurre aquí, en el postrer capítulo. Allí vemos a un Rubelio que ha perdido su cordura, como antes había perdido el apetito y las ganas de vivir a causa de tantas desgracias y malas noticias. Volvemos entonces al recuento de los ejemplos del epígrafe, en los que se insiste en el uso del *que* relativo para contar fragmentos de una historia interminable y modelo por excelencia de la literatura oral (*que... que... que...*). Oímos también allí el testimonio delirante de un tal Sebastián de Aristizábal, transfigurado en un vecino de Zaragoza, que se asemeja en el recuento oral al mejor relato de Alvar Núñez Cabeza de Vaca:

quería regresar a su verdadera patria. *Que* había sobrevivido muchas guerras y vicisitudes. *Que* incontables veces había sido prisionero de los indios, *que* ellos lo habían adorado vivo, arrodillados ante sus barbas azules y grises. *Que* cuando sabía que lo iban a matar, logró escapar con vida. *Que* los españoles veían a América detrás del oro y él viajó solo a conocer y ver esas maravillosas tierras que lo indujeron a escribir muchas crónicas y cartas (*Una* y 228).

Contada a veces en tono épico –como la muerte absurda del ídolo popular–,² y otras en tono lírico –como al lamentar la ausencia del amor y los males secundarios de la guerra entre hermanos–, Aristizábal “no indaga tanto en el por qué sino en los acontecimientos, en la conducta de víctimas y verdugos, como en un gran caleidoscopio de lo que fue, ha sido y será el país a raíz del subdesarrollo”. El historiador Aristizábal, enfrentado a los hechos, divide el período republicano de casi doscientos años en tres

² Sin embargo, y a pesar de que Colombia ha sido castigada por el magnicidio recurrente –asesinatos de Sucre, Uribe Uribe, Alvaro Gómez Hurtado, Luis Carlos Galán, etc.–, las preferencias literarias recaen sobre el 9 de abril con demasiada e insistente frecuencia.

etapas, todas ellas de naturaleza bélica: hasta la guerra de los Mil Días (1899-1903), hasta la muerte de Gaitán (1948) y hasta la toma del Palacio de Justicia en el año 1985. Profundamente familiarizado con el fenómeno bélico en el que ha trascendido la mayor parte de su vida, Aristizábal ha sabido superar el conflicto, interiorizarlo hasta hacerlo suyo – con todas sus vivencias y contrasentidos– y devolverlo ficcionalizado pero reconocible a los ojos del lector. Lo hace, además, convirtiéndolo en una muestra palpable de lo que hemos permitido que nos suceda como pueblo, al no haber aprendido a tolerar las discrepancias partidistas que no hacen más que revelar nuestra inmadurez recalcitrante como comunidad. ¿Es la nuestra, sin remedio, una sociedad tercermundista? No lo sabemos todavía.

*Comidas, comilonas e hipérboles: de la gula
a la desmesura en García Márquez
y Fernando Botero*

¿De dónde les viene a García Márquez y a Botero esta embriaguez por la exageración? Ambos autores parten de la perspectiva de la subjetividad popular donde lo “real” tiende a hinchar el hacer literario y/o plástico (Molina 16-19).

*G*argantúa y Pantuagruel de Rabelais ha sido comparada y emparentada, desde muy temprano, con *Cien años de soledad*, con la renovadora obra de Jonathan Swift *Los viajes de Gulliver*, con la autora Virginia Wolf y hasta con *El Quijote* – por no mencionar todo el arte colonial hispanoamericano—. Cuando aparece la obra de Rabelais, el terreno estaba ya bien abonado de parentescos y afinidades literarias y afectivas para que se diera lo que el crítico colombiano Hernando Valencia Goelkel, del círculo de las revistas *Mito* y *ECO*, denominaría con acierto –al referirse a la obra temprana de García Márquez del ciclo de Macondo– “trópico desembrujado”, en ocasiones también *embrujado*, según las conveniencias y necesidades del artista que lo interpreta.

Botero y Gabo, separados por solo cuatro años de edad (1923 y 1927) se convertirían bien pronto en artistas de la disonancia, como extensiones de la hipérbole ya existente. Por supuesto, tampoco ellos estarían exentos de ese halo que desafía lo convencional y es aceptado como norma estética. En ocasiones los dos propusieron esquemas que rayaban en lo grotesco como formas de desafío. No tanto para subvertir, socavar ni suplantar el arte como se ha entendido en Occidente desde los griegos, sino para ampliar los

parámetros dentro de los cuales se ha concebido la belleza tradicional como categoría estética y su antinomia, la tan temida fealdad. Esta *fealdad* es vista de la manera propuesta por el ensayista Juan Molina Molina, autor de este estudio comparativo, quien proponía el análisis de la *belleza* siguiendo sus dos novedosas vertientes artísticas: la acumulativa y la superlativa.

En el instante en que los artistas se disponían a dar el salto de cualidad que los convertiría, al cabo de los años y de la persistencia, en lo que son hoy, dos grandes renovadores y creadores, se producía la ruptura con la aparición de lo que Molina denominó “las imprevisibles formas de lo imaginario”. Botero, con sus figuras abultadas y rechonchas que nos son ya tan familiares como si siempre hubieran existido, y Gabo, con sus innumerables relatos en los que el humor fino, abierto, desmesurado y en ocasiones irónico, rebasaba los deslindes de la hipérbole, si es que esta los ha tenido alguna vez.

La exageración de las formas, bien sean espaciales o temporales, –pintura y literatura, Botero frente a Gabo– es parte de esa herencia del barroco con fondos y subterfugios insospechados y desmedidos en el que el equilibrio, la armonía, la confianza del hombre en la bondad de las leyes naturales y otras virtudes asociadas con el hombre apolíneo renacentista, se han opacado para darle paso a ese otro ser que, desde el origen de la tragedia de que nos habla Nietzsche, se le conoce como *dionisiaco*. Siguiendo la nomenclatura nietzscheniana, Botero y Gabo resultarán aquí *dionisiacos* por excelencia, pero no menos incisivos y relevantes.

La hipérbole es, pues, parte del engranaje de la desmesura,¹ del abultamiento de las formas, de la redundancia exacerbada,

¹ La desmesura no solo es un rasgo estilístico de la prosa garciamarquiana, sino que forma parte de un engranaje de la propia personalidad del autor y, concretamente, de todas sus formas de expresión. Al respecto, comenta acertadamente Héctor Álvarez Castillo: “Es probable que en algún rincón de su cabeza García Márquez se haya planteado la desmesura. Está en sus actos con la palabra, desde su estilo a la versatilidad con la que se despliega su obra, desde los géneros que abordó a las declaraciones y gestos políticos que hasta el día de hoy continúan diseñando su figura de escritor y de hombre público. Una trayectoria que busca dar forma a una genuina representación de esa realidad enorme y

incluso de lo grotesco como variante de la estética de la belleza, que también exige cabida en el arte moderno. Solo que aquí se habrá de usar como técnica y modalidad que busca conseguir ciertos efectos, entre los que deben incluirse el humor, el chiste, la burla, la parodia, la sátira y otras formas de la diversión estética que convocan la risa disimulada o abierta en todos los videntes y lectores.

En los personajes de Gabo, la acción corrosiva y el desgaste gradual, que el paso del tiempo impone en los cuerpos y las almas de los personajes, termina imponiéndose irremediablemente. No hay que olvidar que estos personajes, como nosotros, están hechos, o parecen estarlo, de la misma sustancia de que está hecho el tiempo. Sin embargo, no sucede así con los rostros tersos, las facciones suaves y las actitudes un tanto pueriles de los adultos en casi toda la obra pictórica de Botero. Estos aparecen representados en los espacios de sus óleos, en esculturas y cuadros de corte claramente renacentista, pero con la sátira mordaz y moderna que se filtra por todas partes. Estamos ante otro tipo de belleza, nada convencional, pero no por ello menos creativa ni relevante. El tiempo queda aquí neutralizado, paralizado y, en cierto modo, derrotado. Es algo inherente a las formas del arte espacial.

La tragedia de los personajes de Gabo reside en que sufren los acosos, los apremios y los achaques propios de la vejez, de la soledad, de la incomprensión y, en suma, de la mortalidad. Es, al fin y al cabo, parte de su condición humana, con la que nos identificamos sin esfuerzo. Y aquí, justamente, se halla este reflejo nuestro en ellos, a quienes vemos como extensiones de nuestro ser limitado y finito. Leer esa literatura y entender ese arte es avanzar un paso más hacia la comprensión de la aventura del Adán/Buendía perdido en el paraíso/infierno americano. Sobrada razón tiene el crítico Molina cuando anota:

exuberante de la que él es testigo y demiurgo ante la presencia constante de sus selvas y ríos, sus sábanas y desiertos, sus peces, su verde y sus aves, testigo de la historia en las situaciones y en los protagonistas de su América”.

El acto de representar el cuerpo en su excepcionalidad espacial –dirá Molina–, como sucede en la pintura de Botero y en la narrativa de García Márquez, quebranta las nociones de lo real, muda de mundo para configurar otro imaginario. El cuerpo como lenguaje del percimiento presupone un acaecer, lenguaje que solo calla la muerte o que se exacerba en la angustia (18).

Sin embargo, por esta ligera diferencia en la expresión de sus hiperbólicas figuras, Botero advierte, tal vez proféticamente, que no quisiera que en quinientos años se dijera de él lo que hoy se dice de El Greco y de sus figuras alargadas y afinadas en busca de una pretendida espiritualidad. En su caso, las formas redondas y deformadas de sus figuras abultadas e hiperbólicas podrían caer, por incompreensión de sus premisas, justo en el terreno antitético de El Greco. Es entonces cuando sería condenado a un tipo de limbo estético por fallas de visión en la percepción de las desproporciones entre hueco y superficie, base y soporte de toda su hipérbole.

¿Y qué decir de García Márquez? La obra de Gabo está saturada de lo desmesurado e hiperbólico de principio a fin. Basta con repasar someramente el ciclo de Macondo (1955-67) para constatarlo: las mellizas gordas y ciegas de *La hojarasca*, que todos los martes le cantaban al coronel o la desaparición de los jueves como realidades cronológicas a causa de las lluvias y diluvios en el *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*, en el que del miércoles se salta al viernes para evitar “una cosa física y gelatinosa que hubiera podido apartarse con las manos para asomarse al viernes”. Con la aparición de *Los funerales de la Mamá Grande* (1962), el cuerpo descomunal de esta matrona inmensamente rica que muere a sus 92 años, virgen y dueña de inmensos territorios, cierra un periodo y una época en la memoria de sus súbditos, que no pueden dar crédito a la evidencia del fin. Es la desproporción de lo inaudito. De esta manera, estamos presenciando la entrada del humor hiperbólico por la calle ancha de la narrativa colombiana, hasta entonces más bien seria, seca y ensimismada.

Superado el ciclo de Macondo, vendrían los formidables relatos de *La increíble historia de la cándida Eréndira* (1972) y los estrafalarios e incongruentes episodios de *El otoño del patriarca* (1975), con el que parecía agotarse la discusión sobre el dictador

como anomalía del Nuevo Mundo. Baste recordar episodios como los de su doble, Patricio Aragonés, para evitar su muerte prematura. También aquel pasaje macabro en el que su antiguo camarada y amigo, el general Rodrigo de Aguilar, era servido como si fuese un cochinito asado a sus desconcertados invitados. Se trataba de una astuta pero diabólica demostración de autogolpe que justificaba, y atemorizaba, a sus imaginarios enemigos políticos para poder seguir en el poder más allá de toda cronología convencional.

Entre sus últimas obras cabría destacar lo que hemos llamado el “ciclo del amor”, al que ya hemos hecho alusión en los ensayos de la primera parte (1985-1994). En este caben tres obras clave y una coda sobre uno de sus temas favoritos, aunque no lo pareciera al principio: el amor todopoderoso. Hablamos de obras como *El amor en los tiempos del cólera*, *Del amor y otros demonios* y su único drama *Diatriba de amor ante un hombre sentado*, además de su última y controvertida *nouvelle* a la que tituló, estrafalariamente, *Memoria de mis putas tristes* (2004).

En la primera obra de este triángulo amoroso, se exigía la hiperbólica espera de cincuenta y tres años para que Florentino Ariza y Fermina Daza lograran consumar ese amor pospuesto en vida del marido, el médico Juvenal Urbino, navegando sin rumbo en un barco con la bandera amarilla que anunciaba la falsa peste del cólera para que nadie se acercara e interrumpiera el paréntesis del amor logrado como trofeo a la perseverancia de Florentino. En la segunda obra del ciclo, *Del amor y otros demonios*, se nos contaba, a la manera del periodista ocasional que siempre fue García Márquez, una historia de amor imposible en las postrimerías del imperio colonial en Cartagena de Indias: el joven cura Delaura (Romeo), exorcista, se enamoraba perdidamente de la niña marquesita, María de Todos los Santos (Julieta), acusada injustamente de estar poseída por un demonio intratable (un perro que presuntamente tenía la rabia). Por último, la *Diatriba* se transformaba en una cantaleta también pospuesta veinticinco años (celebración de las bodas de plata) de un matrimonio de conveniencia, mal avenido y superficial, que había logrado sobrevivir a pesar del desamor reinante.

Sin embargo, el episodio que por rara coincidencia cronológica (1967) mejor empareja y nivela la obra de Botero con la de

Gabo, dentro del marco que nos hemos propuesto aquí, es aquel que se narra en *Cien años de soledad*: la desaparición y el ascenso a los cielos de Remedios la bella, mientras extendía las sábanas al aire con la simplista explicación, –solo en apariencia–, de que “era demasiado bella para este mundo”. Este mismo episodio se da también–según el comentarista Molina– en un cuadro al óleo pintado por Botero, de difícil consecución, titulado: *Mujer raptada por un demonio* (óleo de 1967). En el reciente y muy completo libro de Santiago Londoño Vélez, titulado: *Botero: la invención de una estética* (Bogotá, 2003), no se hace alusión, por desgracia, a dicho cuadro, mencionado e ilustrado por el mismo Juan Molina, lo que no deja de ser una rara coincidencia y un interrogante inquietante.

Cien años de soledad es en sí misma una serie ininterrumpida de lo hiperbólico, a la manera en que se ha comentado aquí. Es una novela de veinte capítulos sin numerar, donde se teje y se desteje toda la madeja de la historia americana y en la que abunda lo inaudito y extraordinario. Tenemos una familia proteica y desconcertante –los Buendía y sus descendientes, distribuidos entre Aurelianos y Arcadios–; la tensión permanente que crea el final de la estirpe con la maldición de la cola de cerdo, para el último Buendía, antes del Apocalipsis final; el trabajo tedioso de los pergaminos y manuscritos del cuarto de Melquíades, donde siempre era lunes y el tiempo se había astillado; la eterna guerra civil que pierde treinta y dos veces el coronel Aureliano Buendía sin lograr sacar ninguna lección válida sobre la inutilidad de la guerra; la ociosa tarea de fundir moneditas de oro para convertirlas en pescaditos de oro y viceversa, pasatiempo obsesivo del coronel Aureliano Buendía; la clarividencia y el sentido común de Úrsula, madre y protectora de todos más allá de la ceguera y de la vejez; los recuerdos estancados en la memoria sobre fusilamientos, circos, invenciones de gitanos, tratados de paz incumplidos –militares y civiles–; curas medio dementes y seniles; las excentricidades –por exceso o por defecto– de Rebeca y de Amaranta Buendía; la locura del fundador José Arcadio atado al sempiterno castaño; las mujeres y amantes de los Buendía: Petra Cotes, Fernanda del Carpio, Santa Sofía de la Piedad y otras, quienes perpetúan la estirpe ya condenada a cien años de soledad, como sucede en los cuentos de hadas.

No cabe duda de que todo lo que aquí se narraba era en sí una gran hipérbole: la de toda la historia americana desde su fundación inverosímil, siendo, a su vez, una imagen del edén primigenio y una vuelta completa al Génesis, o a la selva voraz primitiva de donde todo salió.

No obstante, el episodio que ha inspirado este trabajo por encima de otras consideraciones emparentadas con el mundo de la hipérbole, terreno propio de lo desmedido e inaudito, es justamente el de la extravagancia llevada al campo de la comida y de la glotonería. Y aquí, entre los Buendía, se da el caso en toda su complejidad y exquisitez desbordadas. Al final del decimotercer capítulo, después de hacer una síntesis de la vida loca de los Buendía, en una especie de ajuste de cuentas en la conciencia de Úrsula, se nos contaba el desafío o mano a mano entre dos grandes tragones. El primero, Aureliano Segundo, el pródigo, escandaloso y rico por añadidura, con fama de glotón desvergonzado y parrandero desaforado. La segunda, la exquisita Camila Sagastume, mujer experimentada en estos duelos o retos, también conocida como La Elefanta por sus generosas proporciones (219-221) y su capacidad para despachar grandes cantidades de comida sin inmutarse, *ars manducandi*.

El duelo tenía todas las características de la contienda: comer hasta reventar, quizá como respuesta al *tedium vitae* de Aureliano Segundo. Sin embargo, mientras que La Elefanta tenía un plan premeditado —era metódica, escrupulosa y atenta a los detalles—, Aureliano Segundo carecía de técnicas; tragaba y devoraba, porque su vida, desbordada por la fertilidad y la opulencia, se había salido del cauce y ritmo normal. Era, a fin de cuentas, otra manera de ilustrar la gran hipérbole que venía a ser un campeonato y reto sin precedentes entre comilones.

Después de veinticuatro horas de competencia, La Elefanta ofrecía un honroso empate que Aureliano rechazaba, más por exhibicionismo machista que por deseo de ganarle a tan formidable contrincante. Al poco tiempo, caía aparatosamente en la inconsciencia provocada por la glotonería y estaba a punto de morir ahogado en su propio vómito. Comprendiendo su inminente peligro, pedía a sus amigos que le pusieran las “botas de morir” y que le llevaran a casa de su esposa Fernanda. El episodio, mitad jocosos

y mitad patético, no podría ser más representativo de la hipérbole que la obra corroboraba con cada párrafo. Por ello mismo, hemos escogido esta escena de tres largas páginas, resumidas a saltos, como excelente prueba de lo que bien podría llamarse comida hiperbólica o, mejor aún, la hipérbole hecha comida en *Cien años de soledad* y en toda su obra por extensión.² Sigamos el recuento, reduciendo esas tres páginas a lo esencial:

El prestigio de su desmandada voracidad, de su inmensa capacidad de despilfarro, de su hospitalidad sin precedente, rebasó los límites de la ciénaga y atrajo a los glotonos más calificados del litoral. De todas partes llegaban tragaldabas fabulosos para tomar parte en los irracionales torneos de capacidad y resistencia que se organizaban en casa de Petra Cotes [...]

El duelo se prolongó hasta el amanecer del martes. En las primeras veinticuatro horas, habiendo despachado una ternera con yuca, ñame y plátanos asados, y además una caja y media de champaña, Aureliano Segundo tenía la seguridad de la victoria [...]

La Elefanta seleccionaba la carne con las artes de un cirujano, y la comía sin prisa y hasta con un cierto placer. Era gigantesca y maciza [...] Al despertar, se bebió cada uno el jugo de cincuenta naranjas, ocho litros de café y treinta huevos crudos.

Al segundo amanecer, después de muchas horas sin dormir y habiendo despachado dos cerdos, un racimo de plátano y cuatro cajas de champaña, La Elefanta sospechó que

Aureliano, sin saberlo, había descubierto el mismo método que ella, pero por el camino absurdo de la irresponsabilidad total. Era, pues, más peligroso de lo que ella pensaba (296-298).

Quienes hayan leído toda la novela, o por lo menos este desahogado pasaje de los desafíos gastronómicos, sabrán que no solo no se murió Aureliano Segundo en estas demostraciones de gula y glotonería, sino que se recuperó de esta crisis a los ocho días escasos, para seguir, como anota el autor, casi de soslayo, “comiendo y bebiendo en parrandas sin precedentes”.

² *Pantagruélica* sería el adjetivo preciso y es justo aquí donde esa condición encaja con el rasgo estilístico de las gordas, también pantagruélicas de Botero.

Delirio o la consagración de Laura Restrepo

Este sucinto acercamiento a *Delirio* –la obra de la escritora colombiana Laura Restrepo, ganadora de la séptima convocatoria del Premio Alfaguara de novela de 2004 en Madrid– se fundamenta en tres citas clave o referencias extrapoladas de la novela. Las tres ilustraciones son definitorias y provienen de fuentes diversas pero convergentes entre sí. Conllevan el propósito exclusivo de ayudar a dilucidar los parámetros por los que transcurre la novela para quienes no la hayan leído todavía o no hayan podido apreciarla una vez leída.

Ciertamente, nuestra interpretación es preliminar y no tiene más intención que la de generar un diálogo esclarecedor sobre una novela latinoamericana que consagró a su autora y de la que seguramente se hablará mucho de ahora en adelante. Para empezar, el entusiasmo de crítica y público lector se ha sostenido a lo largo de los años posteriores a la aparición de la obra, lo cual vendría a corroborar que ha sido concebida para alto y largo vuelo, tal y como los indicios parecen señalar.

Como bien trasluce el texto en cada página, existe aquí un intento de definición del mal que el título propone, la locura – como tema dominante en esta novela –, vista desde dentro. Dicho de otro modo, encarada desde el intento supremo de establecer un diálogo, por naturaleza difícil e imposible, entre dos seres incomunicados por la barrera, digamos mejor, por el túnel impenetrable que supone la pérdida de la razón.

Esos tres manantiales de los que, a manera de recursos, se ha nutrido la escritura de este estudio son una entrevista, una cita y una opinión. En primer lugar, en la entrevista con la autora, un tanto genérica, Restrepo se desdibuja y perfila, como si se tratara de un sondeo primerizo y probatorio del libro a los pocos meses de haber sido premiado.¹ Por otra parte, la cita² que, a su vez, se constituye en síntesis memorable del complejo marco estructural que aquí se propone, ha sido cuidadosamente extraída de los entresijos del texto mismo. En ella se aborda frontalmente el tema tabú y doloroso de la locura, vista por dentro, es decir, desde la perspectiva del paciente que la sufre en carne propia o como testigo muy cercano de alguien que la padece. Finalmente, nos hemos basado en la opinión,³ por demás muy respetable, del presidente

¹ “Delirio salió de esa dualidad exterior que nos abrumba, pero que no nos la hemos apropiado interiormente. Me deja perpleja saber que llevamos toda una vida en guerra. No puede ser que toda la vida se nos vaya viviendo eso. Uno vive solo una vez. Tiene que haber un momento en que eso termine. Como ser humano, yo tendría que tener derecho a vivir otra cosa, pero pasan los años y seguimos en lo mismo” (Laura Restrepo, entrevista concedida a Enrique Posada Cano, *El Tiempo* 1 de junio de 2004).

² “¿De qué me hablas, Agustina, le pregunta Aguilar y ella trata de explicarle trazando nuevos círculos, ahora minúsculos y apretados, furiosamente reteñidos con el lápiz sobre una hoja de cuaderno. Son partículas de mi propio cuerpo, insiste Agustina moviendo el lápiz con tal brusquedad que rasga el papel, irritada porque no logra explicar, porque su marido no logra entenderla. Porque tengo en mi contra el peso de una culpa, reconoce Aguilar, y es que conozco poco a mi mujer a pesar de haber convivido con ella, durante lo que ya van a ser tres años [...] Sobre ese raro territorio que es el delirio, Aguilar ha logrado comprobar dos cosas: una, que es de naturaleza devoradora y que puede engullirlo como hizo con ella, y dos, que el ritmo vertiginoso en que se multiplica hace que sea contra reloj esta lucha que además emprende tarde, por no haberse percatado a tiempo de los avances del desastre” (*Delirio* 22-23).

³ Este es el juicio crítico de José Saramago: “Delirio es una expresión de todo lo que Colombia tiene de fascinante, e incluso de terriblemente fascinante. Y cuando el nivel de la escritura llega hasta donde lo llevó L.R., hay que quitarse el sombrero. Lo digo en mi nombre y en nombre del jurado que no ha ahorrado aplausos para esta obra”.

del jurado de Alfaguara del año 2004, el Premio Nobel portugués José Saramago.

Con este premio, Restrepo lograba un salto vertiginoso en cuanto a reconocimiento universal, dentro del ámbito del libro escrito en lengua española. Lo daba esta bogotana nacida en 1950, intelectual y activista política, catedrática de literatura – profesora visitante de una prestigiosa universidad del Ivy League o en la Universidad de Sevilla, donde pasa dos meses al año algo oculta, según sus propias palabras–, *izquierdosa*, como ella misma se denomina, perteneciente a la clase pudiente y pensante, aunque nada convencional ni tradicional. Era, hasta ese momento, la directora del Centro de Cultura Distrital –para la capital y pueblos aledaños, escogida a dedo por el mismo alcalde socialista de entonces –Luis Garzón–, mujer poseedora de un sólido bagaje humanístico y filosófico adquirido en la Universidad de Los Andes de Bogotá y quien ya había sido mediadora y conciliadora en célebres disputas nacionales e internacionales, solo para mencionar algunos de sus muchos logros en varios frentes. Todo lo cual nos ha servido también como aliciente para ahondar, ahora sí, en la obra y trayectoria de una escritora para quien el reconocimiento era solo cuestión de tiempo.

De Laura Restrepo podía decirse como de algunos de los personajes renacentistas y quijotescos que vinieron a América en el siglo XVI en busca del “paraíso americano”, simbolizado en las llamadas “tres efes”: fama, fortuna y felicidad. Al menos, con el Premio Alfaguara de novela de 2004, dotado con 175 000 dólares, había cumplido con las dos primeras efes: fama y fortuna. Lo que ocurriera con la tercera efe dependía ya de otros factores ajenos a nuestra pesquisa. Pero si de la felicidad se trataba, y si es que hemos de creer sus declaraciones a los medios de comunicación, ella misma se proclamaba muy feliz con este galardón inesperado que tanto le sirvió para remontar su estrella literaria en el extranjero durante estos años.

Laura Restrepo, como Lina Wertmüller,⁴ la directora ítalo-suiza de los años setenta y ochenta, confesaba tener dos pasiones:

⁴ Lina Wertmüller, directora cinematográfica cuyos intereses se centraban en la política y el sexo. Fueron famosas sus películas *Love*

la política y la literatura. A la primera admitía haberle dedicado más de treinta años y, a la segunda, los últimos veinte hasta la fecha de publicación de *Delirio*. Para entonces, ya había publicado cinco novelas que indudablemente habían sido como peldaños por los que encaramarse a la fama. Empezó con *La historia de un entusiasmo* (1986), siguió con *La isla de la pasión* (1989), *El leopardo al sol* (1993), *Dulce campana* (1995) y la muy sonada *La novia oscura* (1999). *Demasiados héroes* (2009) y *Hot Sur* (2012), sus últimas obras, prometen seguir de cerca la trayectoria de *Delirio*.

En *El leopardo al sol*, contaba una anécdota un tanto auto-denigrante y risible. Al parecer, la escritora había sido amenazada por los indios guajiros en caso de que se llevara su historia a la pantalla en forma de telenovela, aunque le hacían saber que la tolerarían como libro porque, después de todo, poco importaba, ya que nadie lo leería ni le haría caso. *Dulce campana* fue traducido al inglés y publicado el mismo año de su aparición como *The Angel of Galilea* (1995). Estas traducciones de sus obras al inglés, ahora casi inmediatas, la han puesto aún más al alcance de un gran número de lectores.

La obra aborda temas dolorosos, vistos y vividos de cerca, como el secuestro, la lucha encarnizada de las guerrillas urbanas y los irreparables destrozos de la narcoviolencia, difundidos por muchas capas de la sociedad colombiana de aquella década. Sin embargo, en el fondo se vislumbra y se siente la Bogotá de los bombazos de mediados de los años ochenta, época en la que Pablo Escobar y sus secuaces mantenían aterrorizada y semiparalizada la ciudad.

De forma paralela, *Noticia de un secuestro*, la obra de García Márquez, testimonia muy a las claras las garras del terrorismo y del secuestro urbano de entonces. Sin embargo, Restrepo sostiene que *Delirio* no es parte del nuevo subgénero conocido en Colombia como la *sicaresca*, a la manera en que lo proponen autores como Fernando Vallejo en *La virgen de los sicarios*, en *El desbarranca-*

and Anarchy (1973), *Swept Away by an Unusual Destiny in the Blue Sea of August* (1974) y, muy especialmente, *Seven Beauties* (1975). Las semejanzas en cuanto a los preferidos de ambas autoras no dejan de ser asombrosas.

dero y en su obra inicial, *Los días azules*, o como Jorge Franco, con su popularísima *Rosario Tijeras*.⁵ Los sicarios, reflejo de ese flagelo social y destructivo, se han extendido a México y a otros países de centro y sur América y las víctimas del narcotráfico de estos últimos años, y en países como México, empiezan a ofrecer sus primeras muestras artísticas en la música y la literatura, como sucede con los recientes *narcocorridos*.

Restrepo cree que “*Delirio* es una historia de amor en la que el hombre busca a su amada entre los meandros de la locura” (*El Tiempo*, 7 de marzo de 2004). Es justamente esta condición de pérdida de la cordura lo que la lleva a añadir:

La pregunta que me hice fue: ¿cómo agita todo eso la mente de los colombianos? ¿En qué nos hemos convertido? Eso no se ve porque somos un manual de sobrevivencia. Algo muy grave está pasando dentro (Ibid).

Y precisamente aquí es donde *Delirio* se autodefine con mayor nitidez, puesto que ese fenómeno psicológico, apenas perceptible en la superficie y que llamamos *locura*, es lo que hace de esta novela algo trascendente y válido, no solo en un plano literario, sino también sociopolítico y psicológico. Añade, para aclarar la perplejidad que producen sus palabras, que “los colombianos han sido muy ágiles para descifrar la guerra a través de la narración. Pero hemos fallado en cómo ese fenómeno exterior nos afecta interiormente” (Posada Cano, *Entrevista*).

El diagnóstico inicial de la *Dra. Laura* no deja lugar a dudas. De esta manera, todos estaríamos algo tocados y trastocados a estas alturas. Así, en este campo minado de las manifestaciones de la complejidad humana, *Delirio* se impone y se autodefine a las maravillas.

⁵ En el plano de la literatura no ficcional sino testimonial, vale la pena resaltar la calidad del libro *No nacimos pa'semilla*, de Alonso Salazar, libro de gran impacto sobre el *sicariato* de Medellín, ciudad de la que luego sería alcalde. La obra contribuyó a presentarlo ante la sociedad como un intelectual que podría comprender los resortes de la violencia de su ciudad y aportar propuestas para solucionarla.

Como corresponde a un discurso elaborado por y desde la patología, el texto de Laura Restrepo aparece voluntariamente desordenado y desbordado, sin capítulos ni pausas. Allí todo puede ser importante para entender la base de la locura a la que asistimos. Las relaciones personales de la protagonista, su pasado, su familia, la condición de la ciudad o la situación del país pudieron haber sido el detonante para dar el salto hacia el delirio. En el maremágnum de impresiones nada se descarta y todo lo dicho al vuelo se convierte en una posible clave para desenredar la compleja madeja, mientras con su lectura va aumentando la tensión narrativa. Sobre los antecedentes familiares de esa anomalía mental en la que el texto abunda, un personaje comenta:

lo que pasa es que la locura es contagiosa, como la gripa, y cuando en una familia le da a alguno, todos van cayendo por turnos, se produce una reacción en cadena de la que no se salvan sino los que están vacunados (47).

Además, la indiferencia patológica del país entero le sirve de marco para poder resaltar otras dimensiones de los hechos delictivos graves, como las desapariciones forzadas:

Pero quiso mi estrella nefasta que se abriera camino hasta el Aerobic's Center una noticia publicada en El Espacio sobre la desaparición misteriosa de una enfermera, incidente anodino si los hay, de esos que pasan desapercibidos en este país, porque si nadie protesta cuando roban y desmantelan un hospital entero, quién se va a despelucar porque se refunda una enfermera (231).

Son estos hechos, entre muchos otros, los que se aglutinan en la mente ya debilitada de los personajes, y allí se procesan y se decantan, pero también hacen mella y dejan la sensibilidad lastimada hasta el momento en que sucede el detonante que conduce precipitadamente al delirio.

La historia a la que asistimos en *Delirio* es vertiginosa y está alentada por una prosa fluida y enriquecida mediante recursos expresivos que impactan por su originalidad e imaginación. El nivel

socio-cultural de los personajes, unido a su posición crítica frente al mundo en el que viven y a su permeabilidad social e inteligencia, les permite dar una expresión rica en matices y una visión panorámica de un país que se desborda en paradojas, algunas de las cuales ha trabajado magistralmente Laura Restrepo en esta novela nada simplista.

Existe una gran complejidad en las actitudes de los cuatro narradores, gradualmente identificables, al turnarse en sus constantes buceos en aguas desconocidas de la psiquis colombiana durante los años más turbios y revueltos. Estas incursiones terminan convirtiéndose en inquietantes flujos de conciencia que van pasando progresivamente de Aguilar, el esposo que vive en estado de perplejidad permanente por lo que no entiende de la conducta de Agustina, a McCalister, el amante de hace muchos años que regresa por los canales de la memoria fragmentada de la pobre Agustina, la esposa loca, pasando de allí y de rebote hasta alcanzar al mismo abuelo Portolinus.

Lo que sí pone en guardia al lector desde el comienzo es que, a la manera en que lo hiciera en tantos relatos Julio Cortázar,⁶ el punto de vista zigzaguea de la primera a la tercera persona en un continuo vaivén que exige máxima atención. A esto se añade su abierta preferencia por lo que llama el “realismo clásico”, a la manera en que lo exhibe magistralmente Vargas Llosa en obras de corte neohistórico como *La guerra del fin del mundo* (1981). Tenemos, entonces, una visión más comprensiva de esta salsa posmoderna tan apropiada para exponer la conciencia colectiva de unos personajes anonadados y confundidos por un mundo inseguro, violento, inestable y muy poco confiable.

⁶ Las técnicas de Cortázar de entrecruzar los puntos de vista (primeras con terceras personas: yo, él-ella-ellos) y los tiempos verbales (presente, pasado y futuro), de párrafo a párrafo y dentro del mismo párrafo a manera de contrapunto estilístico permanente, son frecuentes en libros como *Las armas secretas* (1959), *Final del juego* (1970), *Todos los fuegos el fuego* (1966) y muchos más. Curiosamente, se dan con gran acierto y desparpajo estos contrapuntos en las visiones cambiantes de los personajes de *Delirio*. Con ello logra la autora enfatizar la confusión temporal y espacial causante de la locura de Agustina, la esposa de Aguilar.

Si bien es cierto que la autora admira abiertamente las técnicas estructurales que exhibe Vargas Llosa aquí, también censura su miopía por lo que jocosamente califica de “esquizofrenia en política”, al encontrar, valga el caso, todo normal en un Irak que ya desde entonces se desintegraba a pedazos. Advierte, en cambio, que su realismo urbano sigue más la ruta propuesta por Gabo⁷ en *Noticia de un secuestro* y en obras tempranas, ahora algo olvidadas, como *La hojarasca*, *La mala hora* o *El coronel no tiene quien le escriba*, aunque pronostica que esta última obra seguirá siendo el mejor termómetro para medir la realidad social del país de ayer y de hoy, diagnóstico con el que muchos lectores y críticos estarían de acuerdo.

Laura Restrepo no se intimida con los parecidos que la crítica pueda encontrar en su obra.⁸ Al contrario, los asimila y los acoge como parte de un legado del que todos los nuevos escritores deberían aprovecharse. Y con toda la honestidad intelectual que destilan sus obras, renuncia al puesto de directora de cultura en favor de su amiga de toda la vida, profesional, lectora y editora de *Norma*, para dedicarse, con toda la seriedad que el triunfo le ha dado, a la labor de representar a Alfaguara mientras durara la novedad publicitaria y la fiebre de su reconocimiento de gran novelista. A la vez, aceptaba compromisos académicos de corta duración, de cierto renombre y compensación, que no la redujeran a la inmovilidad insostenible de un mismo sitio, ni al mismo escritorio de trabajo.

Será el tiempo quien se encargue de señalar si estos mismos méritos atribuidos a *Delirio* resultan avalados también en *Dema-*

⁷ Gabriel García Márquez, *Noticia de un secuestro*. Bogotá, Norma, 1996. pp. 336. Este libro, como muy pocos en la obra total de Gabo, logra retratar el ambiente de terror e inseguridad social que parece rezumar Bogotá y el país por extensión a finales de la década de los ochenta y principios de los años noventa, temores manifiestos en casi todos los personajes de *Delirio*, particularmente en las versiones narrativas que nos dan los personajes de Aguilar y de McCalister.

⁸ En *Delirio*, Laura Restrepo toma distancia de los recursos típicos de la literatura sobre la violencia (la denuncia social, la *sicaresca*, la crónica efectista), para ahondar en los laberintos esquizoides del personaje, hermanado más bien con Septimus, el personaje de Virginia Wolf.

siados héroes y *Hot Sur*, obras de reciente factura, que ya la crítica empieza a decantar. No debería extrañar, pues, que algunos reseñistas entusiastas de su obra empiecen a proponerla, con cierta generosidad, como candidata al Premio Nobel.



El país de la canela *de William Ospina* *y la novísima crónica novelada*

El hombre es absurdo por lo que busca y grande por lo que encuentra (William Ospina en Barcelona, parafraseando a Paul Valéry; 5 de junio de 2009, en una entrevista para El País).

El país de la canela fue seleccionada por unanimidad entre doscientas setenta y tres novelas presentadas a concurso por un jurado compuesto por escritores como Humberto Mata, Graciela Maturo, Miguel Barnet, Enrique Hernández D'Jesús y Elena Poniatowska, ganadora del certamen anterior. El jurado del XVI Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos destacó sus grandes virtudes novelísticas tales como el ritmo de su prosa, la saludable filosofía contenida en el relato, la lectura interpretativa que allí se hace de los viajes de los europeos por el continente y la fuerte proyección que fluye del entonces (mediados del siglo XVI) hasta el ahora, o sea nuestro presente.

Estos elogios del jurado no impidieron que la decisión tuviera también su aspecto polémico. De hecho, fue la más polémica en la historia del galardón, según *Tal Cual Digital*. La razón hay que encontrarla en que Ospina había asistido la semana anterior al concurso a un Encuentro de Intelectuales frente a la Crisis del Capitalismo, realizado en Caracas, y en que, apenas un día antes del anuncio, el escritor venezolano Federico Vegas, claro finalista con la obra titulada *Miedo, pudor y deleite*, se había retirado del concurso en protesta por considerar que “el jurado no era verdaderamente imparcial”.

William Ospina se convertía así en el cuarto colombiano en recibir este premio, después de García Márquez, Manuel Mejía Vallejo y Fernando Vallejo. Quizá quien mejor expresara la superioridad de esta novela fuera la misma Graciela Maturo, presidenta del Jurado, al aclarar que su excelencia literaria residía en una sólida estructuración de los capítulos y un sólido lenguaje, además de la ajustada eficacia narrativa, así como de su capacidad de atraer al lector, inspirándose, en el discurso colonial de su admirado Fernández de Oviedo. Maturo también destacó que su lenguaje superaba dicotomías tales como el hispanismo versus el indigenismo con gran respeto a la cultura del otro.

William Ospina, nacido en el pequeño pueblo de Padua en el Departamento del Tolima en 1954, se ha convertido en un reconocido poeta en el ámbito intelectual colombiano e internacional. Baste recordar *La otra orilla*, *Hilo de arena*, *La luna del dragón*, *El país del viento*; *¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua?* *África*, *Poesía* (2008), así como los *Homenajes a Luis Fernando Peláez* y *Omar Rayo*, entre otras obras. También ha cosechado fama como periodista de carrera, instalado en su despacho de *El Espectador* de Bogotá, y como gran ensayista de temática histórica e historiográfica americanista, semejante a la del desaparecido maestro Germán Arciniegas. En este sentido, ha escrito libros y ensayos controvertidos y, en ocasiones, apasionados, pero siempre bien documentados, tales como *Las auroras de sangre*; *El país que perdimos*; *Es tarde para el hombre*; *La playa del olvido*; *¿Dónde está la franja amarilla?*; *Erase una vez Colombia*; *América mestiza*; *El país del futuro*; *La herida en la piel de la diosa*; o *La escuela de la noche*, entre otros. Todos ellos lo han ido perfilando poco a poco como una figura literaria reconocida plenamente por el ciudadano medio del país, en el continente americano y en Europa.

El país de la canela reúne y supera con creces las seis características que el profesor Seymour Menton propuso en su estudio *Nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992* (1993) para definir la nueva novela histórica. Estas seis características han sido examinadas de cerca y en gran detalle por el profesor Libardo Vargas Celemín, de la Universidad del Tolima, tierra de Ospina, y han sido publicadas recientemente bajo el título *El país*

de la canela: Historia y Ficción, aparecida en la revista literaria *Espéculo* de la Universidad Complutense de Madrid.

Examinemos con detenimiento estas características teóricas propuestas por Menton, aplicadas ahora al texto como praxis de la obra, tal y como propone Vargas Celemín. Añadiremos comentarios explicativos, cuando así sean requeridos, antes de concluir con algunas reflexiones sobre la obra de Ospina en relación con la llamada “trilogía del Amazonas”. Dicha trilogía está integrada por *Ursúa* (2005), *El país de la canela* (2009) y *La serpiente sin ojos*, que Ospina prometió publicar antes de fines del 2010, promesa que no pudo cumplir por el compromiso editorial adquirido con motivo de la celebración del bicentenario de la independencia (1810-2010). A cambio, publicó su originalísimo estudio titulado *En busca de Bolívar* (2010). Sin embargo, confiamos en que complete la intrigante y novedosa trilogía del Amazonas con *La serpiente sin ojos*.

Estas características, teóricas en Menton y textuales en Vargas, podrían resumirse así:

1. La existencia de una distorsión consciente de la historia, quizá para posibilitar la necesaria verosimilitud del relato. Nunca se nos dice quién es el narrador —¿Cristóbal de Aguilar y Medina?— y prevalece la cómoda ambigüedad en que se instala estratégicamente el contador de historias, aquel mestizo de padre español y madre india del Caribe, audazmente inventado por Ospina como testigo silencioso, pero testigo después de todo.

Aunque solo leamos sus monólogos, sabemos que el único motor y aliciente que lo mueve a la acción, a la aventura del río desconocido e inmenso, es la carta que supuestamente le escribió su padre antes de morir en las guerras del Perú, víctima de las luchas internas de los Pizarro. En ella, le pedía que fuera a reclamar su parte de la herencia, demanda que justificaría sus interminables andanzas por el Amazonas en busca de ese otro espejismo, semejante a El Dorado, que sería aquí *El país de la canela* y en cuya búsqueda terminaría por enlistarse otra vez, veinte años más tarde, a pesar de los fracasos y penalidades ocasionados por la primera aventura.

Se trata de una estupenda miniradiografía de la psique del conquistador de la época, entre medieval y renacentista, incapaz de distinguir fantasías de la antigüedad, de la aventura, del aquí y ahora. Ospina habla de la reacción frente a lo inaudito, antes de que el Racionalismo se impusiera en el mundo del siglo XVIII, como el mismo escritor sostiene en varias entrevistas, frente a la gran incógnita que representaba el Nuevo Mundo – paraíso para algunos, infierno para otros – todavía por conocer en profundidad.

2. El fino proceso de ficcionalización¹ de los personajes históricos suficientemente conocidos por las crónicas y las historias de la Conquista, como Pizarro, Orellana, Ursúa, Fernández de Oviedo, Aguirre, Balboa, Robledo, etc. Un ejemplo de esta ficcionalización indispensable se podría constatar en la cólera común que, al parecer, padecían todos los hermanos Pizarro, que les llevaba a extremos de crueldad inimaginables, como cuando entrenaban perros para matar indios si las expediciones, como la que nos ocupa, no salían tan bien como esperaban. Esta práctica daría origen al verbo de la época *emperrar*. Por otra parte, nunca se nos explica –siguiendo al narrador– cuál fue la suerte que corrieron los más de cuatro mil indios de quienes nunca se volvió a saber nada, como tampoco se supo de los miles de cerdos y otras provisiones de la expedición. El barco construido en las alturas de los Andes, y con el que recorrerían el desconocido gran río del Amazonas, es un buen ejemplo de proezas comunes entre ellos e improvisadas sobre la marcha.
3. La relación muy especial establecida entre el narrador, quienquiera que fuera, y el cronista, en este caso Fernández de Oviedo, también mestizo. En ambos casos, no hay pretensión de ahondar en la versión materna de su historia personal, por los prejuicios consabidos de la época en torno a la pureza-impureza de la sangre. Ospina alude con frecuencia, en las entrevistas para la radio ofrecidas después de la publicación

¹ Sin embargo, un factor que le resta verosimilitud al personaje narrador es su lenguaje, más propio de un académico de prestigio, que de un conquistador inmerso en prácticas poco reflexivas.

de su libro, a este proceso de mestizaje americano como uno de sus mejores y más significativos descubrimientos que ha hecho como escritor.

4. La metaficción, definida aquí de manera escueta tal y como lo hace David Lodge, como la ficción que habla de ficción,² debido a la imperiosa necesidad de crear un narrador creíble. Se trata de un narrador que termina siendo autodiegético, puesto que las esperadas respuestas de Ursúa, su interlocutor, no han de llegar y el diálogo se convierte en soliloquio permanente al que el lector pronto se acostumbra. Es, por lo tanto, un tipo de metaficción no contemplada del todo por Menton, ya que aquí se habla de los acontecimientos y no del proceso de creación de la historia. He aquí el gran valor de esta ingeniosa técnica utilizada por Ospina.
5. La intertextualidad a la manera tradicional, que todos conocemos por Kristeva, Genette, Bajtin y otros, en la que se intentan entrecruzar distintas crónicas, libros, viajes y poemarios, hasta formar una polifonía –como la propuesta por Bajtin–, aplicada al siglo XVI en el que ocurren los hechos, pero entremezclada con el siglo XXI del lector. Es, en resumidas cuentas, la presencia frecuente e intermitente de un texto en otro. Y aquí cabe destacar el papel importantísimo que juega la obra del poeta y notario don Juan de Castellanos, buen amigo de D. Pedro de Ursúa, cuyos huesos y documentos todavía descansan en la Tunja colonial. Su obra *Elegías de varones ilustres de Indias* sigue siendo el poema heroico de calidad más largo escrito en las Américas y su autor, el poeta y cronista español que más ha influido a Ospina, según sus propias palabras. Así, la intertextualidad a la que nos referimos termina siendo, según Vargas Celemín, un mecanismo privilegiado de la prosa de Ospina, de gran utilidad para la nueva novela histórica.

² El término *metaficción*, aunque justo, podría inscribirse en uno más general: la *metanarración* (derivado, a su vez, del concepto de función *metalingüística*, magistralmente teorizada por Roman Jakobson).

6. El profesor e investigador Fernando Aínsa añade de manera parentética estas otras dos características de la nueva novela histórica, que ya estableciera Menton, y que son, por un lado, la relectura y cuestionamiento del discurso historiográfico y, por otro, la abolición de la distancia épica.³ Gracias a estas dos cualidades, la prosa de Ospina es tan cercana a la sensibilidad y al pensamiento del lector del siglo XXI, salvando así una barrera que parecía infranqueable en la crónica *sui generis* del siglo XVI.

Vargas Celemín incluye y comenta unas oportunas reflexiones de Magdalena Perkowska, reflexiones que armonizan la teoría de Menton con la novela de Ospina. Lo hace en función de estas otras dos características adicionales: la poetización del lenguaje, que tan bien elabora Ospina, en su condición de poeta, así como la reivindicación del pasado como posibilidad de la construcción del futuro. Con ello viene a decir que las crónicas son modelos y enseñanzas que forman parte de la historia americana, por lo que no pueden olvidarse sin perder la tan anhelada identidad que buscamos en ellas.

Supone también una novedad el tono en el que está escrita la novela, que delata la tendencia lírica, a la vez que filosófico-reflexiva del autor, y que va lentamente transfigurando al narrador. Este recurso logra sostenerse a lo largo del libro debido, en parte, a que el autor sortea con habilidad y conocimiento los temas tocados por la visión de su personaje. No es fácil para un escritor del siglo XXI adentrarse en la mente de un personaje del siglo XVI, pero Ospina se sirve de la exhaustiva investigación llevada a cabo para su novela *Ursúa*, para la que realizó visitas y estancias prolongadas en los lugares donde vivieron los protagonistas.

En esa reconstrucción de ambientes, el tratamiento del lenguaje tal vez sea el escollo más difícil de sortear, pues supondría una profunda indagación de tipo filológico que, aun así, ofrecería

³ Un antecedente notable de algunas de estas características presentes en la novela de Ospina, lo constituye, en la literatura colombiana, la novela *La tejedora de Coronas* (1982) de Germán Espinosa, cuyos méritos todavía no han sido detallados ampliamente.

registros solo escritos y no orales. El problema se resuelve eludiendo el compromiso realista y optando por un tono que juega con la ambigüedad y la indeterminación. En todo caso, no hay que olvidar que el discurso elaborado por Ospina se dirige no a un filólogo del siglo XIX, sino a un lector medio del siglo XXI, dispuesto desde el comienzo a una suerte de pacto narrativo que toma o deja a conveniencia.

Si atendemos a su gran éxito entre la crítica y el público, comprobamos que este pacto narrativo le ha funcionado a Ospina. Como poeta de gran cultivo, Ospina es un autor atento a los matices y a las significaciones de las palabras y los ritmos. Esa disposición, presente en sus poemas y artículos periodísticos, los ha transferido exitosamente a la narrativa histórica, con un gran aliento que presagia la aparición de futuras novelas con un estilo muy propio y efectivo a la hora de aproximarse a personajes históricos que parecían ya agotados, como en el caso de Bolívar, ya novelado por otras plumas, como la de García Márquez.

La nueva vertiente historiográfica en la que se inscribe la trilogía de Ospina es, en realidad, un exitoso intento de revivir un subgénero que se creía perdido. Lo hace mediante la reinterpretación bien documentada en las nuevas técnicas literarias de la posmodernidad junto a un lenguaje poético exquisito, consiguiendo que la tradicional novela histórica haya sido reencontrada y reinterpretada en versiones tan ágiles y poéticas como las del nuevo cronista William Ospina.

*José Luis Díaz-Granados,
perfil creciente del poeta y del narrador*

Hace ya algunos años, cuando todavía era estudiante en la Facultad de Humanidades e Idiomas, tuve como profesor a un lingüista políglota y genial que nos enseñaba, además de lingüística general, clases básicas de alemán y de italiano. Recuerdo que, impresionado por el *Tercer Canto* de Dante, aprendimos aquel escalofriante epíteto que nos sirve aquí de nexos para entrar en la obra de Díaz-Granados que, no por coincidencia sino con intencionalidad expresa, lleva un título muy semejante al Tercer Libro de Dante, que vamos a comentar y que, clavado en las mismas puertas del infierno, nos previene sobre el camino que allí empieza: “Per me si va ne la città dolente, / per me si va ne l’eterno dolore, / per me si va tra la perduta gente. / Lasciate ogni speranza, voi ch’intrate”.¹

Muchos años después y casi por casualidad, habría de encontrarme con una novela que llevaba casi el mismo título y que, con el paso de los años, haría más que reconocible a un escritor del Caribe colombiano, José Luis Díaz-Granados. No solo esto, al cumplirse los veinticinco años de su publicación en 2010, se le otorgaría por fin el reconocimiento que le era debido por esta y por el total de su valiosa obra.

Aunque este estudio está centrado en la carrera y producción de un hombre polifacético, no podría establecer su identidad

¹ Dante Alighieri. *La Divina Comedia: Tercer Libro*. Entrada al Infierno.

literaria sin hablar, antes o después, de *Las puertas del infierno* (1985).

Díaz-Granados es un escritor nacido en 1946 en Santa Marta, la ciudad más antigua de Colombia (1525) en el Caribe. Estudió en el Colegio Nacional de Zipaquirá, cerca de la capital. Aunque sus raíces son caribeñas, con antepasados dominicanos y venezolanos, ha pasado la mayor parte de su vida adulta en dos barrios antiguos, tranquilos y de cierta elegancia arquitectónica, que ahora se han convertido en el centro de Santafé de Bogotá: Palermo y Teusaquillo. Díaz-Granados, con algunos regresos frecuentes a sus raíces, es un híbrido perfecto y poco común entre dos tipos de colombianos: los *cachacos*, nacidos en el interior montañoso del país, y los *costeños*, de las tierras bajas y ardientes del Caribe. En cierto sentido, su situación familiar y su orientación profesional, se asemejan al modelo establecido por otro caribeño ilustre de una generación anterior, García Márquez, el joven de Aracataca, aldea cercana a Santa Marta.

El propósito de esta aproximación es resaltar la obra literaria de Díaz-Granados en toda su diversidad, a sabiendas de que ha destacado en múltiples facetas, como poeta, narrador, ensayista, periodista y catedrático, además de haber cultivado el teatro y la literatura infantil. Sus libros publicados hasta la fecha, tanto en poesía como en narrativa, lo acercan al modelo instaurado por Álvaro Mutis quien, como ya hemos visto, fue conocido primero como el poeta creador del desolado personaje de Maqroll el Gaviero. Si bien, más tarde, iría madurando hacia una obra narrativa repleta de viajes y de aventuras más propias del llamado *Homo Viator* o *Ulises criollo* en el modelo de D. José Vasconcelos. Sus influencias más reconocibles y confesables² habría que buscarlas entre los poetas malditos franceses –*poets maudits*–, como Beaudelaire, Verlaine y Rimbaud. Pero también en Henry Miller, Dylan Thomas y el colombiano León de Greiff, autor de ese otro Ulises que

² Para la realización de esta investigación hemos entrado en contacto con el autor a través de su correo electrónico; con Gladys Siabato Fernández, autora de un completo blog dedicado al escritor; y con Jorge Consuegra, quien le ha entrevistado para la revista virtual *Libros y Letras*, aparecida el 30 de agosto de 2010. Allí se encuentra una larga entrevista dedicada a la vida y obra de José Luis Díaz-Granados.

sería el *Relato de Sergio Stepanski* (1936), de solo una generación anterior a la suya, y que muchos en Colombia reconocen como el poeta que canta la vida como juego y aventura del azar: “Juego mi vida, cambio mi vida/ de todos modos la llevo perdida”.

Dentro de su ingente producción literaria, destacan *La fiesta perpetua*, trabajo antológico de cuatro décadas (1962-2002); *El laberinto*, colección poética que abarca desde 1968 a 1984; y *Rapsodia del caminante* (1996). Obtuvo el Premio Carabela de poesía en Barcelona a edad muy temprana y la Medalla de Honor Presidencial del gobierno chileno por su profundo conocimiento y sabia difusión del poeta Neruda, especialmente durante su centenario en el año 2004. Además, estuvo al frente del Suplemento Literario de *El Tiempo* (1979-2000) como comentarista bibliográfico. En narrativa, fue finalista del Premio Rómulo Gallegos por su obra más conocida, *Las puertas del infierno* (1985), novela de ciudad que, como se ha dicho, está hecha siguiendo el modelo y la línea de Lawrence Durrell, con claros ecos kafkianos y sartrianos, tan comunes en sus años de juventud. Asimismo, Díaz-Granados ganó el Premio de Periodismo Simón Bolívar por una entrevista –modelo de entrevistas– que hiciera al poeta Luis Vidales (1990) antes de su muerte, además de muchos otros reconocimientos.

Díaz-Granados entró en el reducido círculo de los literatos reconocidos en el país avalado por esta gran novela de la que algunos críticos, como Jonathan Tittler, dijo con entusiasmo: “Podría afirmar que en este momento ha nacido un Ulises bogotano”, tal y como aparece en la contraportada del libro. Otro escritor caribeño, Manuel Zapata Olivella, anotó allí mismo un elogio semejante:

es una novela que recoge todas las preocupaciones estéticas de lo que pudiéramos llamar la novela contemporánea hispanoamericana. El solo título puede hacernos pensar en toda aquella genealogía de los poetas del mal a los que ya hemos hecho referencia. Ellos todos tienen mucho que ver con la novela de José Luis en la medida en que hicieron novelas o poesía de confesión, de testimonio, procurando tal vez ser más incisivos en los pecados que en las virtudes.

Aguilera Garramuño, el mejor representante de lo que se ha venido llamando la “nueva novela erótica”, en la línea propuesta por Vargas Llosa, agregaría:

Las puertas del infierno nos da una vertiginosa perspectiva del Bogotá más sórdido.³ Interesante la forma como logra integrar todos los elementos sin transiciones, violentando todas las reglas espaciales y temporales para ofrecer un modelo interesante de lo que puede ser la novela contemporánea: veloz, retadora de la inteligencia y de la sensibilidad dominantes sin concesiones al lector, deslumbrante en el manejo del lenguaje, integradora de los diversos y complejos mundos que componen el ser humano y la sociedad colombiana actual.

Las puertas del infierno, más que una visión de la Bogotá de los años ochenta, es una ágil radiografía del imaginario de los jóvenes de la época, sedientos de cultura y con intensos deseos de plasmar sus vivencias en la escritura. De hecho, la novela está cargada de referentes culturales que son los mismos del autor: títulos de libros y películas, analogías con obras musicales e, incluso, con tebeos propios de la época.

En esta novela no está contenida la gran aventura de un personaje heroico impulsado por grandes ideales que se estrellarían contra la realidad. A lo que asistimos es al vaivén de un hombre que quiere compartir su testimonio y su experiencia de la ciudad con el lector, sus pequeñas derrotas y miserias. En ese sentido, resulta oportuna la advertencia con la que comienza la novela:

¿Desea usted saber cómo es Bogotá en las horas de la madrugada después de haber llovido durante la noche? ¿Y cómo es la vida íntima de un poeta solitario, obsesionado por unos ojos femeninos, unos labios [...] obsesionado también por los ángeles custodios, por los fantasmas de la historia, por los recuerdos de su infancia y de

³ La novela de Díaz-Granados, en su tratamiento lírico a la vez que realista de una ciudad (Bogotá), por parte de un personaje que quiere ser poeta, es similar a la novela *Sin Remedio*, del bogotano Antonio Caballero. Hasta la fecha, la obra ha tenido, cuando se escribe este texto, cuatro ediciones.

su adolescencia, y, sobre todo, torturado por la idea de escribir una novela a manera de exorcismo? (11).

En este comienzo se perfila también lo que no dudaríamos en llamar un fenómeno de *mise en scène* o puesta en escena, recurrente en algunas obras de la narrativa colombiana contemporánea: es el caso del escritor que escribe una novela donde se cuenta cómo un escritor intenta escribir una novela y así sucesivamente. En ese sentido, Díaz-Granados continuaría con la tradición de *El buen salvaje*, de Eduardo Caballero Calderón, y de su hijo Antonio Caballero quien, en *Sin Remedio*, escribe acerca de un poeta que quiere escribir el poema perfecto que dé cuenta de una Bogotá caótica y vertiginosa.

Según contaba él mismo, Díaz-Granados apenas quiso terminar el bachillerato. Se negó a estudiar ninguna carrera universitaria. Es un artista nato, convencido de la validez de su arte y que no ha perdido la esperanza de que algún día se reconozca su labor. El reconocimiento en sí ya ha llegado por muchas fuentes, aunque fragmentarias: la poesía, la cátedra, el periódico y la radio. Y a pesar de tantos años en la capital, todavía lleva en sus pupilas la presencia del Caribe en lo más recóndito de su ser. Está dedicado, entre otras actividades, a sus lecciones magistrales ocasionales, como la de Neruda,⁴ que tuvimos el privilegio de escuchar.

⁴ La admiración por Neruda, Díaz-Granados la transfiere a sus personajes, que adoptan como oráculo al poeta chileno. Valga, como muestra, este fragmento: “reconoce que esta novela es la historia de mil derrotas: ¡es el poema del fracaso, la oda a la angustia, el himno de la frustración! Acuérdate de Neruda cuando dijo: búscate una moza robusta y déjate de tonterías!”(87).

Germán Arciniegas: maestro, diplomático y educador en los Estados Unidos

La buena historia tiene siempre gusto de novela (Discurso de ingreso. Academia Colombiana de Historia, 11 de julio de 1946).

“He escrito un solo libro y no es un chiste. En mi primer libro que publiqué hace más de cincuenta años, El estudiante de la mesa redonda, están insinuados todos los temas que desarrollé después en el camino. Por eso sigo escribiendo un único libro” (Entrevista a María Esther Vásquez, La Nación, Buenos Aires, 26 de mayo de 1985).

*A*rciniegas es un hombre inclasificable, pues se le puede ver, casi a la par, como ensayista, periodista, pensador, corresponsal de grandes periódicos continentales, líder estudiantil de indiscutibles méritos, editor de revistas y suplementos culturales, escritor, estilista, diplomático¹ —fue embajador en Italia, El Vaticano, Israel y Venezuela—, asambleísta, congresista, historiador, crítico sagaz e incisivo, politólogo de muchas lecturas, hasta entonces el más joven ministro de cultura de su país en dos gobiernos liberales y profesor de varias universidades, entre ellas su

¹ En cualquiera de estas facetas, Arciniegas no pasaba desapercibido. Consuelo de Saint-Exupéry, la esposa del autor de *Le Petit Prince*, por citar un ejemplo, lo cita en sus memorias como un intelectual de protagonismo.

alma mater, la Universidad Nacional de Colombia, donde fundó la primera cátedra de sociología del país.

Sin embargo, Arciniegas tiene otra rica faceta un tanto subestimada: la de catedrático de prestigiosas instituciones norteamericanas, entre las que destaca su docencia en los claustros de la Columbia University (entre 1947 y 1959), recinto que hoy honra su memoria.

En efecto, Arciniegas sintetiza al intelectual latinoamericano del siglo XX —el último gran humanista del siglo, como se le ha llamado en Colombia— que desborda cualquier etiqueta definitiva. El exilio político marca el inicio de la segunda gran etapa de su vida profesional. Es entonces cuando ejerció la docencia mientras se alejaba protestando, de viva voz y de palabra, del nuevo régimen ultra conservador que, bajo su punto de vista, se había instaurado en Colombia bajo los gobiernos de Laureano Gómez y sus suplentes (1950-53) y también bajo la breve, pero totalmente inaceptable, dictadura del general Rojas Pinilla (1953-57). Aquí escribiría su encarnizada denuncia contra la tiranía, de cualquier color que fuese, sintetizada en su libro de ensayos *Entre la libertad y el miedo*. Bajo la sabia jefatura de Don Federico de Onís, así como bajo el calor y el ejemplo de Tomás Navarro Tomás, conocido cariñosamente como TNT, de Carlos García Prada, poeta y crítico, y de Harriet de Onís —*El continente de siete colores, América, tierra firme*, etc.—, con quien mantenía una amistad desde hacía una década, llegó en poco tiempo a ser socio de honor y emérito de muchas instituciones humanísticas del mundo universitario norteamericano, tales como AATSP, Hispania, MLA, Sigma Delta Pi, etc. Fuera de este país también recibió, antes y después de su periplo en la Columbia University, muchísimas distinciones, hasta el punto de que a su muerte, algunos medios le llamaron “el hombre más condecorado de Colombia”. Así, fue miembro correspondiente de la Real Academia de la Lengua, de las Academias de Historia correspondientes de varios países hispanoamericanos y de distinguidas instituciones en defensa de la democracia, tales como la ONU, la OEA o la UNESCO, entre otras.

Arciniegas mantuvo siempre una posición abiertamente contraria a las tiranías y los tiranos. Viajero incansable por todo el mundo, se convertiría en un espejo y en una verdadera conciencia

democrática de América, a la vez que en un auténtico legado humanístico del siglo XX hispanoamericano. Al fin y al cabo, con este siglo comienza, termina y se enmarca, como si se tratase de un gran cuadro, sus casi cien años de vida: 1900-1999.

Arciniegas cae de lleno dentro de la gran tradición humanística que va desde Alfonso Reyes, José Enrique Rodó, Juan Montalvo, José Vasconcelos, Haya de la Torre, Mariátegui, Mariano Picón Salas, Martínez Estrada, Caballero Calderón, Juan Lozano y Lozano, Emir Rodríguez Monegal, Ezequiel Martínez Estrada, y más recientemente, Enrique Anderson Imbert, Jorge Luis Borges, hasta los grandes humanistas fallecidos en los últimos años: Mario Benedetti, Arturo Uslar Pietri, Octavio Paz y Ernesto Sábato.

La oportunidad de conocerlo personalmente llegó cuando fue invitado de honor del entonces director del Instituto Caro y Cuervo de Bogotá, institución que el mismo Arciniegas había establecido por decreto en 1941, siendo Ministro de Educación, y que siete años más tarde refrendaría con fondos de la OEA. Arciniegas fue a la Biblioteca de la hacienda la Yerbabuena, verdadera joya cultural colombiana situada a las afueras de la sabana de Bogotá, a fin de inaugurar una nueva sección dedicada a Andrés Bello. Ya existía por entonces el Seminario Andrés Bello del Instituto y años atrás Arciniegas había publicado allí el libro *El pensamiento vivo de Andrés Bello*, 1946.

Por aquel entonces, tenía más de sesenta y cinco años, pero parecía un hombre de cuarenta. Ese mismo año, como embajador de Colombia en Israel, hizo entrega de un busto de Jorge Isaacs a la Universidad Hebrea de Jerusalén. Cinco años más tarde, saldría su libro *Genio y figura de Jorge Isaacs* (1967), en conmemoración del primer centenario de la publicación de *María* (1867), libro que, junto con el de Anderson Imbert de las mismas fechas, se convertirían en referencias obligadas sobre el gran escritor romántico colombiano caído prácticamente en el olvido.

Arciniegas publicó, editó, configuró y ayudó a publicar más de cincuenta libros y varias revistas de prestigio y altura intelectual, tales como *Revista de las Indias*, *Revista de América* y *Cuadernos de París*. Su obra es variadísima e ingente. Murió a punto de cumplir los cien años, todavía como Director en activo de la Academia Colombiana de Historia.

Se ha dicho, y con sobrada razón, que la vida y la trayectoria de Arciniegas tipifican y encarnan los altibajos del siglo XX colombiano, desde el final de la Guerra de los Mil Días —primeros recuerdos de su niñez— y la “pérdida de Panamá” (1903), hasta el 6 de diciembre de 1999, cuando murió casi ciego pero aún lúcido para dar y sostener entrevistas largas, en las que condenaba enfáticamente a las guerrillas colombianas de las FARC y al ELN, por incumplir pactos y seguir su carnicería contra la población civil.

Conoció y trabajó amistad con figuras cumbres del siglo XX, desde Dalí, García Lorca y Gabriela Mistral, sus vecinos en Nueva York, hasta Stephan Zweig, el gran historiador de principios de siglo y el mismo Borges, con quien sostuvo animadas conversaciones en Buenos Aires y en Bogotá, sin que pudieran verse bien del todo a causa de la ceguera mutua.

En la sección de Necrología del número 83 de *Hispania*, de septiembre de 2000, hay dos semblanzas escritas por dos antiguos alumnos de la Columbia University, ambos colombianistas formados en su modelo. La primera de ellas la firma el ya fallecido Kurt Levy, de la University of Toronto, profesor emérito y quien recibió la más alta distinción del gobierno colombiano con La Cruz de Boyacá, impuesta en 1984 por el presidente Belisario Betancur. La segunda viene firmada por Roberto Esquenazi-Mayo, de la Georgetown University, quien recuerda las palabras del maestro, entre jocosas y apocalípticas: “Toda situación, por muy mala que parezca, es susceptible de empeorar”. Estas semblanzas muestran el cariño entrañable de sus alumnos por el profesor, al tiempo que destacan el papel de Arciniegas como verdadero maestro, demócrata, amigo incondicional de la libertad, enemigo de las dictaduras, liberal y progresista. Se cita allí, entre otros, a Uslar Pietri, su homólogo venezolano, a Cabrera Infante y al mismísimo Vargas Llosa. Uslar Pietri, su coetáneo, diría entonces: “Arciniegas fue uno de los grandes patriarcas de las letras hispanoamericanas”. Vargas Llosa² concluiría su homenaje póstumo con esta

² Es muy significativa esta referencia por parte de Vargas Llosa. Significa el reconocimiento, por parte de los autores del *boom*, de una figura de la generación anterior, emparentada, hasta cierto punto, con los poderes políticos —y los discursos— tradicionales.

sabia advertencia: “La mejor manera de honrar a Arciniegas es leyéndolo y releuyéndolo”.

La Universidad Central de Bogotá, bajo la dirección de su rector Rubén Amaya Reyes y del historiador Antonio Cacua Prada, preparó una exégesis completa de la obra de Arciniegas en dos volúmenes con CD-ROM, que fueron anunciados en la revista *Hojas Universitarias* en el mes de mayo de 2000, y que se agotaron en pocos meses. El mismo Cacua Prada fue el encargado del homenaje y de la presentación del libro *Germán Arciniegas: Cien años de vida para contar* (2000).

Los homenajes y las publicaciones, algunas póstumas, no se han hecho esperar. Juan Gustavo Cobo Borda, el escritor y reseñista de la obra de Arciniegas más conocido de la década pasada, dio a conocer una interesantísima biografía ilustrada con tres de sus obras más representativas. Esta venía acompañada de un gran prólogo abarcador, escrito a manera de semblanza —como le hubiese gustado al maestro Arciniegas—, salido de la pluma del historiador y novelista Pedro Gómez Valderrama, recientemente fallecido, titulado *América tierra firme y otros ensayos* (1990). El mismo Cobo Borda, desde la Editorial Procultura de Bogotá, publicó su libro dos años más tarde, con el escueto título *Germán Arciniegas* y que se presenta como un homenaje a los 90 años del maestro. También editó *Con América nace la nueva historia* (1990). Otro tanto harían Marta Lucía Tamayo y Consuelo Triviño en el año 2000, un poco después de su muerte.

La obra del maestro Arciniegas sigue y seguirá tan viva y vigente como cuando se paseaba por los gratos claustros de Columbia University, en diálogo permanente y esclarecedor con sus alumnos y colegas.

A manera de conclusiones

Tres grandes hitos siguen marcando la historia de la narrativa colombiana, sin menoscabo de otras obras: *María*, *La Vorágine* y *Cien años de soledad*. En una mirada retrospectiva, podríamos afirmar que cada una de estas novelas corresponde a mitades de siglo: la obra de Isaac, a la segunda mitad del siglo XIX; la de Eustasio Rivera, a la primera mitad del siglo XX; y la de García Márquez, a la segunda mitad, cuando madura y se consolida la narrativa colombiana hasta alcanzar proyección universal. ¿Qué nos traerá la primera década del siglo XXI? Aún es pronto para decirlo, pero no es temerario afirmar que figuras como Laura Restrepo y William Ospina, junto a otros novelistas como Abad Faccioline, Antonio Ungar y Evelio Rosero, no solo han puesto el listón alto, sino que todavía tienen mucho por decir. Las nuevas promociones de escritores encuentran un terreno abonado y una fuerte tradición detrás, que seguramente redundará en nuevos retos por superar y nuevas realidades por afrontar. En ese contexto, una de las tendencias que ha cobrado un nuevo impulso es la novela histórica, con diferentes estilos. Hemos citado aquí los casos de García Márquez, Mutis y Ospina, que ha hecho su irrupción en la narrativa con tal fuerza y originalidad, que hacen presagiar la futura consolidación de una obra de gran envergadura. Tampoco podríamos dejar de citar, aunque no esté incluido en nuestro estudio, el caso de Germán Espinosa, quien con su excelente novela *La Tejedora de coronas* (1982), se consagró como uno de los grandes novelistas de Colombia de todos los tiempos.

Otro referente importante que se abre paso en la narrativa colombiana, es la ciudad, así como antes lo fue la naturaleza paradisiaca en *María*, la selva en *La Vorágine* y la aldea mítica en *Cien años de soledad*. Los fenómenos de inmigración y desplazamiento hacia las ciudades, junto con la alfabetización, han creado un nuevo lector con interés creciente por el fenómeno de la cultura urbana, que ya había sido esbozado en la primera mitad del siglo XX por novelistas como Clímaco Soto Borda, más tarde Osorio Lizarazo, pasando por el cosmopolitismo de Mutis, la espontánea vivencia callejera de José Luis Díaz-Granados, hasta llegar al caso de Laura Restrepo, con un acercamiento a la patología urbana equivalente –pese a las distancias estilísticas– al que desarrolló en su tiempo –y en otro ámbito– Alonso Aristizábal.

Esta muestra de escritores de diversas temáticas y estilos nos reafirma en la convicción de que la narrativa colombiana ha tenido unos vasos comunicantes que permiten hablar de una tradición en el pasado, un presente que goza de muy buena salud y un futuro especialmente prometedor.

Todo lo anterior nos lleva a una conclusión que seguramente compartirán los lectores de estas líneas: *el país sí tiene quien le escriba*.

CODA

*El triple aniversario de
García Márquez:
1927, 1967 y 2007*



Límites de la novedad y de la soledad:
1ª edición conmemorativa de
Cien años de soledad

Ni en el más delirante de mis sueños, en los días en que escribía Cien años de soledad, llegué a imaginar que podría asistir a este acto para sustentar la edición de un millón de ejemplares. Pensar que un millón de personas pudieran leer algo escrito en la soledad de mi cuarto [...] parecería a todas luces una locura. Hoy las academias de la lengua lo hacen con un gesto hacia una novela que ha pasado ante los ojos de cincuenta veces un millón de lectores (Gabriel García Márquez en el IV Congreso de la Lengua en Cartagena).

Si bien es cierto que en el curioso triple aniversario (1927- 1967- 2007) se dieron las circunstancias más afortunadas para una celebración rayana en la apoteosis, también es verdad que con ella se podría cerrar y, de hecho se cierra, una faceta de ascenso vertiginoso imparable. También un periodo de aprobación y aceptación, con mayor frecuencia de lo normal, por parte de muchos públicos lectores, de un libro-época. Existe también cierta crítica que habla de un antes y un después de *Cien años de soledad*, como si fuese en verdad un hito referencial en la evolución del género novelesco a este lado del Atlántico.

Están también aquellos que se refieren al autor-ídolo o al autor-ícono, idolatrado en muchos círculos literarios internacionales por sus méritos más que demostrados, así como por haber logrado

mantenerse entre las listas de los *best-sellers* de todo el mundo, no solo las de libros escritos en lengua castellana, durante cuatro décadas. En efecto, hay listas en las que se le clasifica como uno de los mejores veinticinco libros de la literatura universal. Es una prueba más de que en el terreno de las preferencias, sean de la índole que sean, se cumple aquella máxima latina que reza: *De gustibus non disputatur*.

Es así también muy probable que se dé ahora, como de hecho ya se empieza a dar, una cierta pausa, una tregua reflexiva y un paréntesis después de los aniversarios señalados. Este inciso nos permitirá revisar en retrospectiva y con el aplomo crítico que otorga tanto la distancia prudencial del texto como el tiempo inexorable. De esta manera, podremos decantar, y quizá depurar, en otro orden de prioridades, destacando no solo las ingentes virtudes del gran texto —que son muchas y que también han sido señaladas de distintas maneras en ya casi dos generaciones de críticos de toda ralea, intención y orientación—. Esta segunda lectura del texto habrá de hacerse con el ánimo de decantarlo, a la luz de las nuevas visiones de la literatura y del arte en general, dando cabida a aquellos aspectos que la crítica no ha querido ni podido tocar durante el ciclo ascendente del autor, siguiendo el fácil esquema de no ir contra la corriente de lo comúnmente aceptado.

La relevancia del triple aniversario

Creemos que tal relevancia se dio por algunas, si no todas, de las siguientes razones que desarrollaremos a continuación.

En primer lugar, la oportuna decisión de la Real Academia Española (RAE) en conjunción con la Academia Colombiana, decana de las academias americanas, muy poco después de la clausura del III Congreso Internacional de las Academias en Argentina en 2005. Esta rapidez haría posible la agenda del aniversario con gran anticipación y muy buena promoción.

Aquí confluía, asimismo, una ocasión propicia por su excelencia: la coyuntura fortuita de un triple aniversario marcado, curiosamente, por la presencia triple del número siete: 1927-1967-

2007. Gabo a sus ochenta años; cuarenta años de una gran obra –*Cien años de soledad*– y el veinticinco aniversario de un gran premio, el Nobel de Literatura de 1982.

También el trabajo promocional y entre bastidores de grandes entusiastas de la obra de Gabo, entre quienes se encontraban sus amigos Víctor García de la Concha, Director de la RAE, Alvaro Mutis y Carlos Fuentes, ganadores previos del Premio Cervantes de la Lengua.

Las tres facetas escalonadas del triple aniversario de 2007: el cumpleaños y el despliegue periodístico, así como la increíble cobertura radial y editorial sin precedentes que realizaron los medios de comunicación de Colombia, de México y de España el día 26 de marzo para convertir el aniversario en una apoteosis del escritor. Valgan como ejemplo las coberturas de RCN, Caracol, Diners', El Tiempo, El Espectador, Semana, El País de Madrid, El Mercurio de Santiago, etc. No solo esto, también la lectura del texto en La Casa de América de Madrid, comenzada por María Teresa Fernández de la Vega, Vicepresidenta entonces del Gobierno de España; y la inaudita lectura maratónica de la obra en sistema de Braille que hicieron muchos ciegos de la ciudad de Guadalajara en México.

El IV Congreso Internacional de la Lengua tuvo como escenario tres ciudades colombianas: Bogotá, Medellín y Cartagena. Medellín contó con la relevante presencia de los reyes españoles en ese momento, D. Juan Carlos y Dña. Sofía, quienes presidieron la inauguración del modernísimo edificio de la Biblioteca de España, que previamente había construido y ahora donaba la Corona. Se trataba de un imponente edificio, situado en una de las comunas montañosas más distantes del centro industrial de Medellín que, junto con la instalación del nuevo Metro-cable, facilitaría su rápido acceso y desplazamiento. Para cerrar el júbilo garciamarquiano, el festival de Cine de Cartagena, con el estreno de la versión cinematográfica de *El amor en los tiempos del cólera*, película realizada por un gran elenco internacional y con montaje de Hollywood, pero rodada allí mismo. Por desgracia, la película no pudo verse hasta noviembre, unos meses después del festival, pero al menos todavía dentro del marco del triple aniversario del 2007.

La gran colección de saludos, mensajes, felicitaciones, perfiles elaborados por amigos, artistas, escritores y lectores de Gabo y publicados durante estas fechas. El escritor fue sin duda el foco de atracción para pintores, fotógrafos y caricaturistas. Asimismo, el triple aniversario contó con la presencia de personalidades como Bill Clinton, además de senadores y congresistas norteamericanos, y la cúpula del gobierno colombiano, con el Presidente Uribe a la cabeza, y algunos expresidentes.

El lanzamiento de la edición conmemorativa con un millón de ejemplares a un módico precio y en dos modelos: empastado, a diez dólares, y en rústica, a un precio tan asequible para cualquier ciudadano medio que no se lanzaron ediciones piratas simultáneas como sí había sucedido en otras ocasiones.

Novedades de la edición conmemorativa

Era la segunda vez que la Real Academia hacía un lanzamiento de un libro en forma tan espectacular y eficiente; la primera había ocurrido en 2005 a propósito del Cuarto Centenario de la publicación de *El Quijote*. Esta edición de *Cien años de soledad* contaba con 606 páginas, de las cuales solo 462 páginas eran el texto de la novela. Las páginas restantes constituían la crítica conmemorativa en sí, un glosario, el árbol genealógico de los Buendía, la bibliografía y otras necesidades editoriales.

El proyecto, dirigido y financiado por la Real Academia, pretendía ser cultural, informativo, ejemplar, cosmopolita y bien balanceado dentro del gran marco hispanohablante representado allí. De esta manera, figuraban dos prominentes figuras españolas de las letras, el mismo García de la Concha, director y entusiasta de la obra –*En busca de la verdad poética*– y Claudio Guillén, hijo del poeta Jorge Guillén, de la generación española de 1927 y figura destacada del estructuralismo, como escuela y método analítico según los parámetros de Jakobson, Saussure, Levy-Strauss, etc. Por desgracia, Guillén moriría poco antes del aniversario, no sin antes terminar su contribución titulada: *Algunas literariedades de Cien años de soledad*.

La contribución americana, mucho más nutrida, contaba con dos colombianos: Alvaro Mutis y el poeta y crítico Juan Gustavo Cobo Borda. Mutis aportaba *Lo que sé de Gabriel*, escrito que encabezaba el libro a manera de segundo prólogo y que era el testimonio más sucinto y cercano al perfil de Gabo, elaborado por un amigo de toda la vida. Por su parte, Cobo Borda tituló *El patio de atrás* a su incisivo ensayo en el que intentaba situar la novela dentro del contexto literario colombiano en el que surgió, así como su enorme influencia subsiguiente en estas últimas cuatro décadas.

El panorama crítico hispanoamericano contenía dos grandes figuras del *boom*: Carlos Fuentes, su amigo y promotor de toda la vida, que se encargaba del escrito *Para darle nombre a América*; y Mario Vargas Llosa, con su erudito y original ensayo titulado *Realidad total, novela total*, insuperable acercamiento crítico y teórico sobre cuyos postulados giraría su famosa *Historia de un Deicidio* (1971). El texto de Vargas Llosa tenía la rara virtud de ser el mismo texto original, aparecido solo unos cuantos años después de la publicación de la novela. Aquel ensayo original de Vargas Llosa podría parecer el primer enfoque global y totalizante sobre el fenómeno literario llamado García Márquez, antes de que cualquier crítica intentara explicarlo (1971). No solo esto, no hay que olvidar que Vargas Llosa fue el segundo miembro del *boom* en ganar el Premio Nobel. Por otra parte, como Mutis y Fuentes, Vargas Llosa también ha sido galardonado con el *Premio Cervantes* y, aunque un poco menor que ellos, cae en parecida promoción generacional e intelectual a la de Gabo. En cuanto a Fuentes, la gran virtud de su texto es el delicado trazado de la amistad personal y profesional que los unía desde hacía más de cuarenta años. Así, Fuentes sabía reconstruir sus recuerdos comunes con abundancia de detalles interesantes y narraba las anécdotas que vivieron juntos en el Distrito Federal desde mediados de los años sesenta.

Los otros tres contribuyentes representaban otras tres áreas geográficas americanas: Pedro Luis Barcia, de Argentina, con *Cien años en la novela hispanoamericana*; Gonzalo Celorio, de México, con *Cien años y la narrativa de lo real-maravilloso americano*; y Sergio Ramírez, de Nicaragua, con *Atajos de la verdad*.

El libro concluye, como ya dijimos, con una *Bibliografía utilizada para esta edición*, un *Glosario* de términos alusivos a la

novela –glosario indispensable en una edición conmemorativa y abarcadora– y, finalmente, una sección de *Nombres* que aparecen en la obra. Aparece también, antes de la novela, *Una nota al texto* y el *Árbol genealógico de la novela*, para quienes se puedan perder fácilmente en el laberinto de la sangre de los Buendía. Por último, es preciso señalar que el texto en su totalidad fue cuidadosamente revisado por el autor mismo, para depurarlo de toda incorrección gramatical, estilística y léxica. Quedó así como texto definitivo de la obra.

Reflexiones del postaniversario

A menos de un año de la celebración del triple aniversario, el reconocido crítico y catedrático Roberto González Echevarría, discípulo de Rodríguez-Monegal y profundo conocedor de la obra – autor de *Mito y Archivo en Cien años de soledad*–, publicó en la revista *Letras Libres* (56-61) un artículo novedoso, interesante y sin grandes pretensiones, que tituló escuetamente *Cuatro décadas de Cien años de soledad*. El gran mérito del texto de González- Echevarría residía en haber sabido esperar hasta el cierre del ciclo de las celebraciones de los aniversarios para proponer una lectura verdaderamente crítica de la gran novela, sin restarle méritos en lo más mínimo y contemplando otras consideraciones menos parciales y más rigurosas.

González-Echevarría cree, y muchos con él, que el título adolece de cierto sentimentalismo oscilante entre lo prosaico y lo sublime, puesto que la soledad en sí no se sostiene en los personajes, suena algo hueca y algo falsa, además de inconsistente. El tradicional adagio de que “No hay mal que dure cien años” parece implícito aquí. El autor alega que la soledad del libro es más bien producto del existencialismo dominante y prevalente en la época en que se formó el autor y se publicó la obra. Hablamos de un existencialismo de corte sartriano y camusiano, que llegaba a través de los textos de Octavio Paz –*El festín de Esopo*, *El mono gramático*, *Levy Strauss y el pensamiento salvaje*, etc.–, de gran difusión en toda América. El crítico sugiere que los personajes de

la obra no sufren de esa desgarradora soledad existencial, sino más bien de aislamiento físico –Macondo visto como aldea, fuera de las rutas convencionales del progreso– y que los Buendía y su gente, vistos como comunidad, actúan como seres solidarios en la adversidad y serviciales en los proyectos comunales, aunque en ocasiones tales proyectos parezcan descabellados y utópicos.

González-Echevarría sostiene que la novela conlleva un complejo entramado de lo que denomina sagazmente *relojería*, astutamente disfrazada de cronometría, y anulada en capítulos circulares y sin progresión aparente. Esta relojería haría que los personajes actúen más bien como marionetas o títeres controlados por un cronómetro interno sabiamente manipulado, mediante el cual salen y regresan al texto, llevados y traídos por las veleidades del reloj. Vistos así, los personajes se mueven como si obedeciesen a una amplísima caja de música o de resonancia acústica montada sobre un reloj interno, difícilmente visible por el lector, por el que deambulan personajes como Melquíades, los Aurelianos II y los Arcadios II, la eterna guerra civil, la memoria, el olvido, la política, los curas y la iglesia medio fosilizada y demás fuerzas actuantes como el amor, el odio, la venganza, el partido político, etc.

Anota, con bastante acierto, que el sentido de la verdadera tragedia no alcanza las profundidades de los personajes de un Faulkner, su supuesto maestro, para poderlos considerar como seres trágicos *sensu stricto*. Es como si la consabida y delicada presencia e influencia del Edipo de Sófocles, entre otros dramaturgos griegos, tan obvia en obras como *La hojarasca*, *La mala hora* o *El coronel no tiene quien le escriba*, no pasara de ser escasamente tibia. También cree que más que *Cien años de soledad*, le hubiese convenido un título como *Macondo*, con ecos y etimologías ambiguas y lejanas, más adecuadas al ambiente de trópico desconocido.

Volviendo sus pasos sobre la metáfora del reloj mecánico y los artificios de la relojería implicados en la arquitectura de la novela, el crítico va un paso más allá al entrever un cierto automatismo y también ciertas fuertes dosis de inexorabilidad en todo lo que sucede en la obra, como si se tratase de la prevalencia de lo cómico sobre lo trágico. Así vistos, los Buendía y todo su mundo

rondarían el espacio *macondino* como si fuesen planetas, astros y satélites, con rutas y recorridos previamente señalados.

No cabe duda de que merece la pena tomar muy en cuenta estas observaciones del crítico, fundadas en la relectura y enseñanza del texto a lo largo de muchos años, para replantearse desde el principio los presupuestos iniciales y los fundamentos de la obra después de cuarenta años de gran circulación. El crítico apunta y entrevé una posible vinculación con el conocido automatismo bergsoniano, tratando de decidir si estas idas y vueltas por los laberintos de la obra, adelante, atrás y en círculo, son o no asunto de risa y comicidad a la manera en que lo planteara Henri Bergson. Si lo fueran, y el crítico no lo afirma sino que solo alude a ello, muchos personajes se verían bajo otra perspectiva. Episodios como el de José Arcadio, el fundador, atado a un árbol y loco de remate; las idas y regresos de la muerte en el mago Melquíades; las tendencias inauditas de los dos tipos de hermanos que se mantienen en la herencia; los peligros de la consanguinidad; el tabú del incesto; la simultaneidad y la identidad refundidas en el laberinto de locos que entran y salen de la escena, sin más que superlativos absolutos e hipérboles insuperables, se verían indudablemente bajo una luz distinta.

El crítico se reafirma, sin embargo, en la presencia de lo entrañablemente poético que hay en estas páginas y en que todo lector se encuentra de alguna manera. González Echevarría, basándose en cierto paralelismo y correlato con su admirado Martí, lo citaba de la siguiente manera al final de su artículo “Cuatro décadas en Cien Años de Soledad”. Así, Martí, cuyas credenciales de activista político nadie se atrevería a poner en tela de juicio, se preguntaba:

¿Quién es el ignorante que mantiene que la poesía no es indispensable a los pueblos? Hay gentes de tan corta vista mental, que creen que toda la fruta se acaba en la cáscara. La poesía, que congrega o disgrega, que fortifica o angustia, que apuntala o derriba las almas, que da o quita a los hombres la fe y el aliento, es más necesaria a los pueblos que la industria misma, pues esta les proporciona el modo de subsistir, mientras que aquella les da el deseo y la fuerza de la vida (59).

Echevarría concluía con lo que encontró al deambular por las librerías de Bogotá en una visita reciente:

Las ventas de los libros de García Márquez y no solo de su obra maestra, certifican que su literatura ha sido leída y apreciada por amplios lectores del público lector hispanoamericano, que reconocen en ella los valores de que habla Martí. Invitado a una reciente feria del libro en Bogotá, me paseé por pasillos de librerías atiborradados de ejemplares de su última obra (60).

Quizá tampoco le falte razón a este crítico que nos previene acerca de que “García Márquez no es ni un Faulkner ni mucho menos un Cervantes”. También podría darse el caso de que, con estos nuevos horizontes y planteamientos críticos que Echevarría entrevé, se abra un nuevo campo de visión en el que se confirmen y convaliden aquellos postulados críticos prevalentes en estas cuatro décadas de aceptación y admiración, casi incondicional, por su obra maestra. Solo el tiempo lo dirá.



Bibliografía consultada

- Afanador, Fernando. "García Márquez embrujado". *Semana* 6 Oct. 2002. Impreso.
- Aguilera Garramuño, Marco Tulio. *Las noches de Ventura (El libro de la vida I)*. México: Grupo Ed. Planeta, 1995. Impreso.
- . *Antología narrativa*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2002. Impreso.
- . *Cuentos para después de hacer el amor*. Bogotá: Oveja Negra, 1985. Impreso.
- . *Mujeres amadas*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1996. Impreso.
- . *Los placeres perdidos*. México: Edamex Editores, 1990. Impreso.
- . *El juego de las seducciones*. México: Leega Literaria, 1989. Impreso.
- . *La hermosa vida*. México: Ed. Guardagujas, 2001. Impreso.
- . *Paraísos hostiles*. México: Leega Literaria, 1985. Impreso.
- . *El amor y la muerte*. Bogotá: Alfaguara, 2002. Impreso.
- Alstrum, James. "Álvaro Mutis habla de Rulfo, García Márquez y Maqroll". *Revista de Estudios Colombianos y Latinoamericanos* 14 (1994): 54-58. Impreso.
- Álvarez Castillo, Héctor. "Viaje al corazón del cuento". *Asterión XXI. Revista Digital* 3. Web. Ago. 2002.
- Arciniegas, Germán. *Cien años de vida para contar*. Bogotá: Universidad Central, 1999. Impreso.

- . *Con América nace la nueva historia*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1990. Impreso.
- Aristizábal, Alonso. *Mito y trascendencia en Maqroll el Gaviero*. Bogotá: Ministerio de Cultura, Universidad Nacional, 2002. Impreso.
- . *Una y muchas guerras*. Bogotá: Planeta Colombiana, 1985. Impreso.
- Balboa, Rosina. "Álvaro Mutis, perseguidor de nostalgias". *Qui-mera* 108 (1991): 27-30. Impreso.
- Bost, David. "García Márquez and Gaitán: Vivir para contarla and the Personification of History." *The Latin Americanist* 54.1 Mar. 2010. Impreso.
- Broad, Peter G. *El ojo en la sombra: Antología de narrativa de Marco Tulio Aguilera*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2002. Impreso.
- . "El erotismo como centro: La trayectoria narrativa de Marco Tulio Aguilera Garramuño". *La novela colombiana ante la crítica: 1975-1990*. Giraldo B., Luz Mery, eds. Cali: Ediciones Universidad del Valle, 1994. 357-367. Impreso.
- Buitrago, Fanny. *La señora de la miel*. Bogotá: Arango Editores, 1993. Impreso.
- Cacua Prada, Antonio. *Germán Arciniegas: Cien años de vida para contar* (vol. I, 2). Bogotá: Ed. Universidad Central, 2000. Impreso.
- Canfield, Martha. "Álvaro Mutis, soñador de navíos". *Hispanérica* 23.67 (1994): 101-107. Impreso.
- Cardona López, José. *Teoría y práctica de la nouvelle*. Serie Crítica. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003. Impreso.
- Carvalho, Susan. "García Márquez Transcribes: The Genre of the Nonfiction Novel ('Relato de un naufrago', 'La aventura de Miguel Littin, clandestino en Chile' y 'Noticia de un secuestro)". *Revista de Estudios Hispánicos* 35 (2001): 447-466. Impreso.
- Cavafis, Constantino. "100 Poemas". *Ciudad Seva: Luis López Nieves, Escritor Latinoamericano*. Web. 13 Jun. 2011.

- . *The Complete Poems of Cavafis*. New York: Harcourt, Brace & World, 1961. Impreso.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. *Arciniegas de cuerpo entero*. Bogotá: Planeta, 1987. Impreso.
- . *Germán Arciniegas*. Bogotá: Procultura, 1992. Impreso.
- . *América tierra firme y otros ensayos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990. Impreso.
- . *El arte de leer a García Márquez*. Bogotá: Norma, 2007. Impreso.
- . *Silva, Arciniegas, Mutis, García Márquez y otros*. Bogotá: Presidencia de la República, 1997. Impreso.
- . *Lecturas convergentes: Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis*. Bogotá: Taurus, 2006. Impreso.
- Consuegra, José. “José Luis Díaz-Granados ¡amigo!”. Entrevista en *Libros y Letras*. Web. 30 Ago. 2010.
- Delibes, Miguel. *Cinco horas con Mario* (novela). Barcelona: Ed. Destino, 1981. Impreso.
- . *Cinco horas con Mario* (versión teatral). Madrid: Espasa- Calpe, 1981. Impreso.
- Díaz-Granados, José Luis. “Viaje al corazón de Pablo Neruda (video-conferencia)”. Department of Spanish and Portuguese, University of Wisconsin, Milwaukee, USA, 3 May 2010.
- . *Las puertas del Infierno*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1985. Impreso.
- Dorfman, Ariel. *Imaginación y violencia en América*. Barcelona: Anagrama, 1972. Impreso.
- Escalante, Beatriz. *Cuentos eróticos mexicanos*. México: Ectasy, 1995. Impreso.
- Esquenazi-Mayo, Roberto and Kurt Levy. “Necrology”. *Hispania* 83: 3. (2000): 566-567. Impreso.
- García Aguilar, Eduardo. *Viaje al mundo de la novela con Álvaro Mutis: tras las rutas de Maqroll el Gaviero*. Cali: Ed. Santiago Mutis Durán, 1998. 125-131. Impreso.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Editorial Suramericana, 1967. Impreso.

- . *El amor en los tiempos del cólera*. Madrid: Bruguera, 1985. Impreso.
- . *Crónica de una muerte anunciada*. Barcelona: Seix Barral, 1981. Impreso.
- . *Del amor y otros demonios*. Madrid: Mondadori, 1994. Impreso.
- . *Diatriba de amor contra un hombre sentado*. Bogotá: Arango Editores, 1994. Impreso.
- . *Doce cuentos peregrinos*. Bogotá: Oveja Negra, 1992. Impreso.
- . *El otoño del patriarca*. Barcelona: Seix Barral, 1975. Impreso.
- . "La arrasadora utopía de la vida". *Revista Cromos* 3387. Dic. 1982. 14-15. Impreso.
- . *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Barcelona: Barral Editores, 1973. Impreso.
- . *Notas de prensa 1980-1984*. Bogotá: Editorial Norma, 1991. Impreso.
- . *Noticia de un secuestro*. Bogotá: Norma, 1996. Impreso.
- . *Todos los cuentos (1947-1972)*. Buenos Aires: Círculo de Lectores, 1976. Impreso.
- . *Vivir para contarla*. Madrid: Mondadori, 2002. Impreso.
- . *Memoria de mis putas tristes*. Bogotá: Mondadori y Grupo Editorial Norma, 2004. Impreso.
- . *El general en su laberinto*. Madrid: Mondadori, 1989. Impreso.
- Gimferrer, Pere. "La poesía de Álvaro Mutis". *Álvaro Mutis: poesía y prosa*. Santiago Mutis Durán, ed. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1981. 702-705. Impreso.
- Giraldo, Luz Mery. *Fin de siglo: narrativa colombiana*. Bogotá: CEJA, Universidad del Valle, 1995. Impreso.
- González Echevarría, Roberto. *Myth and Archive. Theory of Latin American Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. Impreso.
- . "Cuatro décadas de 'Cien años de soledad'". *Letras Libres* 56 Sept. 2008. 56-61. Impreso.
- . "García Márquez y la voz de Bolívar". *Cuadernos Americanos* 28 (1991): 63-76. Impreso.

- González, Aníbal. "Viaje a la semilla del amor: 'Del amor y otros demonios' y la nueva narrativa sentimental". *Hispanic Review* 73. 4 (2005): 389-408. Impreso.
- Granados, Esperanza. "Memoria de mis putas tristes' y el poder libertador de un sueño". *Revista Iberoamericana* 74. 224 (2008): 703-709. Impreso.
- Hoyos, Alberto. "Poetas de mares y de vidas". *Prosa y poesía*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1989. Impreso.
- Krauze, Enrique. "In the Shadow of the Patriarch: Gabriel García Márquez and the Demons of his Time." *The New Republic*. 4 Nov. 2009: 38-47. Impreso.
- Leante, César. *Gabriel García Márquez, el hechicero*. Madrid: Pliegos, 1996. Impreso.
- Levy, Kurt. "Un sesquicentenario y un cumpleaños: trayectoria de una leyenda: el Tramp Steamer". *Revista de Estudios colombianos y latinoamericanos* 12-13 (1994): 7-12. Impreso.
- Londoño Vélez, Santiago. *Botero: La invención de una estética*. Bogotá: Villegas Editores, 2003. Impreso.
- Martin, Gerald. "Maqroll versus Macondo: The Excepcionalidad of Álvaro Mutis." *Word Literature Today* 77. 2. Sept. 2003. 23-27. Impreso.
- . *Gabriel García Márquez: una vida*. Bogotá: Random House/Mondadori, 2009. Impreso.
- . "Álvaro Mutis and the Ends of History." *Studies in 20th Century Literatures* 19. 1 (1995): 117-119. Impreso.
- Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América latina: 1979-1992 (Trad.)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Impreso.
- . *The Latin America New Historical Novel*. Austin: University of Texas Press, 1992. Impreso.
- . "El último rostro: nada de fragmento". *Revista de Estudios Colombianos y Latinoamericanos* 12-13 (1994): 42. Impreso.
- . *La novela colombiana: planetas y satélites*. Bogotá: Plaza y Janés, 1978. Impreso.
- Molina Molina, Juan. "La hipérbole de la hipérbole". *El Espectador: Magazín Dominical*. 18 Oct. 1998. 16-19. Impreso.

- Mutis, Álvaro. *Poesía y Prosa*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1989. Impreso.
- . *Summa de Maqroll el Gaviero: poesía reunida*. Bogotá: Alfaguara, 2008. Impreso.
- Mutis, Santiago. *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero. 1988-1993*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993. Impreso.
- . “El último rostro”, *Obra Literaria: Vol. II*. Bogotá: Procultura, 1985. 101-118. Impreso.
- Ordóñez, Monserrat. “La secreta herida de Maqroll el gaviero: la marca del centauro”. *Revista de Crítica literaria Latinoamericana* 53 (2001): 79-85. Impreso.
- Ortega, Julio. “García Márquez posmoderno: el relativismo de la verdad”. *Ínsula* 723 (2007): 12-14. Impreso.
- . “Memoria de mis putas tristes” *Cuadernos Hispanoamericanos* 657 (2005): 71-75. Impreso. Ospina, William. *Ursúa*. Bogotá: Alfaguara, 2005. Impreso.
- . *El país de la canela*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2008. Impreso.
- . *En busca de Bolívar*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2010. Impreso.
- Oviedo, José Miguel. “Noventa años de soledad.” *Ínsula* 723 (2007): 15-16. Impreso.
- . *Escrito al margen*. México: Premiá, 1987. Impreso.
- Paz, Octavio. *La doble llama: amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 1993. Impreso.
- Peña Gutiérrez, Isaías. *La narrativa del Frente Nacional*. Bogotá: Fundación Universidad Nacional, 1982. Impreso.
- Pierre Colle, Marie. “Entrevista con Fernando Botero”. *Artistas latinoamericanos en sus estudios*. México: Noriega, 1984. Impreso.
- Porrás Collantes, Ernesto. *Bibliografía de la novela en Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976. Impreso.
- Potdevin, Philip. *Metatrón*. Bogotá: Tercer Mundo, 1995. Impreso.
- Pulgarín, Amalia. *Metaficción historiográfica en la narrativa hispanoamericana posmodernista*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1995. Impreso.

- Restrepo, Laura. *Delirio*. Bogotá: Alfaguara, 2004. Impreso.
- . *Demasiados héroes*. Bogotá, Alfaguara, 2009. Impreso.
- . *La novia oscura*. Madrid: Alfaguara, 2005. Impreso.
- . *Olor a rosas invisibles*. Madrid: Alfaguara, 2008. Impreso.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Neruda, el viajero inmóvil*. Caracas: Monte Avila Editores, 1977. Impreso.
- Rosas, Lorena E. “Las putas alegres, tristes, pero sagradas de García Márquez: Cien años a cuarenta años de distancia”. *Ínsula* 723 (2007): 3-4. Impreso.
- Santamaría, Germán. “Germán Arciniegas: el hombre del siglo”. *Revista Diners* 350. May 1999. 10-17. Impreso.
- Salazar, Alonso. *No nacimos pa’semilla*. Bogotá: Planeta, 2002. Impreso.
- Shaw, Donald L. *La nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 2006. Impreso.
- Siabato Fernández, Gladys. *José Luis Díaz Granados*. Blog. Acceso: agosto de 2010.
- Soto Borda, Clímaco. *Diana cazadora*. Medellín: Bolsibolsillos 83, 1978. Impreso.
- . *Diana cazadora*. Edición conmemorativa de los 450 años de la fundación de Bogotá. Bogotá: Villegas Editores/Biblioteca Bogotá, 1988. Impreso.
- Souza, Raymond. *La historia en la novela hispanoamericana moderna*. Bogotá: Tercer Mundo, 1968. Impreso.
- Tamayo, Marta Lucía. *Germán Arciniegas: el hombre que nació con el siglo*. Bogotá: Ed. Universidad Central, 2000. Impreso.
- Triviño Anzola, Consuelo. “La utopía americana de Germán Arciniegas”. *Historia Crítica* 21 (2001): 57-59. Impreso.
- Updike, John. “Dying for Love.” *The New Yorker*. Web. 7 Nov. 2005.
- Valencia Goelkel, Hernando. “Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado”. *Asedios a García Márquez*. Pedro Las-tra, ed. Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1971. 147-163. Impreso.
- Vargas Celedín, Libardo. “El país de la canela: historia y ficción”.

Espéculo: Revista de Humanidades de la Universidad Complutense de Madrid 1 (2009): 1-19. Impreso.

Vargas Llosa, Mario. *Historia de un deicidio*. Barcelona- Caracas: Barral-Monte Avila, 1971. Impreso.

---. "Realidad total, novela total". Edición conmemorativa de *Cien años de soledad*. Real Academia de la Lengua Española. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2007. XXV- XCV. Impreso.

Vargas, Germán. *La violencia diez veces contada*. Ibagué: Pijao Editores, 1976. Impreso.

---. "Revisión de Voces". *Voces. 1917-1920*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1977. 9-17. Impreso.

Vattimo, Gianni. *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra, 1995. Impreso.

Bibliografía general

- Abad, Francisco. *Literatura e historia de las mentalidades*. Madrid: Cátedra, 1987. Impreso.
- Apuleyo Mendoza, Plinio. *El olor de la guayaba*. Bogotá: La Oveja Negra, 1982. Impreso.
- Ayala Poveda, Fernando. *Manual de Literatura Colombiana*. Bogotá: Educar editores, 1984. Impreso.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1985. Impreso.
- Bedoya, Luis Iván. *Literatura colombiana. Los placeres perdidos*. México: Edamex, 1990. Impreso.
- Bellini, Giuseppe. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia, 1985. Impreso.
- Benedetti, Mario. *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Arca, 1968. Impreso.
- Biat, A. S. "By Love Possessed." *The New York Times Book Review* 28 May 1995. 8. Impreso.
- Bloom, Harold. Ed. *Gabriel García Márquez*. New York: Chelsea House Publishers, 1989. Impreso.
- Brushwood, John S. *La novela hispanoamericana del siglo XX*. México: FCE, 1984. Impreso.
- Burgos, Fernando. *La novela moderna hispanoamericana: un ensayo sobre el concepto literario de modernidad*. Madrid: Orígenes, 1985. Impreso.
- Camacho Guizado, Eduardo. *Sobre literatura colombiana e hispanoamericana*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978. Impreso.

- Camayd Freixas, Erik. *Realismo mágico y primitivismo: re-lecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*. Lanham, Maryland: University Press of America, 1998. Impreso.
- Castro Carvajal, Beatriz. *Historia de la vida cotidiana en Colombia*. Bogotá: Editorial Norma, 1966. Impreso.
- Curcio Altamar, Antonio. *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá: Instituto colombiano de Cultura, 1975. Impreso.
- Cruz Kronfly, Fernando. *La ceniza del Libertador*. Bogotá: Planeta, 1987. Impreso.
- Donoso, José. *Historia personal del "boom"*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1972. Impreso.
- Earle, Peter G. *Gabriel García Márquez*. Madrid: Taurus, 1981. Impreso.
- . "Back to the Center: Hispanic American Fiction Today," *Hispanic Review* 58 (1990): 19-35. Impreso.
- Espinosa, Germán. *La tejedora de coronas*. Bogotá: Pluma, 1982. Impreso.
- . *Sinfonía desde el Nuevo Mundo*. Bogotá: Planeta, 1990. Impreso.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969. Impreso.
- García Aguilar, Eduardo. *Celebraciones y otros fantasmas. Una biografía intelectual de Álvaro Mutis*. Bogotá: Tercer Mundo, 1993. Impreso.
- Gilard, Jacques. *Gabriel García Márquez: obra periodística*. Barcelona: Bruguera, 1981-1983. Impreso.
- Giraldo, Luz Mery. *La búsqueda de un nuevo canon*. Bogotá: CEJA, 2000. Impreso.
- . *Ciudades escritas*. Bogotá: Edición del convenio Andrés Bello, 2004. Impreso.
- Greenblatt, Stephen. *Marvelous Possessions*. Chicago: University of Chicago Press, 1991. Impreso.
- Jaramillo Uribe, Jaime. *El pensamiento colombiano*. Bogotá: Editorial Temis, 1982. Impreso.
- Jiménez, David. *Historia de la crítica literaria colombiana*. Bogotá: Universidad Nacional-Instituto Colombiano de Cultura, 1992. Impreso.
- Kline, Carmenza. *Los orígenes del relato. Los lazos entre ficción y*

- realidad en la obra de Gabriel García Márquez*. Bogotá: CEIBA Editores, 1992. Impreso.
- Loveluck, Juan. *La novela hispanoamericana*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969. Impreso.
- Maldonado Denis, Manuel. *La violencia en la obra de Gabriel García Márquez*. Bogotá: Ediciones Suramericana, 1977. Impreso.
- María, Carlos J. *Feedback. Notas de crítica literaria y literatura colombiana, antes y después de García Márquez*. Barranquilla: Instituto Distrital de Cultura, 1996. Impreso.
- Martin, Gerald. *Gabriel García Márquez: una vida*. Bogotá: Random House Mondadori, 2009. Impreso.
- . *Journeys Through the Labyrinth: Latin American Fictions in the Twentieth Century*. Londres: Verso, 1989. Impreso.
- Mena, Lucila Inés. *La función de la historia en Cien años de soledad*. Barcelona: Plaza y Janés, 1978. Impreso.
- Mentor, Seymour. *La novela colombiana: planetas y satélites*. Bogotá: Editorial Plaza y Janés, 1978. Impreso.
- Montoya, Pablo. *Novela Histórica en Colombia, 1988-2008: entre la pompa y el fracaso*. Medellín: Editorial Universitaria de Antioquia, 2009. Impreso.
- Moreno Durán, Rafael H. *De la barbarie a la imaginación*. Santa-fé de Bogotá: Ariel, 1995. Impreso.
- Ortega, Julio. *Gabriel García Márquez and the Power of Fiction*. Austin: University of Texas Press, 1988. Impreso.
- Oquist, Paul. *Violencia, conflicto y política en Colombia*. Bogotá: IEC-Banco Popular, 1978. Impreso.
- Peña Gutiérrez, Isaías. *Ensayos y contraseñas de la literatura colombiana (1967-1997)*. Bogotá: Ediciones Fundación Universidad Central, 2002. Impreso.
- Pineda Botero, Álvaro. *La esfera inconclusa: novela colombiana en el ámbito global*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2006. Impreso.
- . *Del Mito a la posmodernidad. La novela colombiana de finales del siglo XX*. Bogotá: Tercer Mundo, 1990. Impreso.
- . *El riesgo de la crítica*. Bogotá: Planeta, 1995. Impreso.
- Piotrowsky, Bogran. *La realidad nacional colombiana en su narrativa contemporánea*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1998. Impreso.

- . *La fábula y el desastre. Estudios críticos sobre la novela colombiana 1650-1930*. Medellín: Eafit, 1999. Impreso.
- Porras Collantes, Ernesto. *Bibliografía de la novela en Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1975. Impreso.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1991. Impreso.
- . *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Ayacucho, 1985. Impreso.
- . *Los dictadores Latinoamericanos*. México: FCE, 1976. Impreso.
- Rodríguez, Jaime Alejandro. *Posmodernidad, Literatura y otras yerbas*. Bogotá: Universidad Javeriana, 2000. Impreso.
- Romero, Denzil. *La carujada*. Caracas: Ed. Planeta, 1990. Impreso.
- Saldívar, Dasso. *Gabriel García: El viaje a la semilla: la biografía*. Madrid: Alfaguara, 1997. Impreso.
- Sheppard, R. S. "Love Among the Ruins." *Time Magazine*. 22 May 1995. 42. Impreso.
- Sims, Robert L. *El primer García Márquez: un estudio de su periodismo de 1948 a 1955*. Potomac-Maryland: Scripta Humanista, 1991. 78. Impreso.
- . *The Evolution of Myth in Gabriel García Márquez: From La hojarasca to Cien años de soledad*. Miami: Ediciones Universal, 1981. Impreso.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. México: Fondo de Cultura económica, 2004. Impreso.
- Tittler, Jonathan. *Narrative Irony in the Contemporary Spanish-American Novel*. Ithaca: Cornell University Press, 1984. Impreso.
- Uslar Pietri, Arturo. *Bolívar hoy*. Caracas: Monte Avila, 1990. Impreso.
- Valencia Goelkel, Hernando. *Crónica de Libros*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976. Impreso.
- Valencia Solanilla, César. *La escala invertida: ensayos sobre literatura y modernidad*. Pereira: Fondo Mixto para la Cultura del Tolima, 1996. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. *Historia de un deicidio*. Barcelona: Seix Barral, 1991. Impreso.

- Volkening, Ernesto. *Ensayos I*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975. Impreso..
- Williams, Raymond. *Una década de la novela colombiana: la experiencia de los setenta*. Bogotá: Plaza y Janés, 1981. Impreso.
- . *The Colombian Novel: 1844-1987*. Austin: University of Texas Press, 1991. Impreso.
- . *The Postmodern Novel in Latin America: Politics, Culture and the Crisis of the Truth*. New Cork: Saint Martin Press, 1995. Impreso.
- . *Ensayos de literatura colombiana*. Bogotá: Plaza y Janés, 1985. Impreso.
- . *Gabriel García Márquez*. Boston: Twayne, 1984. Impreso.
- . *Postmodernidades latinoamericanas*. Bogotá: Universidad Central, 1998. Impreso.

Semblanza

Germán D. Carrillo

Se licenció en Lingüística, Idiomas y Humanidades antes de ingresar en el prestigioso Instituto Caro y Cuervo de Bogotá, donde obtuvo una primera Maestría. Continuó estudios especializados en la University of Rochester, bajo la dirección del Lingüista y Profesor Lincoln Canfield. Más tarde, fue a la University of Illinois para continuar estudios de Literatura con el Profesor Luís Leal, miembro de la Academia de la Lengua. Actualmente es Profesor Titular de Literatura Hispana de los siglos XX y XXI, tanto peninsular como hispanoamericana, en Marquette University.

Durante muchos años fue Director Residente del programa de estudios de la Marquette University en la Universidad Complutense de Madrid, ocasión que le dio la oportunidad de familiarizarse con la cultura, historia, gentes y geografía españolas. Desde 1999 desempeña el cargo de Presidente Nacional de la Sociedad Honoraria Hispánica en los Estados Unidos, conocida como *Sigma Delta Pi*, fundada en Berkeley en 1919 y que cuenta con más de 570 capítulos, distribuidos en gran número de universidades norteamericanas con programas de español.

Sus intereses profesionales giran en torno a la lengua, la literatura, la cultura y el arte hispano de los siglos XX y XXI, con énfasis en los integrantes del conocido *boom* latinoamericano: Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa, Onetti, Benedetti y, en particular, García Márquez. Sobre este, ha escrito dos libros: *La novelística de Gabriel García Márquez* (Ediciones de Arte y Bibliofilia, Editorial Castalia, Madrid) y *Realidad e irrealidad en la narrativa*

hispanoamericana actual (Ediciones Punto EXE Ltda; Bogotá, Colombia). Es autor de un buen número de artículos y reseñas aparecidos en diversas revistas del mundo hispánico.

A día de hoy trabaja en varios proyectos sobre temas relacionados con la nueva novela erótica –Vargas Llosa, Aguilera Garra-muño, Díaz Granados, etc.–; con la nueva novela histórica –y la novela bolivariana en particular– y con las obras de Elvira Lindo.



Germán D. Carrillo

Este quinto número de la *Colección Pulso Herido* de las Ediciones de la Academia Norteamericana de la Lengua Española acabose de imprimir el día 30 de noviembre de 2015, festividad de San Andrés Apóstol, en los talleres *The Country Press*, Massachusetts, Estados Unidos de América