

Las cimas de la desesperación en *Mirando al final del alba* de Arturo Alape

Augusto Escobar Mesa*
Universidad de Antioquia

Todo sufrimiento verdadero es un abismo

Cioran

Resumen: Desde las reflexiones planteadas por Cioran en *En las cimas de la desesperación* sobre la condición desgarrada del hombre ante las preguntas fundamentales de la existencia, se aborda la novela *Mirando al final del alba* de Arturo Alape para mostrar la imposibilidad de restituir la unidad del mundo y la propia individualidad, porque ambas están rotas y sin asidero posible. El más allá está acá y sólo el arte es paliativo ante la contingencia de todo, es memoria ante el olvido irremediable.

Descriptores: Alape, Arturo; Cioran, E. M.; Novela colombiana; Realismo crítico; Realismo trágico.

Abstract: Based on the reflections posed by Cioran in his *En las cimas de la desesperación* about the barefaced condition of men facing the fundamental questions of the existence, Arturo Alape's novel *Mirando al Final del alba* is used to show the impossibility to restore the unity of the world and the self individuality, because both are broken and handleless. The Beyond is located here, and only art is palliative against the contingency of everything. It is a memory against the inevitable forgetfulness.

Key words: Alape, Arturo; Cioran, E. M.; Colombian Novel; Critical Realism; Tragic Realism.

Si toda comparación es símil, es decir, afinidad y nunca realidad mimética, valdría la pena establecer una entre el primer libro de Cioran *En las cimas de la desesperación* (1933), escrita a los veintidós años y dada a conocer al gran público a los setenta y nueve, y la novela de Arturo Alape, *Mirando al final del alba* (1998), publicada a sus sesenta años, pero cuyo centro de gravitación gira en torno a sus dos primeras décadas de vida.

* Doctor en Letras, Universidad de Bordeaux III, Francia; profesor e investigador de la Maestría en Literatura Colombiana, Universidad de Antioquia; aescobar@carios.udea.edu.co.

Los iniciales veinte años de Cioran como los de Alape —en el primero debido a su cuestionamiento filosófico de la existencia y el segundo a su penosa lucha por la sobrevivencia— están marcados por un fenómeno esencial: una “vigilia ininterrumpida”, “una nada sin tregua” (Cioran, 1991, 9). Las horas de vigilia en uno y otro, padecidos desde distintos flancos existenciales, no son más que estados de vértigo frente a un pasado desfondado; reflejan la condición de agonía que significa, en palabras de Cioran,

ser martirizado en la frontera entre la vida y la muerte. Siendo la muerte inmanente a la vida, esta última se convierte, casi en su totalidad, en una agonía [...] La agonía verdadera nos hace alcanzar la nada a través de la muerte; la sensación de agotamiento nos consume entonces inmediatamente y la muerte obtiene la victoria. En toda verdadera agonía encontramos el triunfo de la muerte, y ello incluso si, una vez pasados los instantes de agotamiento, continuamos viviendo (34).

La novela de Alape representa el triunfo de la muerte real y simbólica a costa de la acerba agonía que los personajes deben padecer por su estado de fragmentación interior y el acoso de un mundo que igual se desmorona. Revela, en el fondo, un despertar abrupto de vidas carentes de afección y de paternidad, cuyas ausencias jamás podrán ser olvidadas. Es una puesta en escena de una realidad vacía de sentido que sólo podría alcanzarlo con el arte.

Mirando al final del alba propone al lector una diversa reflexión: el mundo íntimo de las miradas o de las automiradas de los personajes protagonistas de la novela, Damián y Margoth; la muerte que ronda la vida cuando ésta ha sido avara con Damián; la soledad y el silencio, cuota onerosa cuando se rompen los hilos de toda comunicación, particularmente del amor; y, finalmente, reflexión sobre el oficio del arte auténtico que obliga a la memoria ante la fragilidad humana del olvido. Desde estas perspectivas queremos abordar la novela de Alape, además, seguirla muy de cerca y apoyarnos en su voz como otro lector más que toma distancia frente al texto; al igual que tener de fondo la voz de una conciencia profundamente escéptica, nihilista como la de Cioran, que da el tono propicio al mundo desgarrante que describe Alape.

La novela narra la vida de Damián y de su compañera Margoth, documentalistas de cine, cuyo proyecto de vida fue la realización de dos documentales sobre la vida de Quintín Lame y Juan de la Cruz Varela, personajes históricos y líderes campesinos de la región del Cauca y el Sumapaz, respectivamente. Para Damián, éstos, más que simples personajes, fueron dos hombres

auténticos cuyas vidas —el primero en los años treinta y el segundo en los años cincuenta— estuvieron siempre al servicio de sus comunidades; por ello se convierten en paradigmas de la causa popular. De la mano de Margoth, graduada en antropología y cine documental en París, Damián aprende el oficio que lleva a cabo con éxito en su primer documental sobre el basurero de Cali. La actividad cinematográfica y el amor atan a estos dos intelectuales hasta que una adolescente del Basurero, Magnolia, entra a compartir el amor de Damián, lo cual genera tantos conflictos afectivos que los tres seres terminan enfrentados en una vorágine de pasiones cuyo único camino de salida es la muerte del protagonista. Mientras Damián logra, a pesar de la enfermedad, la abulia existencial y la muerte que le acosan, concluir el documental sobre Lame —su máximo deseo— y reencontrarse con su héroe, las dos mujeres cesan en su pugna por el hombre que aman y se quedan con su memoria. Damián es un hombre que “vive una época anterior a aquella que vive” (Alape, 1998, 36),¹ lo que le genera un estado de autoexilio permanente, mas esto no impide que realice el documental sobre Lame con el que busca reivindicar el proyecto histórico de un hombre que, según él, fue superior a su tiempo.

En la novela se cruzan tres vidas —Damián, Margoth, Magnolia— que se anudan, se vigilan, se desgarran. Es el reencuentro de tres personajes asolados, huérfanos de sí y de los otros. Margoth, la protagonista femenina central, es un ser cuya mirada funciona como un oleaje que permea todo, pero también es una mirada hacia dentro, de autoconmiseración al descubrirse en sus propias culpas. Se regodea con su propio abandono, con sus celos patológicos, con su dolor y existencia inútil al no reconocerse en su compañero de búsqueda. Desde ella se puede percibir el drama de Damián que descubre al filo de la muerte las falencias de Margoth como cuerpo de placer y objeto de deseo. En sus reflexiones, Damián termina reconociendo en Margoth un cuerpo que “tampoco termina por visitarlo”. “Era como una mentira”.² En un juego de miradas que van y vienen, cada uno de los personajes protagonistas se reconocen y desconocen, proyectan las miradas de los otros, pero siempre refractadas. Sus vidas son un juego de espejos que descubren sus mentiras y verdades. Damián y Margoth, intelectuales ambos, se parecen el uno al otro en sus carencias y de-

1 Las citas de la novela corresponden exclusivamente a la primera edición de Planeta, publicada en Bogotá en 1998, aunque a veces se habla en el artículo de tres versiones previas de la novela, todas ellas mecanoescritas. Esta novela es el resultado de una Beca de Creación de Colcultura, 1995.

2 Las citas de Arturo Alape que aparecen en este artículo sin indicación de la fuente hacen parte de entrevistas realizadas con el autor en distintos momentos y lugares entre 1997 y 2001.

bilidades, en sus ideales siempre inconclusos, en sus sueños de un mundo mejor frente al fatídico que les toca vivir. Damián sólo vive en función de reconstruir la imagen de dos seres legendarios que dan sentido a su vida y al otro país colombiano que coexiste con un presente de profunda inequidad. Quiere asimilarse a ellos porque los considera los únicos seres auténticos en un país que erró tempranamente su camino. Margoth, en cambio, padece la ausencia de Damián que da sentido a su vida, se autocomplace con el inventario de sus culpas al descubrir que también sus falencias hacen parte del vacío del otro. En las dos miradas, la del uno y la de la otra, enfrentadas ambas, se observa un amor imposible que se torna rencor vivo asediado por un amor cifrado que al final se descubre en la admiración intelectual y en la creación artística.

Magnolia es la contraparte de Margoth, es el placer hecho cuerpo, es el puro deseo; es el reflejo de la malicia innata de quien se levanta en medio de todas las carencias y debe sobrevivir en otro medio ajeno al suyo. Pero es esa intuición esencial la que le permite salir adelante. Es la otra parte de Damián que éste no encuentra en Margoth. Ésta es la inteligencia, la fuerza de la razón, también la ensimismada, la conflictiva consigo misma y con el mundo. Su actitud de racionalizarlo todo le hace perder la ingenuidad que la lleva a un estado de tragedia y de sentimiento de muerte presente y a su propia atomización. Tal desintegración corresponde, en la opinión de Cioran (1991, 81), “a una pérdida total de la ingenuidad, ese don maravilloso destruido por el conocimiento —enemigo declarado de la vida—”. Magnolia, en cambio, representa la sensualidad, el desparpajo, la gata seductora libre de todo prejuicio. Es la mujer ingenua por excelencia, caracterizada por Cioran como aquel ser “fértil para el amor y el entusiasmo”, que no experimenta “las contradicciones de manera dolorosa”, que permanece “cerrado a la tragedia y al sentimiento de muerte”. Por no hallarse “consumido por las contradicciones internas, posee los recursos necesarios para consagrarse” al amor. Para la desintegrada —como Margoth— “lo trágico posee una intensidad extremadamente peligrosa, pues las contradicciones no surgen únicamente en él mismo, sino también entre él y el mundo” (82). El amor de Margoth es equívoco, no sabe si es o no, o qué es, como tampoco sabe quién es y qué es lo que en verdad quiere o desea. En ese proceso de mirada, certera con respecto a la mirada de Magnolia cuando se entrega a Damián y le brinda el placer que ella nunca le dio, Margoth siente que el mundo se desmorona sin que nada pueda hacer. Así, Magnolia termina, desde la mirada de Margoth misma, siendo otra Margoth con un elemento agregado, el ofrecimiento del cuerpo y la satisfacción del deseo, que Margoth, mediada

por su intelecto y racionalización del mundo, no puede ofrecer a Damián. De ahí la imagen constante en los sueños de Margoth de una idea liberadora observada en el cuadro *El jardín de las delicias del Bosco*, en el que el Niño Jesús —imagen sustituta de Margoth— se monta en un ave gigantesca para ir a liberar al otro (Damián) del cuerpo de la amante Magnolia.

El cuerpo de Magnolia se asimila a otro ser presente en la novela, una rata —también visible en el cuadro del *Bosco*—, cuya mirada opera como una cámara vigilante, celosa del placer entre Damián y la amante. Está allí para asegurar la ofrenda, el desposeimiento sin reticencias, para evitar que nada se interponga en la entrega absoluta. En la mirada de la rata, Margoth encuentra la mirada de Magnolia que muchas veces se escapa con su cuerpo para darle placer a Damián. Magnolia, abierta al amado, no se preocupa de su cuerpo, está para el ofrecimiento permanente. Así, se da una suplantación a través de los cuerpos, lo que acrecienta la pena en Margoth. Ésta se ve pues a sí misma como

una lagartija que se arrastra por la oscuridad enjaulada dentro del huevo, y acongojada busco una luz para mis ojos, la luz para mi cuerpo desnudo que se cubre ante la mirada inquisidora de mi madre [...] Rata inmunda vigilante de mi libertad que descubres la desnudez de mis movimientos, te veo al asomarme por la ventana que da al jardín de las flores blancas; fétido animal que inundas de miedo mis ojos, mueves perversamente el hocico y te ríes de maldad, quieres lanzarte contra mi rostro a pesar de la distancia que siempre ha existido entre las dos; mis manos te cazarán y te darán muerte de un manotazo y te aplastarán y regaré tu sangre entre la mierda que pulula en el patio inundado de flores blancas y así dejarás de existir como vigilante rabiosa de mi libertad, de mi cuerpo y su desnudez (Alape, 1998, 65-66).

Hay momentos en el texto de tal alteridad y desdoblamiento que Margoth es a veces ella y a veces la otra —Magnolia—, o a la vez ella y la otra; también es Damián o su hija Perla. Paradójicamente es una, ella, y a su vez, la imagen multiplicada que reproduce, contiene, se asimila a los otros y, desde ese estado, abandona su condición para ser el Otro. Es como si le arrebataran su naturaleza para dejarla expuesta a la mirada engullidora de los que la rodean y acechan; es un estar a la deriva, una pérdida del sentido de ser. El cruce de miradas entre ella y los otros, sostiene Alape, “produce esa alteridad y equivocidad”. En ese estado de no ser o ser los otros, Margoth experimenta el más absoluto abandono y cuando se siente, dirá Cioran que

morimos de soledad, de desesperación o de amor, las demás emociones no hacen más que prolongar ese séquito sombrío. La sensación de no poder ya vivir tras semejantes vértigos resulta igualmente de una consunción puramente interior. Las llamas de la vida arden en un horno del que el calor no puede escaparse [...] El paroxismo de las sensaciones, el exceso de interioridad nos conducen hacia una región particularmente peligrosa, dado que la existencia que adquiere una conciencia demasiado viva de sus raíces no puede sino negarse a sí misma. La vida es demasiado limitada, se halla demasiado fragmentada para poder resistir a las grandes tensiones ¿Acaso todos los místicos no padecieron, tras sus grandes éxtasis, el sentimiento de no poder seguir viviendo? ¿Qué podrían, pues, esperar aún de este mundo aquellos que se sienten más allá de la normalidad, de la vida, de la soledad, de la desesperación y de la muerte? (Cioran, 1991, 21-22).

Damián es un ser negado, que igual que Margoth, está en constante e insatisfecha búsqueda y, por ende, se afirma como viajero tras un vellocino siempre esquivo. Viajero ante un cruce permanente de caminos que no sabe y ni puede distinguir, porque su destino ha estado fijado desde muy temprano en su vida: el autoexilio por una carencia esencial, que termina siendo, inequívocamente, la ausencia del padre. Margoth como Damián están en actitud no sólo de fuga permanente, de evasión de los otros, de huida de sí mismos, sino también de búsqueda del otro y de los otros, que no es otra cosa que el afán de identidad extraviada desde el comienzo de sus vidas. Así lo confirma Alape cuando dice que “Damián es un personaje que se parece mucho a Quintín Lame porque siempre está huyendo”.

Lame es la imagen tutelar que soporta la novela y la cual da sentido a la búsqueda de Damián, aunque no es consciente de que al recuperar la imagen de uno simplemente está redimiendo la imagen del padre que no tuvo. Mientras “Quintín Lame huye porque está construyendo la historia, Damián, en cambio, sólo vive su vida de la que no logra salir”, agrega Alape. La huida de Damián es de sí mismo, porque no logra desanudar ni reconocer los hilos que le atan. En su doble amor y, en efecto, doble conflicto, Damián se hunde cada vez más y arrastra a Margoth y a Magnolia y a sí mismo. Pero el desfondamiento en el momento presente, ahora como adulto, es apenas uno de los últimos peldaños del desarraigo que viene padeciendo desde mucho antes, desde la infancia en su primer abandono en el inquilinato y luego, años después, el día de su llegada en tren a una fría estación de la sabana de Bogotá, para luego enclaustrarse en el orfanato.

La llegada aquel día en compañía de su madre le hace sentir que es despojado de lo que estuvo rodeado en su niñez: río, calor, recuerdos, imágenes vívidas de un tiempo y paisajes cálidos. En ese lugar inhóspito a cualquier consideración humana, el recién llegado renueva su vocación de huérfano; emprende de nuevo el camino de soledad y olvido al que ha estado signado por un mandato de origen que desconoce. El viaje de ascenso al altiplano cundinamarqués funciona simbólicamente, pero en su sentido anverso, como un camino al infierno que nos recuerda el mismo viaje que emprende Dante u Orfeo o el Arturo Cova por las selvas engullidoras de La vorágine o el Juan Preciado por la yerma Comala de Pedro Páramo; es el camino al infierno sin manumisión posible, mientras que el ascenso, particularmente en Dante y en los místicos, es de reencuentro con el cielo, con lo trascendente. Mientras que el ascenso usualmente representa la satisfacción del espíritu ante un cuerpo redimido (ascesis, superación de etapas, de moradas, de círculos), para el joven Damián es el camino del abandono de una mísera pero tranquila existencia a orillas de un río cálido, de un espacio pródigo de oxígeno y calor y libre de cualquier atadura al cuerpo, al frío de la Sabana que penetra los huesos con su aire denso que consume el aliento hasta impedir la respiración y un viento glacial que confunde todo en una bruma espesa hasta hacer desaparecer el menor asomo de identidad. Allí todo se asimila a todo hasta volverse homogeneidad informe.

En el viaje en tren al otro lado del espejo por el cruce de dos mundos contrarios y un solo umbral, se pone de presente una imagen fantasmática que remitirá al niño Damián a su primer desarraigo violento: la ausencia del padre que se transmutará en figura de toro. Padre y toro se funden en una imagen simbólica que representa no sólo el poder arrasador, sino la violencia mediada por el autoritarismo, la desafección, la intolerancia. En Alape ese toro representa también, en otro sentido, la violencia de carácter sectario, partidista que a mediados del siglo XX sentó sus fueros con una única y excluyente consigna: “sangre y fuego” a aquellos que no se sometieran a los designios del partido de gobierno, el conservador, bajo la conducción del “monstruo” —como se le llamó al presidente Laureano Gómez (1950-1953)— o de la dictadura militar del general Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957). Toro negro o rojo que sembró la violencia por doquier, que hizo del país tierra arrasada y no hubo tiempo para la piedad, la tolerancia. Fueron tiempos de orfandad. Esa violencia quedó fijada y sincretizada para siempre en la mirada del escritor: la de un toro muerto que un día lo vio arrastrarse —y para nunca olvidar— por la turbulencia de la creciente del río Magdalena con los cachos enredados en las ramas y raíces de

árboles que lo acompañaban en el viaje. Es la imagen —sustituta también— de cientos, de miles de cadáveres que bajaban o se atascaban en las orillas de los ríos del centro y occidente colombiano sin dolientes, porque nadie se atrevía a desvararlos ante el temor de hacerles ineluctable compañía.³

En aquel sitio de abandono de la Sabana Damián confió en sus sueños como en la imagen de un terrible toro negro que lo acosaba y había seguido toda su vida y vuelve a vivir la intensidad de aquella pesadilla que lo venía persiguiendo, desde cuando con su madre descendió del tren en la Estación de la Sabana y ella lo condujo al orfanato. Era una mezcla de sentimientos cruzados, indefensión y miedo, él maniatado frente a una situación imposible de controlar y sin poseer un resquicio de salida para escapar (Alape, 1998, 104).

Ante una situación imposible de controlar y sin modo de huir, Damián ve a través de la ventanilla del vagón contiguo un toro negro, sudorosa la piel y apacible como si estuviera pastando. Es una imagen impactante por la belleza y terror que infunde el animal. No surte efecto volver a su asiento porque el animal sigue allí. Lo ve sosteniéndose en el techo del vagón dando vueltas. Lo ve después tranquilo pastando en el monte y lo cree distante. De pronto, el animal corre enloquecido hasta alcanzar el humo disperso del tren lento. Sus ojos enrojecidos sueltan candela. En los sueños, Damián quiere acercarse a aquel feroz animal que lo espera a pocos metros, desafiante, escupiendo babaza, lleno de furia y de estiércol que cubre sus patas traseras. Damián se siente maniatado, es incapaz de enfrentar aquel toro, no puede sostener la mirada de ese minotauro que le acecha y devora. Solitario descende del tren como si fuera el único pasajero.

Al final de la novela y del alba, el toro se muestra de nuevo en sueños, pero ahora con otra gestualidad y representación. Es la imagen terrorífica que le viene persiguiendo desde siempre. Damián-niño camina ensimismado, alejado de cualquier pensamiento mientras escucha a sus espaldas el trote de un animal cuyo jadeo siente, pero desaparece repentinamente al darse vuelta; sólo ve una calle vacía. Incluso en la cuadra siguiente ve al toro negro que apacible continúa

3 Esto se observa en casi toda la obra narrativa de Alape, particularmente en los cuentos *Las muertes de Tirofijo* (1972) y *El cadáver de los hombres invisibles* (1979), en *El diario de un guerrillero* (1970) y en la novela *Noche de pájaros* (1984); asimismo y de manera recurrente se observa este hecho cruel y otros similares en buena parte de casi cien novelas y centenares de cuentos sobre la Violencia publicadas durante los años cincuenta y sesenta del siglo XX (Suárez Rondón, 1966; Bedoya, 1977; Arango, 1985; Escobar Mesa, 1987).

pastando. De repente escucha a sus espaldas que viene un terrible tropel presidido por el toro negro. “Desde entonces —indica Alape— el animal no ha cesado de perseguirlo por las calles de la ciudad desierta y ninguna de las puertas se abre para que pueda entrar y guarecerse”. Damián corre incansablemente y el toro está a punto de investirlo. Corre y de pronto el toro está esperándolo de frente. Sorprendido, da la vuelta y continúa la carrera. Por primera vez el toro alcanza a rasgarle la camisa y Damián siente en la espalda una herida profunda; despierta pálido, atemorizado y el cuerpo empapado como si hubiera caminado centenares de kilómetros luego de una ardua batalla con el monstruo de su infancia desdichada. Ha sobrevivido al terror del monstruo negro sin saber cómo. Cuando despierta debido a la agitación cree que está bañado en sangre, pero no, sólo es sudor. Atolondrado quiere dormir intensamente para volver a la pesadilla y desafiar sin temor la turba en los ojos de aquel toro negro. Hace un esfuerzo sobrehumano y al momento el toro desaparece de la ciudad mientras él sigue caminando por las calles desiertas, azotadas por la lluvia pertinaz y un frío disolutivo. ¿Acaso Damián ha podido finalmente liberarse de aquella imagen que pesa como rueda al cuello? ¿Volverá ese animal monstruoso a devorarle las entrañas sin que lo quite jamás? ¿Habrá un acto, un personaje liberador —mujer o héroe revolucionario— que exorcice al toro negro perlado?

En esa pesadilla de Damián las calles desaparecen, “la ciudad se hunde en un desierto de arena y ceniza”, la muerte ronda en aquella tierra de nadie. De improviso aparece de nuevo el toro negro en una actitud desafiante, echando babaza espesa por la boca y levantando las astas de los cuernos y desafiándolo todo. Damián espera un poco para ver de cerca la pulla de sus ojos. El toro arranca y Damián corre por una calle desierta, toca puertas que no se abren hasta entrar por una de un destartalado edificio; comienza a subir escaleras que parecen no tener fin y cruza puertas que conducen a otras a manera de un laberinto. Al final de la escalera ve una puerta abierta de una sala de estudio que termina siendo la misma que acoge cada día al escritor donde realiza el acto monacal del trabajo pictórico o escritural. Sueño y vigilia, realidad y ficción se funden en una sola imagen. A pesar del desasosiego que está a punto de hacer explotar el corazón, Damián intenta calmarse para mirar una a una las fotografías que cuelgan de la pared y en medio de ellas, la de Quintín Lame preso, igual que la de unos jóvenes campesinos amarrados al cuello, también las fotografías de su hijo Matías y de un niño del Basurero de Cali. Y lo hace tan lentamente que se siente abrumado por el

escalofrío de la despedida con sus incógnitas en medio de sombras que vienen detrás de nosotros. Luego posó la mirada sobre las dos máscaras que colgaban en la misma pared, al lado de las fotografías [...] Bajó entonces la máscara del toro negro [y con ella] bajo el brazo [bajó] las escaleras y en la calle estrecha lo estaba esperando el toro negro, como si estuviese a punto de cumplir una cita definitiva (183).

Es precisamente en ese momento de máxima tensión, de “lirismo absoluto” lo llama así Cioran (1991, 99), pues es el “lirismo de los últimos instantes” en el que Damián quisiera estallar, hundirse, disgregarse: “quisiera que mi destrucción fuera mi obra, mi creación, mi inspiración; quisiera realizarme en el aniquilamiento, elevarme, mediante un ímpetu demente, por encima de los confines, y que mi muerte fuese un triunfo”.

Damián se coloca la máscara en un acto de exorcismo y se dirige hacia el animal que había bajado la testa dispuesto a embestirlo. Mira de cerca los ojos del toro negro que ahora resulta hermoso a pesar de su furia. La mirada del uno se encuentra con la del otro, se funden en una sola. Se reconocen en una vieja deuda. Un sentimiento de abandono y solidaria ternura se interpone, haciendo de aquel momento un instante de eternidad. De inmediato, el toro levanta la testa, gira al enorme cuerpo y se lanza en una frenética carrera por la calle estrecha. Damián tira la máscara y camina sin el peso del temor que había soportado tanto tiempo en la vida. Ha doblegado al Minotauro que lo sometió por años al más intenso y cruel dolor. Se ha reencontrado con ese tótem terrorífico y ha descubierto que éste se había llevado algo suyo y lo había dejado atado a su petrificada imagen. Ahora uno y otro se ven como si fueran la misma imagen ante el espejo. La sombra tutelar enajenante ha desaparecido, por eso Damián ve cómo la ciudad

regresa al vacío inclemente de la soledad en la madrugada del alba gris que parecía sufrir el dolor de un inmenso amo en decadencia. Asombrado, ante sus ojos creció la avalancha del río Magdalena y las aguas desbordadas tronaron angustiadas, y él, apenas alcanzaba a ver la cabeza del toro herido que mugía acosado cuando se ahogaba en su propia sangre.⁴ Detrás

4 Esta imagen patética es la misma del momento último de la muerte de Damián cuando muere ahogado con su propia sangre. La figura del toro en medio del río y el asombro de Damián-niño nos recuerda el sentimiento de dolor de la adolescente Tacha ante la muerte de su vaca arrastrada por las aguas en el cuento “Es que somos muy pobres” de Rulfo. Así nos describe el narrador-niño esta escena: “y la Tacha llora al sentir que su vaca no volverá porque se la ha matado el río [...] Por su cara corren chorretes de agua sucia como si el río se hubiera metido dentro de ella” (1969, 35).

del toro negro, el almendro guardián de su compañía en la niñez, estaba desmembrado de hojarasca en los ramales, parecía apenas un solitario ramo de flores blancas marchitas (Alape, 1998, 184).

La muerte, entonces, está a un paso; es ahora vecina complaciente porque un efecto de nulidad, de rotura ha invadido el cuerpo de Damián. Aislado, separado del mundo, todo le es inaccesible. De ahí, diremos con Cioran,

la muerte más profunda, la verdadera muerte, es la muerte causada por la soledad, cuando hasta la luz se convierte en un principio de muerte. Momentos semejantes nos alejan de la vida, del amor, de las sonrisas, de los amigos e, incluso, de la muerte. Nos preguntamos entonces si existe algo más que la nada del mundo y la nuestra propia (1991, 19).

Tal imagen de desolación pareciera indicar que el hilo que ata al Minotauro no se ha roto definitivamente, siguen sutiles lazos, y así lo veremos representado en la venenosa tarántula negra que amenaza a Ramón Chatarra, el personaje protagonista de la siguiente novela de Alape, *Sangre ajena* (2000).⁵ El escritor no se satisface con una imagen única para mostrar la condición de desgarramiento del alma de los personajes, recurre a una y otras más en una cadena intermitente que pareciera no tener fin; sin embargo, ellas mismas tampoco logran dar cuenta de tan abatida condición humana. En la opinión de Alape es en los sueños finales de agonía que Damián descubre el toro; debe ponerse la máscara que lo representa para enfrentarlo y asumir esos recuerdos de muerte que le han perseguido. Como no puede resolver sus conflictos con los otros, entonces se enfrenta en su pesadilla a esta imagen que lo ha acosado siempre, la otra muerte, muerte que él mismo ha construido. Para eso necesita suficiente lucidez para vencer el miedo. Con esa lucidez decide enfrentar al toro como la imagen de su propia muerte. El toro ya ha cumplido. En la novela se observan, pues, diversos

5 Esta novela se centra también en la idea del viaje, el del protagonista y su hermano, ambos niños, que huyen del maltrato familiar y se inician en el mundo del sicariato que hará de su vida múltiple tragedia. Durante el viaje el protagonista de ocho años debe enfrentar una tarántula terrible como parte de una de las pruebas de iniciación en la "cultura de la muerte", imagen que le acompañará como a Damián el Toro negro: "se acercaba la tarántula y crecían sus ojos como dos inocentes borlas redondas de lana negra, ojos gigantes de mosca. Caminaba ladeada como si a lo lejos olfateara una futura víctima [...] La mirada de la tarántula debía meterse entre mi mirada de espanto. Desde que tomamos la decisión de lanzarnos a la calle, él lo sabe, y lo sabe muy bien, que cuenta con mi compañía y mi voz todos los días. Debía resistir aplastando mi propio miedo como quería aplastar a esa mierda de bicho asqueroso [...] En los ojos de aquella repugnante pollona vi claramente los ojos de la muerte" (Alape, 2000, 40-41).

tipos de enfrentamiento: Damián lo hace con el toro y con su muerte, Margoth con Damián, con Magnolia, consigo misma y con su muerte simbólica al enfrentarse al abismo representado en la cabeza de la tortuga del cuadro del Bosco. Ahora descubre que ya no le perturba, porque ha resuelto su conflicto al saber que el otro, Damián, ha muerto y no será más motivo de conflicto afectivo compartido.

Si para Damián el toro es una imagen simbólica de un pasado que no puede olvidar y le enajena, el huevo gigante del cuadro *El jardín de las delicias* de El Bosco es para Margoth la imagen de un pasado de culpas, de tabúes que igual le enajenan. Uno y otra, sólo al final y mediadas por la muerte, pueden liberarse del tótem que les persigue. El huevo es un elemento simbólico que aparece en las primeras páginas de la novela relacionado con Margoth; es un motivo central y un eje vertebrador simbólico de un mundo pesadillesco, tortuoso, hermético, onírico; mundo donde todo se vuelve una maraña de conflictos pasionales, profesionales, ideológicos, individuales que somete a los protagonistas, particularmente a Margoth, que la aleja de la realidad inmediata al espejearle su universo de culpas. El huevo es la representación de la prisión en la que se encuentran Damián y Margoth. No hay camino de salida para ellos sin que antes dejen a la vera muchas y dolorosas pieles. Es también la idea del desvarío cuando desde sus conciencias construyen imágenes disgregadoras y fantasmáticas a las que se aferran obsesivamente.

En la pintura del Bosco se observan en un plano interior unos personajes que hacen posible esa imagen terrorífica que afecta a Margoth; son hombres vestidos de rojo que están vigilando a unas mujeres desnudas, y una de ellas es Margoth. La pintura se vuelve pues para ella en objeto obsesivo que la acompaña y persigue por doquier. Margoth descubre desde el comienzo de su vida, y mucho más luego de la profunda y conflictiva relación con Damián, que el huevo es parte constitutiva suya, es como su segunda naturaleza. Es cárcel que la asfixia, que la niega. Mientras exista Damián, ella no podrá romper ese duro cascarón que la aliena. Sólo la muerte de uno u otro puede liberarla; mientras ello no ocurra, la vida será pesadilla, vértigo. Ambos son seres que se “hallan condenados a saborear únicamente el veneno de las cosas, seres para quienes toda sorpresa es dolorosa y toda experiencia una nueva tortura” (Cioran, 1991, 25).

El huevo es la representación de un mundo escindido, efecto del ensimismamiento de Damián y Margoth. “El huevo, indica Alape, es el recinto donde se resuelve el conflicto, porque el conflicto está dentro de él”. El narrador habilita ese espacio en el que pone a vivir dos seres encerrados, cada uno dentro de sí, en estancos superpuestos y sin posibilidad de comunicación, a pesar de que les

urge. Al final terminan uno y otro convertidos en “figuras pequeñas dentro de unos espacios gigantescos y completamente solos”. Están uno al lado del otro pero sin posibilidad de ninguna comunicación, aunque con la ilusión de que es posible el encuentro; son simples y llanamente, con palabras de Sábato: “túneles paralelos”.⁶ El mismo cuerpo se convierte —la enfermedad física de Damián, la mental de Margoth— en su propia cárcel. Sólo al final de la novela y luego de la muerte de Damián, Margoth puede sobrevivir a la terrible angustia que tanto la ha afectado, salvarse y escapar del huevo que la tenía atada como a un Prometeo, y esto por un doble motivo: primero, por los celos enfermizos hacia Magnolia que ya no tendrán razón de ser; segundo, por haber podido terminar la filmación sobre Varela. Así, la imagen grotesca del “gigantesco-huevo-hongo” enajenante desaparece en Margoth para dar lugar a la del espléndido páramo de Sumapaz “inundado por la densa niebla” (Alape, 1998, 196), y la satisfacción de la tarea realizada sin el concurso de Damián, su otro tótem.

Ahora Margoth puede reencontrarse consigo misma después de haber sido ajena por años al cuerpo de placer de su amado y haberse debatido en una lucha frontal con Magnolia por reconquistar esa presencia enigmática que llenaba su vida. La muerte de Damián inaugura el camino de la memoria de él que, según Margoth, le pertenece, mientras que la imagen del cuerpo de deseo es para la joven amante Magnolia. Así lo afirma Margoth, dirigiéndose a Magnolia: “señorita [ironía para quien siempre llamé putica], puede quedarse con su cuerpo y sus huesos y también con la fosa recién abierta. Pero yo me quedo con la memoria de Damián” (189). La presencia de Damián generó siempre un resentimiento entre las dos mujeres hasta someterla a la más cruel pugna. Sin embargo, la muerte de Damián las libera de ese rencor y las reconcilia consigo mismas al asumir cada una el rasgo distintivo que creen les pertenece de Damián: el cuerpo y la memoria, partes de un mismo e indivisible ser. Con la ausencia de Damián, ser que le generaba todas las inseguridades a Margoth, ella recupera su memoria y con ella la imagen de su cuerpo, su desnudez y, por ende, su identidad. Enfático es Alape al respecto cuando afirma:

6 Margoth es el Juan Pablo Castel de la novela. Éste, en el texto de Sábato, es el que se pregunta sobre la relación pasional y la comunicación imposible con María Iribarne, pero que la desea vivamente: “¿Realmente los pasadizos se habían unido y nuestras almas se habían comunicado? ¡Qué estúpida ilusión mía había sido todo esto! No, los pasadizos seguían paralelos como antes, aunque ahora el muro que los separaba fuera como un muro de vidrio y yo pudiese verla a María como una figura silenciosa e intocable [...] y que *en todo caso había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío, el túnel en que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida*” (1982, 160).

Al dejar de existir Damián se da una liberación de la vida para tomar la decisión de morirse. Margoth, en cambio, enfrenta el efecto de su perturbación y entonces encuentra que es la liberación de su cuerpo, porque todo lo que ha hecho es el redescubrimiento de su cuerpo. Eso es ella: su cuerpo. Mientras Margoth redescubre su cuerpo, Damián se ve ante su propia muerte cuando se pone la máscara del toro.

La presencia autoritaria de Damián hacia su entorno, su “incomprensión y falta de respeto que sentía por el trabajo intelectual de los demás. El afán de crear su obra como cineasta, lo colocaba por encima de amigos o enemigos sin importarle un higo, sin que lo afectara la sombra de los remordimientos” (86). Y la razón que justificaba tal actitud era que “en esta sociedad de mierda, hay que actuar como una mierda” (86). Esto le vale no sólo que amigos como Javier tomen distancia de él, sino que sus seres cercanos padezcan sus cambios repentinos de ánimo, su enclaustramiento frecuente sin explicación alguna, su actitud escéptica que raya con el cinismo. Su carácter pusilánime y débil a la hora de enfrentar la comunicación con Margoth y sus amigos, llevan a su aislamiento casi total y a su muerte en solitario. Cioran brinda una imagen cercana al estado de vivencia de Damián cuando afirma: “En este mundo orgánicamente deficiente y fragmentario, el individuo tiende a elevar su propia existencia al rango de absoluto: todos vivimos como si fuéramos el centro del universo o de la historia” (Cioran, 1991, 26). Pero, paradójicamente, Damián se halla igual de prisionero que Margoth de aquel huevo alucinante del Bosco. Así ve el narrador el estado de postración de Damián: “vivía muriéndose en los gestos acentuados por la debilidad de su carácter [...] en aquel cuarto oscuro, asfixiado con penosos recuerdos que tanto lo lastimaban” (Alape, 1998, 170), y agrega: “No quería tener ninguna relación con el mundo exterior —le asqueaba cualquier idea de contacto con alguien—; derrotado se había sumergido en la fragilidad de sus manos, en un destierro voluntario que por dentro había cerrado las puertas: huésped inesperado de sí mismo por vocación y decisión” (168).

La influencia de Damián en Margoth y Magnolia pareciera ser tan grande —simbólicamente como lo es para él Quintín Lame—, que genera inanidad en las dos mujeres. Éstas dependen de él, haciendo efectiva la imagen de cárcel física y mental —el huevo con cabeza de cerdo del Bosco—. Sin que fuera premeditado, él se convierte en los enanos rojos censuradores, vigilantes al extremo, y cualquier cambio de ánimo en él —recurrente—, incide de modo definitivo en ellas. Mientras Magnolia puede salir de ese cerco por su actitud vital, inmediatesta y poco especulativa ante el mundo, Margoth padece la opre-

sión de ese otro minotauro que le ata racional y febrilmente. Pero igualmente como el amo al esclavo hegeliano, Damián está atado a Margoth por sutiles cadenas: “Era evidente su indecisión e incapacidad de querer acabar con las ataduras y deshacerse de la influencia que también Margoth ejercía sobre él. Vivían amarrados el uno al otro como a una estaca de odio y lejanía y quizá, a una urgente necesidad mutua que rechazaban en secreto” (134). Sólo un motivo superior podrá romper ese hilo tentacular opresivo: el arte.

La muerte de Damián se vuelve conciencia viva en Margoth en esa aventura emprendida tras las huellas de dos seres de vida auténtica y digna: Varela y Lame; asimismo va a constituir presencia permanente en la memoria colectiva cuando detrás hay una vida cifrada en la conquista de la libertad por medio del arte. La muerte de Damián reivindica pues la vida no vivida de Margoth.

Aunque en una lectura textual inmediata se piensa que es la muerte de Damián la que la libera, en ella hay algo más profundo que permite salir de esa reclusión, el arte del cine. Cuando está a punto de concluir ese periplo por una vida —la de Varela— que desafió las más duras adversidades, igual que el que ella padeció en el viaje azaroso por la vida de Damián, Margoth ha encontrado el camino de ascenso a un estado más prístino, más esencial. Ha podido ver de cerca la imagen totalizante de un hombre que enfrentó la historia y construyó la suya para memoria consolidada de los otros. Ahora ella siente la seguridad de desafiarlo todo hasta sus recónditos temores, aunque por un instante ella

se siente inerme a merced de aquella fuerza extraña que enrarece de pequeñeces sus pensamientos [...] Desde el fondo del Cañón [del Duda], nadie la llama por su nombre, nadie la llama por su olvido, tampoco por sus recuerdos. En la profundidad del vacío ha desaparecido la imagen incitadora del huevo con cabeza de cerdo que por tanto tiempo, imperturbable, persiguió su vida. Entonces hizo conciencia de que la vida en compañía de Damián había sido una acción donde ella actuó verdaderamente, en un acto donde comprometió verdaderamente su ser [...] Ahora, en este instante con la mirada fija en la garganta sinuosa del vacío, Margoth comprendió que la profundidad del abismo era la muerte y en las alturas encontraría la respiración de la vida como el anhelo de volver simplemente a caminar (198-199).

En este vaivén de una historia que gira sobre un mismo círculo viciado, fracturado, el narrador nos dimensiona una mirada: el estado de ocultación de sus personajes. Mientras más se muestran, más lejos están de asir. La incapacidad de comunicación entre ellos se traslada a los lectores. Parodiando el título

del libro de Cioran, los personajes se mueven “en las cimas de la desesperación”,⁷ y por eso no hay límite en sus penas ni en la manera de mostrarlas al lector, de ahí la circularidad del texto y de las experiencias de vida de los personajes. Giran en el ojo de una vorágine de pasiones encontradas, cuya única satisfacción es no tener ninguna.

Con la recurrencia formal y de imágenes desoladas, inhóspitas, desgarrantes, se tiene la sensación de un narrador que quiere hacernos una representación, en los más mínimos detalles, de una atmósfera interior, como si cada imagen fuera un brochazo al que le sigue otro y así sucesivamente, para finalmente tener una pintura completa. Esa peculiar forma nos revela una práctica discursiva de alguien que ve el mundo desde la doble perspectiva, la del narrador y la del pintor. Al respecto Alape confiesa:

para que una ciudad sea no basta una casa ni bastan dos ni bastan quince —igual ocurre con las imágenes o planos en un texto o pintura—, se requieren muchos niveles de lo mismo, pero que son distintos por los efectos que produce, por la manera como están ubicados en la pintura. Es indispensable un edificio dentro de otro, y este dentro de uno menor; una casa dentro de otra y sucesivamente; un espacio dentro de otro espacio...

Otros de esos espacios de realidad que determinan el devenir de algunos de los personajes de la novela son el Basurero y la casa de la infancia del narrador Javier, ubicados ambos en Cali. El narrador y Damián, amigos entrañables, retornan a aquellos lugares para reconocer el efecto nostálgico, melancólico de esos sitios sobre sus vidas. Aquí Javier funciona más como narrador que como personaje; sin embargo, y aunque a la sombra, nos van entregando a trancos y a veces con una postura crítica la vida y acciones de los protagonistas de la novela. Esto ocurre particularmente en los primeros capítulos, pero sobre todo en el cinco y en el seis, en los que cuenta el viaje con Damián a Cali y el impacto

7 Las reflexiones de Cioran en el libro citado responden a las hechas por el narrador y los personajes protagonistas de la novela de Alape, sobre todo cuando Cioran se pregunta: “¿por qué no podemos permanecer encerrados en nosotros mismos? ¿Por qué buscamos la expresión y la forma intentando vaciarnos de todo contenido, aspirando a organizar un proceso caótico y rebelde? ¿No sería más fecundo abandonarnos a nuestra fluidez interior, sin ningún afán de objetivación, limitándonos a disfrutar de todos nuestros ardores, a gozar de todas nuestras agitaciones íntimas? [...] Hallarse repleto de uno mismo, no en el sentido de orgullo sino de la riqueza interior, estar obsesionado por una infinitud íntima y una tensión extrema: en eso consiste vivir intensamente, hasta sentirse morir de vivir” (1991, 13).

que produce en éste la casa-hospicio de la infancia de Javier y el Basurero donde filmó su primer documental y encontró a Magnolia, su amante-niña. En estos momentos la nostalgia se torna melancolía, y ésta se manifiesta en vacío interior, vaguedad de las sensaciones, ensueño, sublimación. La nostalgia, parte integrante de la melancolía, dirá Cioran:

expresa en un nivel afectivo un fenómeno profundo: el progreso hacia la muerte mediante el hecho de vivir. Siento nostalgia de lo que ha muerto en mí, de la parte muerta de mí mismo. No actualizo más que el espectro de realidades y de experiencias pasadas, pero ello basta para mostrar la importancia de la parte difunta. La nostalgia revela el significado demoníaco del tiempo, el cual, a través de las transformaciones que realiza en nosotros, provoca implícitamente nuestra aniquilación (Cioran, 1991, 60-61).

Así pues, aquellos espacios de infancia van y vienen, se mueven pendularmente, están presentes en los personajes a través de la memoria, de la nostalgia, del olvido, de la ensoñación. Sin esa rememoración no es posible que tenga sentido la vida de Margoth y Damián, así se conviertan en su propio lugar de sacrificio y bumerán. Ellos dan intensidad a la existencia y afirman su condición trágica, en el sentido griego, es decir, irredimible, pero altamente significativo porque los afirma en la historia al hacerlos partícipes de ella y a su vez gestores de la misma al involucrar a otros en esa construcción colectiva. La tragedia que les toca padecer y les pertenece es derivada de sus propios actos y de la manera de entender y asumir el mundo; por ende, es ajena al carácter metafísico cristiano al no estar mediada por una culpa religiosa cuya redención está más allá de la conciencia individual.

Así como Damián encuentra su sitio (ideal) en los páramos andinos, halla el real en el Basurero porque encuentra la expresión de todos los huérfanos del mundo, pero también un potencial de humanidad inesperada (solidaridad y amor). En su viaje a Cali en busca de personajes para su documental, no sólo se reencuentra con el hogar-hospicio, sino consigo mismo como si fuera otro personaje, se reencuentra con su pasado. El Basurero es, como el hospicio, otro lugar para aquellos que lo han perdido todo o nunca han tenido nada. En medio de los deshechos, sus habitantes se disputan el único espacio al que han sido arrinconados, la marginalidad absoluta. Son seres olvidados de Dios y de la sociedad. Cuando Damián se dirige al Basurero lo hace con el deseo de “volver a su sitio. El Basurero es otro hospicio como el de su infancia”. Metido en ese

mundo infrahumano, difícilmente se puede salir. Es tentacular, arrasa con la conciencia. “Todos los que ingresan o nacen allí son seres desvalidos, marginales”, dice Alape, pero igualmente en aquel lugar Damián encuentra algo que creía perdido, un amor efímero, es cierto, pero con algo de locura y eso alienta sus últimos días. Razón tiene Cioran cuando afirma que: “Toda existencia que no contenga una gran locura carece de valor” (24).

En relación con la estructura formal del texto, los nueve capítulos que componen la novela mantienen su interdependencia gracias a la presencia de los personajes protagonistas, porque ni desde el texto como historia ni desde el texto narrado ni desde la estructura temporal hay un orden particular. Por el contrario, la alteridad, la fragmentación espacio-temporal constituye una de sus características. El primero y el último capítulos serán los últimos de la historia, más un fragmento del cuarto en el que el narrador habla años después de esta historia y de lo que la llevó a escribirla. En los demás capítulos el texto va y viene sobre la vida de los dos protagonistas, particularmente sobre la muerte de Damián (capítulos dos, tres, cuatro, ocho, nueve). Se diría que el texto se centra sobre la muerte del protagonista que se da temprano, pero sigue girando en torno a su efecto en los demás personajes. Podría pensarse que la muerte de Damián es una parodia de las de Varela y Lame, pero sin el carácter mítico de éstas, salvo en la intensidad del drama existencial vivido.

En el plano de la historia, la novela muestra una construcción particular, doble en un sentido, triple en otro, y única en última instancia. Doble porque la novela gira en torno a la realización de dos documentales esenciales, uno hecho por Margoth y otro por Damián. Dos historias se cuentan, dos vidas se reconstruyen, la de Varela y la de Lame. Superpuestas y entrecruzadas a estas historias aparecen las de los personajes protagonistas: Damián y Margoth. Dos personajes femeninos se dan en la novela: Margoth y Magnolia, y a través de ellas se pueden ver dos estados del alma, de amor, de pasión, dos maneras de asumir la vida y ver la realidad inmediata que les ata a un hombre. Doble nivel de espacio-temporalidad se observa: la infancia en tierra caliente del protagonista y su ingreso al orfanato en la Sabana fría; el espacio legendario y casi mítico de las montañas de Sumapaz y del Cauca y el cotidiano y enajenante de la gran ciudad (Bogotá); el París del amor, del arte, del aprendizaje que contrasta con la Bogotá de los recelos, de la simulación y de la alienante sobrevivencia. También se contrasta el tiempo feliz de la infancia y a su vez de infelicidad; los tiempos de la infancia que se recuerdan con cierta nostalgia y los de adultez que se viven en un presente agónico. Dual resultan también los personajes que re-

presentan el mayor lastre inconsciente de Damián: un padre sin rostro siempre ausente y una madre con rostro carente de todo afecto.

A esta estructura dual se imponen triples planos que hacen aún más intrincado el texto. Esta modalidad se da como un nuevo elemento que interviene para disolver la homogeneidad y posible estereotipia de lo dual; funciona con cierto carácter dialéctico, disolutivo y profundizador de las contradicciones existentes en lo dual. Por ejemplo, entre los dos documentales básicos que se realizan se habla de un tercero (sobre el Basurero) y es el que antecede a aquellos. Es el primero cronológico y el que da el tono —de realidad, de cotidianidad— de lo que deben ser los otros. Es el punto de partida e iniciático de Damián al mundo del cine y la fotografía y, también, el que le abrirá a un universo de conflictos amorosos.

Entre los dos hombres históricos se interpone uno ficticio, Damián, que hace posible que los dos primeros adquieran la dimensión mítica que les otorga gracias a la poeticidad del lenguaje y a la manera como reivindica sus vidas. En ese sentido Damián también se sobredimensiona por la actividad que realiza al trascender el simple documental hasta convertirlo en obra de arte. Entre las dos mujeres hay un hombre que mediatiza la relación entre los tres y determina su devenir, Damián. Y sólo él con su desaparición puede resolver tanto conflicto y encono, es decir, la contradicción amorosa. Al respecto nos preguntamos con Cioran: “¿Hay algo entonces que no ofrezca la ocasión de morir? Se muere a causa de todo lo que existe y de todo lo que no existe. Lo que se vive se convierte, a partir de ese instante, en un salto en la nada” (21). Todo termina siendo una emanación de una experiencia vital única, bien sea por la realidad histórica o por el deseo identificatorio inconsciente con los dos personajes que dejaron una huella en la historia colombiana, a pesar de su olvido oficial; igual parece ocurrir con el fotógrafo y documentalista Damián, encarnación del espíritu del artista, cuya memoria también pareciera alcanzar el olvido, salvo entre sus más cercanos amigos.

Proponemos el concepto de transubstanciación para el proceso complejo de desdoblamiento o replegamientos de los personajes como un tipo de otredad: Lame se convierte en Damián y viceversa, Damián en el toro negro y viceversa, Margoth en Magnolia y las dos en Damián como partes inseparables de él, Lame y Varela en Damián, y finalmente, todos terminan siendo, simbólicamente, representación masculina del padre ausente (toro, máscara, tren, Lame, Varela, violencia, los hombrecitos de rojo del gigantesco huevo) y/o representación femenina de la madre olvidada (Margoth, Magnolia, la directora del orfanato, el

huevo del Bosco). Ambas representaciones confluyen en una, única e insustituible, Damián: en sus actos, en su voz, en sus pesadillas, en sus obsesiones, en su conciencia desgarrada.

Tal unicidad narrativa convergente en el protagonista Damián resulta aparente porque, paradójicamente, éste vuelve a desdoblarse en un nuevo personaje, Javier el narrador, que a su vez es personaje con un cierto protagonismo por ser el amigo más cercano a Damián y conocedor de la vida de éste, a tal punto que a veces las experiencias y los sentimientos de uno se confunden con los del otro como si fuera una misma historia. A veces la presencia de Javier como narrador se ve como mero recurso retórico —no suficientemente convincente en el ámbito formal— que busca eliminar el exceso de subjetividad en la novela y brindar al lector información sobre Damián que de otra manera no hubiera sido posible si el protagonista hubiera asumido la propia voz. Además, el narrador asume otro papel fundamental: es un escritor y como tal comienza a escribir esta novela después de la muerte de su amigo en homenaje a él. En consecuencia, el narrador-personaje termina asumiendo posturas autoriales por la carga autobiográfica observados en algunos apartes de la novela, es decir, Damián no sólo resulta desdoblándose en el narrador, sino también éste en el autor (¿nueva tríada?). El narrador, asumido como personaje (Javier) tiene una presencia absoluta, demiurga en el texto, ya que no sólo maneja todos los hilos de la narración, sino que conoce al derecho y al revés a cada uno de los personajes con una complicidad tal que pone en jaque su verosimilitud como personaje, ya que por ello debería tener una focalización limitada.

En las dos primeras versiones de la novela, comenta Alape, el testimonio y lo personal eran las únicas categorías que imperaban, de ahí la construcción del texto a la manera de un documental sobre la vida de dos personajes históricos. Había una urgencia de construir un texto que reivindicara la vida de esos dos personajes que, además de significativos para él, representaban vidas auténticas. Eran sus paradigmas. Iniciada una tercera versión y repensado el texto en función de su carácter ficticio, cree que mantener la testimonialidad puede llevar a agotar el texto y la historia misma. Se hizo necesario, entonces, emprender una nueva vía: la trilogía amorosa, manteniendo la historia de los dos documentales de fondo y como pretexto. Resueltas las necesidades testimoniales, Alape enfrenta la vida de Damián y su drama personal y afectivo con las dos mujeres hasta tocar lo más profundo de cada uno de ellos; igualmente tripartitas son la historia y la relación de Damián con Varela y Lame. En una y otra todos son a la vez perseguidos y perseguidores por causas perdidas, porque una gran incom-

preensión se cierne sobre cada uno de esos personajes, incomprensión histórica en unos casos, individual en otros, social y cultural en el protagonista.

El estado de atomización interior, de muerte agazapada que ronda a cada personaje, podemos observarlo en dos de los epígrafes de la novela: el primero, del *Libro del desasosiego* de Pessoa: “una especie de recuerdo de mi muerte futura me escalofría desde adentro. En una niebla de intuición, me siento materia muerta, copa bajo la lluvia, gemido por el viento. Y el frío de lo que no sentiré muerde el corazón actual”. Esta cita es fundamental para comprender el proceso de muerte progresiva y consciente de Damián. Sabe que el sueño de un mundo bajo la conducción sabia de hombres como Quintín Lame no es posible, igual que nunca podrá tener el amor de Margoth y Magnolia sin que una u otra o las dos le enajene. Tampoco podrá acceder al afecto paternal que estuvo ausente desde que llegó al mundo. Inconcluso quedará su proyecto sobre la vida de Varela —que concluirá Margoth—, y apenas sí concluso el de Lame. Lo conseguido es exiguamente un paliativo que no cambia la naturaleza de los hilos rotos del comienzo de su historia. Debe padecer y aguzar la muerte que le ronda sin miramientos y sin compañía alguna. Su vida es un permanente desasosiego y como tal debe vivirla. Nada justifica en Damián el hecho de existir; las razones que aducen sus amigos para que continúe viviendo carecen de todo fundamento para él, porque, según Cioran,

en el apogeo de la desesperación, sólo la pasión por lo absurdo orna aún el caos con un resplandor demoníaco. Cuando todos los ideales corrientes, sean morales, estéticos, religiosos, sociales o de cualquier otra clase, no logran imprimir a la vida una dirección y una finalidad, ¿cómo preservarla del vacío? La única manera de lograrlo consiste en aferrarse a lo absurdo y a la inutilidad absoluta, a esa nada fundamentalmente inconsistente cuya ficción es susceptible, sin embargo, de crear la ilusión de la vida (23).

El segundo epígrafe es de *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch: “y es que el retorno debe cerrar el círculo del destino”, sentencia que complementa la idea anterior de la muerte al acecho. Según Alape, en este libro de Broch se trata un doble asunto que siempre le ha interesado: “el regreso que implica acudir a la cita con un destino ineludible, la muerte y también la lucha del artista por terminar la obra. Es pensar que la obra no está construida y por lo tanto tiene que ser destruida”. Damián cifra los últimos años de su vida en el documental sobre Lame, y cada paso que da en función de su realización es un paso

más hacia su muerte; es la imposibilidad de terminar una obra que le exige un grado de perfección —arte— que lo amilana. Sabe que sin ese logro su muerte será efectiva con el olvido, pero terminado el documental, aún robándole el último aliento a la vida, su muerte no será en vano, perdurará. Es precisamente en este instante que se alcanza el “lirismo absoluto” ciorano, que

no es más que el destino llevado al grado supremo del conocimiento de sí mismo. Cada una de las expresiones es un trozo de nosotros mismos. De ahí que sólo lo experimentemos en los momentos esenciales, en los que los estados expresados se consumen al mismo tiempo que la propia expresión, al igual que el sentimiento de la agonía y el fenómeno complejo de morir. El acto y la realidad coinciden: el primero no es ya una manifestación de la segunda, sino ella misma [...] El lirismo absoluto tiende a resolverlo todo haciéndolo girar alrededor de la muerte. Pues todo lo que es capital tiene algo que ver con la muerte (100).

Utilizando un alto grado de autorreferencialidad, el narrador lo hace saber así un año después de la muerte de Damián:

Me oprime la desesperanza, no sé si tenga derecho a continuar contando la historia de Damián, a inmiscuirme a través de la palabra escrita —historia verídica, historia inventada o rasgos de la invención y lo vivencial, finalmente ficción— en los senderos de una vida que yo no he trazado. Pero el dueño de una vida, insignificante o rica en avatares y contingencias, no puede decir [...] esta vida es únicamente mía y sólo yo, en dominio de mis facultades y de mis fuerzas, tengo el derecho a contarla. Lo vedado en el ser humano dejó de existir en un mundo en que la memoria —Damián buscador infatigable de la memoria colectiva en imágenes documentales— es ya transparencia pública de inquietudes y emociones, no importa que la memoria de un hombre encienda luces de alegría a su paso o marche furtiva a la deriva [...] “Durante veinte años estuvo buscando la imagen documental del hombre colombiano... En veinte años se acercó, vivió y quiso fijar perennemente la cara de seres escondidos en el laberinto de sus interioridades... Con este sentimiento se reafirmó al hacer cine documental. Y de eso murió. No es fatalismo, porque los testimonios que nos deja abren un amplio lugar en la cultura colombiana del futuro. Empeñarse tantos años en esta tarea sin claudicar, lo condujo a la muerte prematura. Es terriblemente doloroso, claro, pero murió en su ley” (Alape, 1998, 87).

Ese lugar en la cultura del país con una obra que trascienda al individuo creador es, en el fondo, una de las ideas clave de la novela. Es el temor al olvido irremediable en el tiempo ante la desmemoria de los hombres. Se olvida aquello que no convoca al hombre, que no se reconoce como auténtico. Y si hay olvido, irremediamente se impone la doble muerte: física y de la memoria. La obra creativa, literaria es pues la presencia viva en el tiempo de una existencia cuya contingencia obliga a proyectarse en ella. La preocupación de esa efemeridad volcada al imaginario se observa de algún modo en Alape cuando sostiene que *Mirando al final del alba* es el texto en el que más reflexiona sobre el

arte como instrumento liberador.⁸ El hombre también puede salvarse a sí mismo a través de la imaginación, y por eso el libro insiste en esos mundos del intersueño, del ensueño, del delirio, de imágenes terroríficas tutelares. No sólo se habla de ese paisaje escarpado del cañón del río Duda, sino también de la propia imaginación que crea un ensueño que es como el ensueño del delirio, en últimas, el sueño de la neurosis. Aparecen otros elementos más en los que todo termina por disolverse, incluso, las paredes del mundo racional. Es la irracionalidad dentro de una imaginación la que puede liberar la gente, sin pensar que esta sea propiamente la locura, pero sí un estado al borde de la locura. El ser humano requiere en ciertos momentos llegar al borde del abismo, mirar al filo de él y preguntarse si es capaz de sostener la visión de ese abismo y sobrevivir a ello. Unos textos de Nietzsche sobre los fines de las alturas me han aportado a esta reflexión. En unos de sus poemas, Nietzsche habla de que en el fondo del abismo está la muerte, pero al lado está la posibilidad de la resurrección, de la libertad como condición hacia las alturas. La libertad absoluta es la libertad de las alturas.

En la novela se observa un juego de contrarios homófonos: sima y cima, como si el uno remitiera indefectiblemente al otro en un juego de espejos. Mientras los hombres auténticos que busca el protagonista —Varela y Lame— se encuentran en la cima de las altas montañas —que recuerda la imagen del superhombre de Nietzsche— donde se disputan un sitio con las nubes que magnifica la estatura de sus vidas, los seres cotidianos como Damián, Margoth, Magnolia

8 Sesenta años tuvo que esperar Alape para escribir esta novela que le dispensa de tan penoso lastre existencial. El mismo efecto produce en Cioran *En las cimas de la desesperación*, cuando afirma de él que: “en semejante estado de espíritu concebí este libro, el cual fue para mí una especie de liberación, de explosión saludable. De no haberlo escrito, hubiera, sin duda, puesto un término a mis noches” (1991, 10).

trastabillan al borde de su propia sima, no logran sortear la maraña de pasiones en las cuales han caído atrapados; el vacío, el silencio y la soledad es la atmósfera en la cual se regodean y desenvuelven hasta alcanzar el despeñamiento definitivo. De una sima a otra cima se pone en evidencia lo insondable de la condición de estos seres agónicos, la imposibilidad de explicarse a sí mismos y dar cuenta de su razón de ser, “dado que el sufrimiento es un estado de soledad íntima que nada exterior puede mitigar” (Cioran, 1991, 26). Para Alape, es en estos estados límite que el hombre reconoce su propio desfondamiento, su abismo y sólo el arte puede redimirlo. Es, agrega:

un meterse sobre sí mismo en una actitud de abandono. Cuando logra ver tal cosa se abandona a sí mismo y en ese abandono se da la búsqueda de lo otro, lo otro que es lo que lo trasciende. Son esos dos extremos, de cima a sima, lo que permite que se libere y vaya en busca de lo más esencial. Tiene que ver si allá en ese espejo vacío, infinito y oscuro puede reconocerse o verse como nada, ninguneado, es lo asido-desasido completamente. Descubrir el abismo ante sí mismo posibilita trascender, y eso es posible sólo con el arte.

Es precisamente gracias a este estado eufórico, paroxístico de la conciencia que se alcanza, según Cioran, “el sentimiento constante de la muerte” (122). Empero, y en definitiva, siguiendo a éste: “la creación es una preservación temporal de las garras de la muerte” (20).

Bibliografía

- Alape, Arturo. *Las muertes de tirofijo*. Bogotá: El Abejón Mono, 1972.
 _____. *El cadáver de los hombres invisibles*. Bogotá: Alcaraván, 1979.
 _____. *Noche de pájaros*. Bogotá: Planeta, 1984.
 _____. *Mirando el final del alba*. Bogotá: Planeta, 1998.
 _____. *Sangre ajena*. Bogotá: Planeta, 2000.
- Arango, Manuel Antonio. *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Bedoya, Luis Iván y Augusto Escobar Mesa. *El cuento de la violencia en Colombia*. Medellín: Pepe, 1976.
- Cioran, E. M. *En las cimas de la desesperación*. Barcelona: Tusquets, 1991.
- Escobar Mesa, Augusto. *Quand une littérature prend les armes et la violence... la parole*. Bordeaux: Universidad de Bordeaux III, Girdal-CNRS, 1987.

Rulfo, Juan. *El llano en llamas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1969.

Sábato, Ernesto. *El túnel*. Madrid: Cátedra, 1982.

Suárez Rondón, Gerardo. *La novela sobre la violencia en Colombia*. Bogotá:
Luis Serrano, 1966.