

Viaje y vida en el pueblo de **Tomas** Carrasquilla

Claudia Arroyave

El pueblo donde nació Tomás Carrasquilla sigue escondido entre las montañas del nordeste antioqueño, como congelado en el tiempo. Casi nadie lo nombra, pocos lo conocen y visitan. Pero ahí está, silencioso, lluvioso y novelable, conservando la imagen y las huellas de la época del escritor. Este reportaje, escrito por una periodista que ha vivido durante los dos últimos años allí, es un recorrido por los escenarios del pueblo donde están esas pistas, por su historia y por algunas referencias que el escritor dejó en sus obras.

I. La aldea

Santo Domingo es faldudo, sí, y las lomas se desparraman alrededor de una iglesia gigante que se ve desde todos lados, por encima de las casas de tapia y techos de barro, casi en la cima de una montaña. Es frío, también, 19° C en promedio todo el año y una lluvia siempre compañera que obliga a los pueblerinos a encerrarse temprano en sus casas a ver televisión. Lo feo ha quedado en entredicho, y eso porque con los años, la soledad y el silencio, la fealdad se transformó en belleza gracias al don sublime que subyace en lo antiguo y lo remoto.

Si don Tomás volviera a pasearse por las calles del pueblo “feo, frío y faldudo” —como él y los habitantes lo adjetivaron alguna vez—, se quedaría asustado ante la mínima transformación arquitectónica sufrida desde que él emigró hace 107 años, y confirmaría lo que le dijo al periodista Orlando Perdomo en 1936, luego de más de treinta años de haber abandonado su



pueblo: “Debe haber cambiado mucho, y seguramente está abandonado, porque ha perdido la importancia que tuvo en otra época como lugar obligado de tránsito”.

La perdió, no la ha recuperado y es posible que no la recupere jamás. Inicialmente, al acabarse las minas de oro que le dieron origen, y construirse el ferrocarril de Antioquia, la historia del que fuera uno de los más prometedores municipios del departamento cambió radicalmente, y ya no quedaron escritores en él que relataran su abandono. Dedicados por obligación a la agricultura, sus habitantes se acostumbraron al olvido. A finales del siglo XX padecieron en carne propia la violencia guerrillera y paramilitar que dejó el pueblo más solo aún, por cuyas calles adoquinadas y empinadas se pasea hoy un aroma de tristeza que hace pensar, a veces, en la aldea fantasmal que Rulfo ambientó en *Pedro Páramo*, pero siendo el de Tomás un pequeño y real poblachón en el que hoy viven dos mil quinientas personas.

Para el tiempo de Carrasquilla la historia era otra. En principio, como muchas poblaciones antioqueñas, Santo Domingo fue un caserío venido a pueblo gracias a la minería, que llevó allí grupos de hombres procedentes de Rionegro y Marinilla a mediados del siglo XVIII. Se dice que lo fundaron en 1778 y erigieron municipio en 1814. Años después se convirtió en estación obligada para los viajeros y comerciantes que iban hacia Medellín con sus mercancías desde el río Magdalena y viceversa, cuando todavía no existía el ferrocarril de Antioquia y el transporte dependía de las recuas de mulas conducidas por arrieros. Antes de 1860 mejoraron la vía, por ser la ruta comercial que unía el interior de Antioquia con Cundinamarca, Tolima, Boyacá, Santander, la Costa Atlántica y el exterior. Y a finales del siglo XIX, cuando ya estaban construidos los primeros 45 kilómetros del ferrocarril, el gobierno de Pedro Restrepo Uribe amplió la vía nuevamente, de manera que las mercancías se descargaban en la estación Pavas y se conducían luego a lomo de mula en unas ocho jornadas de camino hacia Medellín. Y con los arrieros que llegaban a pernoctar al pueblo, Santo Domingo vio venir los adelantos tecnológicos que luego asombrarían en la capital del departamento, así como los libros, muebles, alimentos y hasta grupos de teatro y ópera que se presentaban en el pueblo antes que en la ciudad.

Además de éste, había otro camino que iba de Santo Domingo a Yolombó, Remedios y Segovia, y que tenía un movimiento similar al anterior; pues por él se movilizaba el comercio con destino a la más importante zona minera de Antioquia por esos años. Ambos caminos hicieron del pueblo un importante puerto terrestre que lo llevó a ser cabecera del municipio, elevado por Ley en 1870 a esa dignidad. De manera que durante sus primeros años, Tomás Carrasquilla vivió nada menos que en el centro administrativo, judicial y cultural de más de cuatrocientos kilómetros a la redonda, pues sus tierras comprendían hasta el posteriormente creado distrito de Puerto Berrío, a orillas del Magdalena.

En 1871, un visitador fiscal sobre vías de comunicación enviado por la gobernación escribió en su informe:

En Santo Domingo no se habla sino de grandes empresas: se está construyendo una iglesia a la cual se le quieren dar proporciones atrevidas; y allí donde todos trabajan, donde no hay un vago, ni un borracho, donde hay escuelas primarias y secundarias, donde el clima asegura la salud, afluirán las gentes a trabajar en aquella benéfica empresa.¹

Se hablaba, además, de crear un circuito judicial, instalar una biblioteca y una imprenta, comprar un local para la escuela de varones y abrir nuevas vías.

Todo esto lo detalló Carrasquilla en 1897, en la historia que le dictó a su amigo Gabriel Latorre y que tituló “Dimitas Arias”, un homenaje a *El Tullido*, su primer maestro:

Aquella aldea había conseguido en veinte años lo que en muchísimos no lograra. [...] El asalto fue por este orden: una vía comercial que rompió el aislamiento de esa comarca; creación de escuelas oficiales; minas y fincas que se montaron y que, dándole valor a las tierras y ocupación a los brazos, atrajeron no pocos inmigrantes; tejares que supeditaron la paja; tapias que derogaron los bahareques; un Cabildo *chorrudo* que echó agua y levantó pila; y por último, una enormidad de sucesos, un colmo que casi deja pasmado a don Juan y a sus turulatos convecinos; una Legislatura munífica que erigió aquella parroquia en cabecera de circuito. [...] Ese circuito que llevó tantos hombres sapientísimos, que estableció el foro, que elevó el pueblo a la categoría de ciudad, que postergó, que puso bajo su planta aquellas aldeas limítrofes tan antipáticas, tan aborrecidas. ¡Qué triunfos, qué glorias! Todo allí asumió un carácter eminentemente

ciudadano: el jipijapa del cura fue reemplazado por la teja clásica, y, no contento con la vieja iglesia, no se quedó hasta crear una junta e iniciar los trabajos de un nuevo templo; las grandes damas pasaron de la alpargata a la babucha de cordobán; mermaron un veinte por ciento zuecos y bayetones; estableciere zapatería; pusieron letreros en tres o cuatro tiendas; pintáronse como ocho casas; se empapelaron la del alcalde y la de don Juan Herrera, y tuvieron bombas y mesa central.

Con algunas cortas interrupciones,² el escritor vivió en este contexto durante sus primeros cuarenta años, en un pueblo activo, pero con menos de dos mil habitantes. Allí, además de dedicarse a leer, escribir, conversar, tomar aguardiente y observarlo todo alrededor, sin mucha necesidad de trabajar porque su abuelo y sus padres eran, como él mismo lo cuenta en su *Autobiografía* (1915), “entre pobres y acaudalados, entre labriegos y señorones”; acomodado en su casa en una de las esquinas del parque principal; condenado, sin que le diera pena sostenerlo y repetirlo, por “la indolencia, la pereza y algo más de los pecados capitales a quienes siempre he rendido ardiente culto”, más por entretenimiento que por obligación, Tomás fue sastre, concejal, secretario del juzgado y juez municipal por unos meses. Su mejor amigo se llamaba Francisco de Paula Rendón, *Pacho* —quien también se destacaría en las letras antioqueñas—,³ y, con él, un espacio privilegiado en muchas casas y cocinas, en las que no sólo comían “sendas jíqueras de cacao de harina, con parva de quesito fresco y arepa caliente de maíz sancochado”, sino chismes, anécdotas e historias que luego se convirtieron en literatura.

II. Un aldeano lector

La actual adicción de los dominicanos a la televisión tiene que ver, entre otras cosas, con la violencia. Cuentan sus habitantes que durante los últimos años, cuando las calles del pueblo eran campo minado, a ellos no les quedaba más que concentrarse en la pantalla y tratar de ocultar con el audio los tiroteos que se prolongaban, a veces, hasta el amanecer. La biblioteca pública, cuyos libros más recientes los habían donado en la década de los setenta, tenía tantos visitantes como peces en un acuario de arroz. La fama de pueblo culto y lector terminó siendo fama no más, y la historia gloriosa, protagonizada por hombres prominentes, fue lanzada como un lastre al pozo del olvido.

Ciento cincuenta años atrás, cuando el televisor no era ni un incipiente pensamiento, la dispersión de la cabeza y del alma estaba en los libros y en la conversación. La familia de Tomasito, en especial su mamá Ecilda, era tan amante de estas entretenciones, que el niño tuvo desde siempre una relación directa con las historias narradas y leídas, primero escuchando a sus abuelos, papás, tíos y vecinos en las tertulias que hacían, y que se retratan deliciosamente en la novela *Hace tiempos* (1936). Sobre esto, a sus 81 años —en una carta enviada el 7 de mayo de 1939 a su pariente Ricardo Moreno Uribe, en respuesta a su pregunta sobre el origen de sus historias—, Carrasquilla comentó:

Alcancé a mi padre Martín tanto, que tenía once años cuando él cumplió noventa y siete. Yo vivía pegado a él como un perrito. Me enseñaba versos y cuentos verde-esmeralda. Mi abuela doña Isabel, que era muy timorata, vivía ofuscada con las cosas que su padre me enseñaba, y no fueron pocos los pellizcos que me propinó mamá, por contar o narrar aquellas quisicosas.

Alcancé también a don Basilio Ceballos, gran narrador, y a las tías Nicolasa y Antonia, no menos historiadoras y detallistas. En mi pueblo Santodomingo, y en casa de mi abuela, solían reunirse todas esas viejas a contar y a comentar cosas de Yolombó, y yo, con esa sopeña con que Dios me dotó, las oía extasiado. Luego, ya mozo, hecho y derecho, tuve la dicha de oír a su tía Rudesinda, que fue un archivo y una delicia. De ella y de mi tía Nicolasa tomé yo las coplas y jácaras que en el libro saco [*Hace tiempos*]. De éstas, unas las conservaba copiadas, y otras en la memoria. ¡Tanto las oí!

Mi abuelo Naranjo, sin haber sido testigo presencial de esos episodios, vivió enterado en todo y por todo; era viejo inteligente, erudito y de mucha lectura. Tenía una memoria tan prodigiosa que sabía a Cantú de pe a pa y todas las guerras y gestas nacionales. Varias veces le insinué la idea de que escribiera sobre esas cosas, y siempre me decía que escritores chambones no merecen la pena leerse y mucho menos publicarse y que él no tenía facultades ni propiedades literarias.

Su nieto sí las tendría, pero para eso faltaban todavía muchos años. Entre tanto comenzó a cultivarse en la lectura. Así lo confirmó en su *Autobiografía*: “Por allá en esas Batuecas de Dios, a falta de otra cosa peor en que ocuparse, se lee muchísimo. En casa de mis padres, en casa de mis allegados, había no pocos libros y bastantes lectores. Pues ahí me tenéis a mí, libro en mano





a toda hora, en la quietud aldeana de mi casa”. Así que leyó todo cuanto halló, “bueno y malo, sagrado y profano, lícito y prohibido, sin método, sin plan ni objetivos determinados, por puro pasatiempo”.

Y fue precisamente por ese culto desmedido a aquellos pecados capitales, que dijo no tener tiempo “para estudiar cosa alguna ni hacer nada en formalidad”, actitud tan extrema que hasta cuando se fue a Medellín a iniciar sus estudios preparatorios en la Universidad de Antioquia, el rector José María Gómez Ángel manifestó, en el primer informe académico del alumno con fecha de noviembre 15 de 1874, una frase ya clásica que define por sí sola las inclinaciones de Tomás: “La lectura constante de novelas perjudicó mucho a este alumno”.

Sin embargo, continuó estudiando, en compañía de su amigo Pacho, aunque no tanto por gusto propio como porque su familia quería “que fuera doctor y lumbrera”. Hasta que, mágicamente, se salvó. En 1876 cerraron la Universidad a causa de una revolución de corta duración en Antioquia, que dirigió por el escritor Jorge Isaacs contra el gobierno central. El mismo Tomás comentó su reacción al respecto en ya citada entrevista que le hizo Perdomo: “Tenía diecisiete años, pero no hice campaña y preferí esconderme, porque en estas cosas prefiero que los demás peleen por mí”.

Entonces se regresó al pueblo, “se quedó en su casa, fija la penetrante mirada en Antioquia, en sus viejas calles, en sus broncas montañas, en los rostros familiares, todo ello fuente poderosa de inspiración”, como bien señaló Kurt Levy, su primer biógrafo. También regresó Pacho, y vivió cada uno con su familia. El uno se dedicó inicialmente a la sastrería y el otro a colaborar en la notaría, donde trabajó hasta su muerte en 1917. Juntos se entregaron a la decoración de altares para las fiestas religiosas —antes mucho

más concurridas que ahora—, a seguir leyendo cuanto llegara a sus manos, y a disfrutar de épocas como la que refirió Tomás en carta a su amiga Adela el 20 de septiembre de 1895:

Como ha hecho un veranón nunca visto en esta tierra de neblinas y aguaceros, se han despertado muchos bríos y animación en la gente. Así es que ha habido un chinquismo permanente de paseos con música, meriendas con ídem, bureos bailables y cantables, piezas de prendas, invitaciones a gallina y a rellena, caminatas al Carretero [un barrio] con tertulón y recitaciones en los puentes, caravanas de señoras con todas las zalamerías, coqueteos, alegatos y chismes.

Por su actitud frente a la vida, el propio Pacho bautizó al dúo como los *camastrones*, lo que la Real Academia de la Lengua define como: “Persona disimulada y doble que espera oportunidad para hacer o dejar de hacer las cosas, según le conviene”. Continuaron embebidos en la lectura, eso sí, tanto que para 1893 fundaron con otros amigos la biblioteca que llamaron *Del tercer piso*. En Santo Domingo, puede resumirse, todos tenían que ver con ellos.

III. Entre lectores

A la escuela de niñas del pueblo le pusieron el nombre de Magda Moreno, como homenaje a una de las primeras escritoras modernas de Antioquia, también de padres dominicanos. Antes de morir, en 1964, había publicado tres obras: *El embrujo del micrófono* (1948), *Hijos de gracia* (1951) y *Dos novelistas y un pueblo* (1960). Esta última, un documento detallado de la vida de Francisco de Paula Rendón y Tomás Carrasquilla, a quien de joven, cuando ya el escritor llegaba a la sexta década, escuchó en las tertulias que este dirigía en su casa en Medellín.

La escuela fue una edificación amplia y moderna construida al final de la loma que comenzaba en la antigua casa de Tomás. Funcionó como tal alrededor de treinta años, desde la década de los años sesenta. Pero cuando la violencia hizo entrada en el pueblo con el ruido y enojo de la hojarasca, los habitantes empezaron a abandonar sus casas en la cabecera municipal y en las veredas cercanas, acosados también por la falta de empleo en el pueblo. Esto llevó, entre otras cosas, a que sólo sobrevivieran la escuela de varones Alfredo López (que luego se fusionó con la de niñas) y el Instituto Técnico Industrial Nacional. La escuela

Magda Moreno y el colegio Tomás Carrasquilla se quedaron sin estudiantes. La primera siguió siendo el espacio de la biblioteca municipal, donde se conservaban en una sala museo unos mil quinientos libros de la patrimonial biblioteca fundada por los *camastrones*. El antiguo colegio, a una cuadra del parque, también tuvo que cerrarse, y pasó a ser una edificación fría y húmeda llena de oficinas y silencio.

Cuando en el año 2004 el ex alcalde Carlos Alberto Muñoz decidió dar en comodato la escuela al Inpec para instalar allí la cárcel —abalado por un pueblo indolente que no se opuso a la absurda decisión, y echando en balde roto la adecuación del espacio para el museo realizada por el Banco de la República unos diez años antes con motivo del centenario de la Sociedad del Tercer Piso—, los libros se empacaron salvajemente en cajas y se guardaron en un depósito oscuro que recibió el nombre de biblioteca municipal. Unos meses después los acomodaron en un salón en el segundo piso del antiguo colegio Tomás Carrasquilla, donde hoy funciona una biblioteca recientemente dotada por el Ministerio de Cultura, Isagen y Fonade, en una modesta sala museo —más visitada por el polvo y la polilla que por los dominicanos— se conservan los 1.080 libros que quedan de los 3.200 inventariados en 1908, cuando la Sociedad se disolvió y le entregó al municipio hasta las actas de las sesiones mensuales, los inventarios y los libros de préstamo, entre los cuales figuran las lecturas hechas por los *camastrones*.

Al entrar a la salita museo, a pesar de las deplorables condiciones en que está, el visitante se maravilla. Contra las paredes hay cuatro estantes de madera vetusta, atestados de libros de pasta dura y hojas amarillas que dejaron de leerse hace cien años. Dando una rápida mirada pueden encontrarse ejemplares de *La comedia humana*, de Balzac; *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Cervantes; las *Fábulas*, de Esopo, y obras de Dostoievski, Dickens, Daudet, Flaubert, Galdós, Chateaubriand, Maupassant, Pereda, Poe, Tolstoi y Zorrilla, la mayoría de las cuales fueron adquiridas por medio de un delegado en Bogotá, o negociadas directamente con editoriales francesas e inglesas. Por eso no resulta extraño encontrar algunos ejemplares en estos idiomas. Pero, además de literatura, abundan los libros de historia, derecho, gramática, música, geografía, incluso hay pequeños tomos de

gastronomía, diccionarios, biografías y folletines periodísticos. Sobre una mesa con mantel verde de pana, reposa una selección de libros marcados como “Actas de la Sociedad del Tercer Piso”, “Libro de recibos”, “Índice de las obras de la Biblioteca”, entre otros, y una fotografía de la sociedad en pleno, a sólo unos años de su fundación, pues en el fondo se aprecian cuatro estantes llenos de libros. Veinticuatro hombres, vestidos todos de traje oscuro, saco y corbata, aparecen en una ya no muy legible imagen color sepia; Francisco de Paula Rendón, quien ocupara casi siempre el cargo de presidente, en primer plano.



Se sabe que la biblioteca surgió cuando varios ciudadanos, entre quienes estaban Justiniano Macía, Alfredo López, Ricardo Olano, Martín Moreno de los Ríos, Antonio J. Duque, Francisco Aristizábal, Félix Betancur, Juan Martín Restrepo, los *camastrones* y Claudino Arango (quien luego se casaría con Isabel, la hermana de Tomás) decidieron suscribirse cada uno a un periódico diferente con el fin de conocer toda la prensa del país. Formaron un centro de lectores que luego, gracias al aporte económico de cada uno, acondicionó un espacio y compró un primer lote de libros, invirtiendo en ello 212 pesos. Compraron además muebles aparentes e instalaron ocho estantes iguales que llenaron de libros para alquilar. Cuando legalizaron su fundación, en acta firmada por todos el 30 de octubre de 1983, se establecieron las condiciones de préstamo y funcionamiento.

En carta de Carrasquilla a su amiga Adela, con fecha del 21 de agosto de 1894, quedan mejor precisadas las características de esta singular sociedad de lectores, nacida entre las montañas antioqueñas:⁴

Si usted viera, misiá Adela, el Tercer Piso. Ya tiene 64 inscriptores, y, si es probable, consigue sucursales fuera de la parroquia, el número puede elevarse mucho. Aquello ha sido una fiebre de proselitismo y de conquista que ha dado frutos como no tiene idea [...] Así es que desde El Alto hasta El Chispero [barrios de Santo Domingo], desde el “puente de don Barreneche” hasta El Rumbón, se respira literatura. Como una cosa tan en grande necesita buen reglamento, se expidió uno.

Uno de los socios, don Esteban, iba de casa en casa con la lista en mano invitando a los socios para que asistieran a las grandes sesiones, que tenían lugar en la escuela de Carmelita. Más adelante en esa misma carta, Tomás hace una crónica divertidísima sobre una de las sesiones más controvertidas, en la que se definió que

No se admitirán, ni regaladas, las obras prohibidas por la Iglesia [...] Desde las siete ya estaba aquel local que temblaba, el velorio encendido, y Pachito en la silla presidencial, y en los piezas que dan a la calle, y en la calle, y en la casa de las Rendones, todo el señorío callejero de la parroquia, oyendo aquellas cosas tan sublimes y sabiondas que se trataban en la asamblea.

Y fue por esos años de lectura, cuando hacía de secretario del juzgado y luego de juez municipal que a Tomás le dio por escribir, “sin intención de publicar”, según él. A Perdomo le respondió así a la pregunta “¿Cómo se hizo usted escritor?” “Me fue saliendo, como cuando le resulta a uno una enfermedad, o un amor. No fue que me diera por volverme escritor, sino que se me ocurrió escribir las cosas que pensaba”. Y en su *Autobiografía* hace referencia también a sus comienzos:

A nadie le contaba de mis escribanías. Ni siquiera a mi familia. Pero como la gente todo lo husmea y el diablo todo lo añasca, el día menos pensado recibí una nota por la cual se me nombraba miembro de un centro literario que dirigía en Medellín Carlos E. Restrepo en persona. Acepté la galantería, y como fuera obligación, *sine qua non*, producir algo para ese círculo, farfullé *Simón, el mago*, para los socios solamente, según rezaba el reglamento.

Tomás tenía, entonces, 31 años cuando escribió su primer cuento conocido, aunque debe dudarse que haya sido ésta, en realidad, su primera obra.⁵ El caso es que sí marcó el inicio de una carrera enteramente dedicada a las letras, que lo llevó a frecuentar el Casino Literario, la tertulia que dirigía en Medellín Carlos E. Restrepo, quien después fue presidente de la República. Y fue en una de esas sesiones, según da cuenta en su *Autobiografía*, que Tomás aceptó el reto de escribir una novela ambientada en Antioquia, ya que los contertulios aseguraban que no había en estas tierras materia novelable.

El “recién” escritor se lo tomó en serio y en 1895, apenas llegó a Santo Domingo, a la “quietud arcadiana de mi parroquia, mientras los aguaceros se desataban y la tormenta repercutía”, se encerró en su cuartucho y estrenó un cuaderno de hojas rayadas que comenzó a llenar con la historia de personajes populares. Y ahí está el origen del manuscrito que se conserva metido en una urna de vidrio cerrada con llave en la Biblioteca del Tercer Piso, para que no se lo roben otra vez, como hace veinte años, cuando un ladronzuelo lo sacó con mañita por una ventana y lo ofreció luego en la librería Anticuaria de Medellín. Ahí está con una tarjeta que dice: “Original de la obra *Frutos de mi tierra* de don Tomás Carrasquilla. Regalo del autor. 26 de diciembre de 1896”; ahí está, debajo de una fotografía ampliada y enmarcada del escritor, que es la primera imagen que tiene el visitante al entrar a tan sagrado lugar.

IV. El aldeano emigra

La casa donde vivió Tomás mientras estuvo en Santo Domingo está ubicada en una de las esquinas del parque principal. Su arquitectura, como la de la mayoría de las edificaciones del pueblo, es de paredes de tapia y techos de teja de barro, con un patio central y ocho habitaciones, contando la sala y el comedor. Ya no tiene huerta porque sus últimos propietarios construyeron hace veintidós años un edificio de tres pisos, según ellos, sin saber que la casa donde vivían había pertenecido a un escritor, y mucho menos que sería declarada Monumento Nacional por el Ministerio de Cultura de Colombia.

Sin embargo, desde diciembre de 1943, en la pared frontal de la casa hay una primera placa de bronce en la que el Concejo Municipal de Medellín

Calles Santo Domingo. Fotografías: Claudia Arroyave



exalta la memoria de Carrasquilla como “Maestro de la literatura nacional”. Debajo de ella, el 17 de enero de 1958, la Sociedad de Mejoras Públicas de la misma ciudad conmemoró el centenario de su nacimiento ubicando una placa más que dice: “A Tomás Carrasquilla / Gloria de la letras castellanas / Insuperable cultor del habla terrígena de Antioquia y dilecto hijo de Santo Domingo”.

Apenas en 2007, después de más de un siglo de que el escritor abandonara el pueblo, fue adquirida por el municipio para establecer allí un museo en homenaje a éste. La casa había pertenecido a su abuelo y, según supuso Kurt Levy, “el primitivo albergue de techo pajizo fue demolido cuando la propiedad cambió de dueño después de la muerte de Bautista Naranjo”.

Sea como fuere, el pueblo conserva aún la casa donde Tomás escribió *Frutos de mi tierra*; casa de la cual salió en octubre de 1895 hacia Bogotá, para imprimir la obra gracias al apoyo económico de su abuelo cómplice. Las cartas enviadas a él, a su madre y a sus amigos durante su primera permanencia en Bogotá, son un entretenido recuento tanto de las peripecias de un viaje largo —salió a caballo, luego tomó el tren, después barco y finalmente carruaje— como de las sorpresas que le trajo la capital: “No sé qué horas serían cuando llegamos a la estación. ¡Qué gentío, qué movimiento! El chinerío voceando periódicos, pe-

leando por sacar equipajes, ofreciendo carruajes y comestibles; la novelería de gente; el palpitar vertiginoso de la gran ciudad lo entutuman y lo aturden a uno”.

Y con su novela se llevó también a Bogotá el inquebrantable carácter bohemio que lo reunió en el mismo espacio con algunos escritores de entonces como Julio Flórez y José Asunción Silva, de quienes hizo cortas pero profundas semblanzas. “Yo tengo muchas relaciones con gente virtuosa, de ésas que no cuestan ni comprometen mucho el bolsillo. La ventaja es que en este embolismo de ciudad hay para todos los gustos”, dijo en una carta más.

Pero más que irse a tertuliar, Tomás tenía un objetivo: publicar *Frutos de mi tierra*, tarea que le sacó no pocos dolores de cabeza, tal como lo manifiesta en la carta del 5 de diciembre enviada a su abuelo:

Es que el asunto de la novela tiene mucho enredo. Yo no me figuraba que emprender un libro fuera cosa tan demorada y tuviera tanta menudencia. La misma corrección de pruebas demora mucho, porque hay que hacerla tres veces antes de hacer la tirada, sin contar la comparación y el examen de la pasada de un pliego a otro [...]. Como me cumplan el contrato, a mediados de enero estará la tirada, y me dicen que la encuadernación y cosido no es cosa que demore.

En enero 7 de 1896 volvió a escribirle a su abuelo, ya definiendo su regreso: “En cuanto la obra esté a la venta en la librería de Jorge Roa, en cuanto vaya a Zipaquirá y al Tequendama, arreglo los bártulos y me voy, pues aunque he cobrado mucho amaño en esta tierra, ya me está haciendo mucha falta mi gente y mi parroquia”. Pero, al parecer, permaneció en la capital hasta el mes de marzo o principios de abril, y fue recibido por sus amigos del Tercer Piso, nada menos que con un homenaje que consta en el acta de sesión del 9 de abril de 1896:

El Tercer Piso hace constar en el acta de este día que tiene grande honor y mayor satisfacción al contar en su seno al señor Tomás Carrasquilla, insigne autor de *Frutos de mi tierra*. Agradece al autor el libro que envió y suplica al original autor de Pepa, honre con su presencia e ilustre con su pluma, la sociedad que hoy lo aclama como el más ilustre de sus miembros. [...] Para honor de Carrasquilla se conservará la obra que él regaló con su autógrafo a la Biblioteca sin que saliera de los estantes, y se comprarán algunos ejemplares para la lectura de los socios.

La alegría de la publicación y de los buenos comentarios recibidos de los lectores —que han sido materia de numerosos escritos— estuvo opacada por la enfermedad de su abuelo. En agosto de ese año, Tomás le escribió al doctor Joaquín E. Yepes y comentó el estado de salud de don Bautista: “Mi padre, el abuelito querido, está gravísimo hace más de dos meses y no esperamos otro desenlace que el ineludible y fatal”; desenlace que llegó entre agosto y septiembre y que fue, sin duda, uno de los detonantes para el traslado de los Carrasquilla a la capital de Antioquia.

Precisa Kurt Levy que “la herencia de don Bautista proporcionó los recursos económicos para efectuar la mudanza a la casa en la calle Bolivia N.º 45-73”, construida bajo la supervisión de Tomás. Allí se fue a principios del siglo XX, con su hermana Isabel y su esposo Claudino. Allí inició otra etapa de su vida, que tuvo que ver luego con minas y oficinas en Bogotá, y que es tema largo para otra crónica.

Una vez salió de Santo Domingo, Tomás Carrasquilla abandonó a Pacho y a sus demás contertulios y, con ellos, al pueblito “encaramado en unos riscos de Antioquia” que apenas hoy, a ciento cincuenta años de su nacimiento, comienza a valorar la historia que guarda por haber sido la cuna de tan renombrado escritor.

Claudia Arroyave (Colombia)

Periodista de la Universidad de Antioquia. En 2007 el Fondo Editorial Eafit publicó su primer libro de cuentos *Mientras Dios descansa*, y recibió el Premio Nacional de Crónica del Pequeño Periódico de Medellín, por un capítulo de su segundo libro inédito “*Por la ruta del tren dormido. Crónica de viaje por las estaciones del Ferrocarril de Antioquia*”.

Bibliografía

BOTERO PÁEZ, Sofía. *Camino áspero y fragoso para los caballos*. Medellín: Imprenta Universidad de Antioquia, 2005.
 CADAVID URIBE, Gonzalo. *Presencia del pueblo en Tomás Carrasquilla*. Biblioteca de Autores Antioqueños, 6. Medellín: Imprenta Departamental de Antioquia, 1959.
 CARRASQUILLA, Tomás. *Obras completas*. Edición Primer Centenario. Medellín: Editorial Bedout, 1958.
 PERDOMO, Orlando. “Entrevista con el maestro Tomás Carrasquilla”. En: Vicente Pérez Silva, comp. *Tomás Carrasquilla: autobiográfico y polémico*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1991.
 GUARÍN FLÓREZ, Luz Beatriz. *El Ferrocarril de Antioquia y su influencia en el territorio en construcción entre Puerto Berrío y Santiago. 1870-1930*. Tesis. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad de Antioquia s. f.

LEVY, Kurt. *Vida y obras de Tomás Carrasquilla*. Medellín: Editorial Bedout, 1958.

MEJÍA DUQUE, Jaime. *Tomás Carrasquilla*. Bogotá: Pro-cultura, 1990.

MONSALVE, José Dolores. *El Municipio de Santo Domingo. Departamento de Antioquia*. Santa Fe de Bogotá: Casa Editorial, 1927.

MORENO, Magda. *Dos novelistas y un pueblo*. Medellín: Editorial Bedout, 1960.

Secretaría de educación y cultura de Antioquia. *Biblioteca El Tercer Piso*. Publicación conmemorativa. Santo Domingo, octubre 15 de 1993.

Notas

1 Informe del visitador fiscal sobre vías de comunicación. En: *Boletín Oficial* N.º 472, julio 28 de 1871, p. 406. Citado por Luz Beatriz Guarín Flórez. “El Ferrocarril de Antioquia y su influencia en el territorio en construcción entre Puerto Berrío y Santiago. 1870-1930”. Tesis. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad de Antioquia, p. 33.

2 En su infancia vivió con su familia en la vecina población minera de Concepción y en la mina de El Criadero, que aparece en su último libro, la trilogía *Hace tiempos*. De 1872 a 1876 estudió en la Universidad de Antioquia en Medellín, pero no terminó sus estudios y regresó para volver a salir en octubre de 1895, cuando hizo su primer viaje a Bogotá para publicar su novela *Frutos de mi tierra*, y allí estuvo durante cinco meses. En 1897 permaneció once meses en Medellín, convaleciente luego de quebrarse un pie al caerse del caballo. En 1900 abandonó el pueblo y se radicó en Medellín. No regresó nunca más.

3 Nació en Santo Domingo en 1855. Sus cuentos y relatos, entre los cuales figuran “Inocencia”, “Sol”, “Pecados y castigos”, Crónica del *Corpus Christi*, “Yolombó” y “Necrología”, estuvieron incluidos en la Colección Autores Antioqueños en 1992.

4 Sobre la biblioteca, Jorge Alberto Naranjo escribió lo siguiente, en el centenario de su fundación: “La Biblioteca del Tercer Piso es una de las creaciones culturales más ingeniosas y fructíferas que por estas breñas haya habido. Su historia es de un valor aleccionador significativo: los modos como los socios se dieron estatutos, como adquirieron libros autofinanciándose, como organizaron la sede y los préstamos de libros, son ejemplares y dignos de imitarse hoy en nuestros barrios igual que en nuestros pueblos”. En: Secretaría de educación y cultura de Antioquia. *Biblioteca El Tercer Piso*. Publicación conmemorativa. Santo Domingo, octubre 15 de 1993.

5 Jaime Mejía Duque, en su libro *Tomás Carrasquilla* (Pro-cultura, 1990:5), bien arguye que “es difícil pensar que antes de sus 30 años Carrasquilla no hubiese escrito enteramente nada [...]. La madurez y la seguridad de ese cuento (*Simón, el mago*) no podían carecer de pasos previos. Es incuestionable el talento de Carrasquilla. No me parece verosímil que, habiendo sido un lector tan voraz y apasionado por el género novelístico, y ello desde la pubertad, una afición tan característica en su caso hubiese surgido y se mantuviese ‘en el aire’, como quien dice, en receptividad absoluta. Por el contrario, es lógicamente concebible que una tal dinámica de la conciencia lectora implicase desde su raíz misma la propia escritura como horizonte vital”.

Cronología Vida y obra de don Tomás

Año	Edad	Situaciones	Obras
1800			
1858		Nace en Santo Domingo el 17 de enero.	
1872	14	Viaja a Medellín. Ingresa al Colegio del Estado como preparación para estudiar en la Universidad de Antioquia. Según Kurt Levy esto se debió a que, dada la “falta de aplicación” de Carrasquilla en los primeros años, “la familia estimó que debía insistir en que fuera a completar la educación en la Universidad de Antioquia, en Medellín”.	
1874	16	Es admitido en la Universidad de Antioquia.	
1875	17	Se matricula en los cursos de filosofía, historia universal, física, geometría y economía política.	
1876	18	Inicia estudios de derecho. Ocurre una revolución de corta duración en Antioquia, dirigida por Jorge Isaacs en contra del gobierno central. Por el cierre de la Universidad, Tomás interrumpe los estudios. Así reseña esta revolución Carrasquilla años después, en el cuento “Superhombre”: “Corre el año de gracia de 1876, décimo primero de su reinado, y estalla la cruzada de Antioquia y el Tolima, entonces Estados Soberanos, contra la oligarquía, el ‘sapismo’, las escuelas laicas, el matrimonio civil y otras varias herejías implantadas por el Gobierno General. Ciérranse las escuelas, preséntanse unos, huyen otros; los viejos tiemblan, las mujeres rezan”.	
1877	19	Regresa a Santo Domingo. Se dedica a la sastrería (hasta 1879).	
1879	20	A mediados de 1880 es secretario del juzgado	
1885	26	Muere su madre.	
1890	32	Juez Municipal en Santo Domingo.	Simón, el mago
1891	33	Ídem.	
1893	35	30 de octubre. Inauguración de la Biblioteca del Tercer Piso.	
1895	37	Escribe la primera novela.	
	37	Viaja a Bogotá en octubre. En carta del 28 de ese mes escribe la crónica de su viaje.	

1896	38	Entre agosto y septiembre muere su abuelo don Juan Bautista Naranjo, quien impulsara la creación y publicación de <i>Frutos de mi tierra</i> .	<i>Frutos de mi tierra</i>
1897	39	Se cae del caballo, se quiebra un pie y se queda once meses en Medellín, en la casa de su tía Clara Carrasquilla. “No podía escribir porque las muletas me paralizaron la mano, al atrofiarme el radial y el axilar, tuvo que ser dictado”, se refiere a “Blanca”. De “Dimitas Arias” diría luego: “Menos malo me parece Dimitas Arias. Tan siquiera tiene algún color, y tal cual cosita con regular dibujo. También lo dicté a Latorre; pero con más despacio y sin muchos tapamientos; pues el asunto este sí es de mi cuerda, si acaso tengo alguna”.	Dimitas Arias. Blanca. Herejía. En la Diestra de Dios Padre.
1898	40	En carta enviada a Max Grillo, su amigo, el 21 de abril de 1898, dice: “Como los alifafes de la vejez y del solterismo me han cogido por su cuenta desde hace tiempos, no he tenido, en estos últimos días, rato ni gusto para escribir ni un renglón”. Se sentía mal y dejó por un tiempo de escribir cartas: “Debo tantas cartas, que ya me he declarado en quiebra”.	El ánimo sola
1899	41		El padre Casafús. San Antoñito. Baile Blanco
1900			
1900	42	Se radica en Medellín, en la casa construida en la calle Bolívar.	
1901	43		¡A la plata!
1903	45		Salve, Regina
1904	46	Fracasa el Banco Popular de Medellín. Hasta este año no había tenido trabajo remunerado.	
1906	48	Queda en banca rota debido a la quiebra del Banco Popular de Medellín. Dice a Max Grillo que escribe por apremios económicos, estando, como está, arruinado: “Por desgracia, tengo que escribir, porque estoy alquilado a los Alphas. ¡Y escribir para publicar! ¡Qué horror! Lo hago por el vil lucro, ni más ni menos que un ganapán [...] A la fecha me queda media casa en Medellín que nada me produce”. Se emplea en las minas de Argelia de María y Sanandrés, en Sonsón, entre 1906 y 1909. Comenta en una de sus cartas: “Esto aquí es un hoyo, donde se ve un cielo tan grande como un pañolón; pero más bien es bonito que feo. Hay muchos palmares en las cumbres de las cordilleras, corre por la mitad de la abertura una quebrada muy ruidosa y embebecada, que hace muchos garabatos y espumarajos. A las dos casas de la mayoría y a los tres molinos, los rodean unas diez y seis casitas, regadas por ahí, como pollos tras las culecas. Todos estos	Entrañas de niño. Homilías. Carta abierta al doctor Alfonso Castro

1906	48	grandiosos edificios tienen sus cocinas aparte, como un kiosco, y están cubiertas de astilla de roble, lo cual les da un aire muy gracioso y un tinte gris de lo poético [...] las casas donde habitamos son la una de balcón, con mucha enredadera y muy pintada, y la otra baja y a estilo rústico [...] Mi cuarto tiene muchas láminas, cama bien tendida, escritorio y estante con libros, nochero, aguamanil, esteras en el suelo [...] A veces escribo, a veces borro lo escrito; pero, por lo regular, me entrego al dulce y poco pecaminoso deleite de no sentir la vida. Ésta es la que lleva este amigo de ustedes a siete leguas de Sonsón”.	Entrañas de niño. Homilías. Carta abierta al doctor Alfonso Castro
1907	49	En carta del 11 de julio de 1907 le comenta a su amiga María Jesús: “Yo, Carrasquilla en persona, soy el obispo que pontifica en esa catedral de comestibles y de explosivos [...] Si usted me viera negociando un rostro de cochino o un mondongo de vaca; si me viera peleando con las contratistas del habón o despachando chicharrones de sebo o usuriando con los que-sitos, me pediría que le diera mi bendición”.	
1910	52		<i>Grandeza.</i>
1912	54		Ensayo: “Tres nombres” en honor al Indio Uribe, Gregorio Gutiérrez Gonzáles y Epifanio Mejía
1914	56	Regresa a Bogotá a trabajar en el Ministerio de Obras Públicas, entre 1914 y 1919. “Nuestra labor, que consiste en registrar toda nota, telegrama y papelucho que venga al Ministerio, no es cosa ni para gastar mucho tiempo ni para romperse la calavera. Hay que tener abierto el local de 8 a 11 y de 1 a 5”.	<i>Homilías</i>
1915	57	Comienza a colaborar en el periódico <i>El Espectador</i> , con la columna “Cronistas propios”.	<i>Autobiografía</i>
1917	59	Muere su amigo Pacho y su tía Mercedes Naranjo. En carta a su hermana, el 31 de diciembre de este año dice: “En efecto, Isabel: yo soy la cosa boba por excelencia, la hatura, el desprecio por todo; los sesenta años han hecho de mí un ser de cartón y de aserrín y de paja, que ni un pelele de carnaval. ¡Soy lo que se llama un biche con ojos! Yo, que nunca he sido fuerte en lo de sentir agravios y de agradecer beneficios, estoy ahora como un faquir milagroso de ésos de la India; casi soy un pintado en la pared. Ni veo, ni oigo, ni pienso, ni entiendo. Casi me he alegrado de haber estado triste este mes, pues ya creía que hasta la cuerda del sufrir se me había reventado, como prima de guitarra. Para eso, mi querida, que he disfrutado de una salud de bobo; el idiotismo siempre fue sano. A esta estupidez de vida interior y exterior se deberá, en mucha parte, mi mala conducta contigo”	

1919	61	El 27 de enero regresa a Medellín, y comienza su vida de tertulias. <i>El Espectador</i> , Medellín, diciembre 9 <i>El Espectador</i> , Medellín, diciembre 16	<i>El hijo de la dicha</i> <i>El Palonegro</i>
1920	62	Frecuentaba tertulias en La Bastilla, El Globo, El Blumen, la Librería del Negro Cano, El Club Bremen y el Club Unión. <i>El Espectador</i> , Medellín, enero 5 <i>El Espectador</i> , Medellín, enero 11 Medellín, marzo 22 <i>El Espectador</i> , Medellín, marzo 22 <i>El Espectador</i> , Medellín, noviembre <i>El Espectador</i> , Medellín, noviembre 20 y 27; diciembre 4 y 11 <i>El Espectador</i> , Medellín, diciembre 18	<i>Fulgur de un instante</i> <i>Los cirineos</i> <i>Regodeos seniles</i> <i>Superhombre</i> <i>Tranquilidad filosófica</i> <i>Ligia Cruz</i> <i>Por Jesús, Recién nacido</i>
1922	64	Le rinde homenaje a José Asunción Silva en “Por el poeta”	
1925	67		<i>El Zarco</i>
1926	68	En enero termina <i>La Marquesa de Yolombó</i> . Sufre los primeros síntomas de irregularidades circulatorias.	<i>Rogelio</i>
1927	69		<i>Divulgaciones sobre Berrío</i>
1928	70	Se le hace homenaje en Medellín al cumplir los 70 años. Empieza a perder la vista. —Escribe en carta a su amigo Martín Moreno de los Ríos: “Este corazón mío, si acaso lo tengo, es un absurdo, nada me liga al mundo: pocas cosas, y pocos seres en la vida; no creo en las glorias de la tierra, y, así y todo, las alas de mi alma no sienten la menor insinuación para desplegarse a intentar el vuelo hasta... cualquier tejado. Tú, que eres médico, psicólogo y místico, estudia mi caso y pide por mí...” —Más adelante, en carta del 7 de octubre dice: “Aunque no me preguntas por mi salud, te diré que sigo lo mismo de tullido, de inválido, de fregado y de jodido. No me falta sino poner escuela y conseguir Niño Dios, para estar lo mismo que mi héroe <i>Dimitas Arias</i> . Creo que como a él, me llevarán de alta cama al cementerio. Pero, como la soledad y el retiro dizque son la patria de las almas, yo me he ido inventando un alma, ingente, enorme; pero... de cántaro”.	<i>La Marquesa de Yolombó</i>

1930	72	En carta del 23 de marzo de 1931, enviada a Ignacio Cabo dice: “ya veo que tengo que buscar amanuense, porque me da mucho trabajo caligrafiar con esta ceguera que me está pañando. Ya verás, pues, que no es sólo indolencia ni pereza”.	
1934	74	Lo operan de las cataratas en sus ojos, con lo que recupera su visión. Sin embargo sigue incapacitado para escribir y leer.	<i>Dominicales</i>
1935	77	El 7 de agosto, por decreto del Presidente Alfonso López Pumarejo se le honra con la Cruz de Boyacá. -Escribe en carta de mayo 5 de 1936 a “Polita”: “Esta cruz y este premio, que por mis escritos he logrado, valen para mí porque con eso se alegran mis gentes, pero lo que es por mi pobre persona... como si oyera llover”.	<i>Hace tiempos I</i>
1936	78	El 16 de marzo recibe el Premio Vergara y Vergara por el primer tomo de su novela <i>Hace tiempos, por aguas y pedrejones</i> . -Le pide a su amigo Miguel Moreno Jaramillo que vaya a recibir el premio, no sólo en representación de él sino de Santo Domingo, “nuestra breña natal”. Con respecto al proceso de escritura dice: “Les dirás que, a mi sentir, esa novela vale poco, como obra de arte, pero que, como esfuerzo de viejo inválido, algo habrá de valer, seguramente. Les contarás que estoy tullido y con muchas dolencias de alma y cuerpo, que dicté esas mil páginas cando estaba completamente ciego, y no en el retiro y recogimiento a un secretario aguerrido y enterado, sino a cualquiera de la familia, a la hora que se podía y en medio del bullicio de muchachos y visitas, de portón y pordioseros, de teléfono y radio”.	<i>Hace tiempos II y III</i>
1940	82	Muere en Medellín el 9 de diciembre	
1952	-	Se publican sus <i>Obras completas</i> por primera vez en Madrid, con la Editorial Epesa.	
1958	-	El 17 de enero, con motivo del primer centenario de su natalicio se publican las <i>Obras completas</i> en Medellín por la Editorial Bedout.	
1964	-	Se reimprimen sus <i>Obras completas</i> . ■	

Carrasquilla

Eduardo Escobar

Cuando me dispuse casi como un deber, como si pagara una deuda de ciudadano, y llenara una laguna en mi conocimiento de la pobre y querida historia de nuestra literatura, a leer las obras de Carrasquilla después de arrastrarlas por décadas bien cerradas en la fea edición de Bedout de Medellín empastada en plástico, pensé hallar una serie de aguadas, o aguafuertes de un costumbrismo más o menos refinado, un paso tímido delante de las costumbres de la escritura de su época. La abierta admiración por Carrasquilla de ciertos radicales del llamado entre nosotros marmertismo en unos casos, y en otros de la desprestigiada academia, me lo habían hecho sospechoso. Pero la mala espina se transformó enseguida en entusiasmo. No había en Carrasquilla nada, nada ridículo, banal, aburrido. Ni soporífero.

Confieso que mientras escribo me veo como un extraño con otros gustos. Pero hay que ser de piedra para no tomar afecto por el creador de *Dimitas Arias*, *El Zarco*, *Ligia Cruz*. La obra de Carrasquilla es inolvidable, nada anodina. Aunque el habitante de Medellín que la segregó no fue en su vida más allá de Bogotá. En sus cartas existe un recuento tan bueno, tan sabroso de leer como sus novelas, del viaje del provinciano en los asombros del ferrocarril y los barcos del Magdalena como capillas que flotan, hacia la capital de Colombia. En Bogotá lo descrestó Julio Flórez, violinista y poeta, por sus ojos de Dolorosa y su modo de recitar sonetos. La catedral le pareció inarmoniosa, con una torre más alta que otra. Silva, presumido y rubendaríaco al principio, aunque más tarde le mereció un elogio.

Aceptemos que la historia de la *Marquesa de Yolombó* está rematada a las volandas. Que al cabo

de la densidad y la tensión del relato el lector espera otra cosa que esa pobre desilusión. Y así pasa con la primeriza *Frutos de mi tierra*, más redonda y terminada en apariencia, aunque también sea aparentemente la más deleznable y provinciana. Y los cuentos también están solucionados como si el final el autor perdiera el interés más que el aliento. Carrasquilla, parece auténtico cuando se trata a sí mismo con despego y se dio fama de apresurado y perezoso. Confiesa que acabó escribiendo para convencer a un grupo de charladores de Medellín de que el pueblo antioqueño raso era tan novelable como el ruso raso.

Es obvio, Carrasquilla se dejó arrastrar por su labor. Y convirtió el simple propósito de dejar establecido en una tertulia de amigos que se podían escribir novelas con la gente del vecindario, en la conciencia de censar todas sus minucias cotidianas, sus vicios, los cocidos de sus cocinas, los juegos, la música, los bailes (hay, mal contadas, trescientas menciones a la música y los bailes en sus obras, entre las mazurcas de los nuevos ricos de Medellín y las olvidadas galopas y las cumbias de los mineros de río y las chirimías), los trabajos y los males, en fin, y las medicinas que los curaban, los árboles del sustento, las yerbas que comían, las leyendas del alma que los entretenían, los trajes. Todo el pueblo antioqueño, es decir, el de cualquier parte de este mundo, está allí puesto con ilusiones y deformidades. Vivo, visible en las ondulaciones de un enamorado del lenguaje.

Esto no significa que el valor de Carrasquilla deba buscarse en el simple interés antropológico. No es un científico. Es un artista.

Un jardín botánico de Nueva York hizo el acopio de los vegetales mencionados en Shakespeare. Medellín le debe el homenaje a Carrasquilla. Su obra está plena de árboles, de nombres de árboles, de frutos y yerbajos. Dicen que la riqueza léxica de Shakespeare supera la de cualquier otro escritor en la historia de la literatura. Cuando cuenten las

Este Shakespeare de pobres



palabras de Carrasquilla dará una sorpresa. Es posible que pocos escritores en castellano cuenten con una magnificencia y un esplendor iguales.

Si de la abundancia del corazón habla la boca el de Carrasquilla rebosaba. Le gusta aparentar el tono del coloquio, pero es un disimulo habilidoso. Sobre todo, le gusta regodearse. En el fondo, detrás y debajo del rumor del relato, corren y alborotan todos los ritmos del habla. Barroco y católico.

En este mundo triunfa en beneficio de la maldita eficacia y la economía que se impone sobre todos los otros criterios estéticos y morales, que vienen a ser lo mismo, la simplicidad anglosajona de corte protestante en las líneas de los muebles y los inmuebles y en la prosa. La exaltación parece ingenuidad. Algunos incomprensivos mantienen a Carrasquilla en el catálogo del costumbrismo. Tan solo por la inmensa simpatía que expresa por los seres del mundo que trata: su obra es un acto de amor. La indiferencia por Tomás Carrasquilla debe relacionarse con el desamor contemporáneo. Cuando toda devoción pasó de moda y parece simple candidez.

Carrasquilla carece de la vanidad del comediante común a tantos escritores, incluso entre los mejores. Mientras escribe sabe que lo único importante es la materia que lo ocupa, las palabras de la vida. En cierto sentido su lectura decepciona, no porque induzca el sueño, sino por bueno. Imposible no lamentar después de pasarse a vivir a sus invenciones, con sus chismes religiosos, en ese mundo politizado y activo, con una galería de personajes tan graciosos y verdaderos, que resuelva por mera desidia cerrar el asunto al correr de la pluma y cancelarnos el contrato de inquilinos y despacharnos en dos parrafadas de remate para dejarnos hambrientos. Hambrientos de un mundo tan bien digerido y observado con pasión magistral. Es la impresión que me dejó Carrasquilla. Y así confiesa él mismo que hacía.

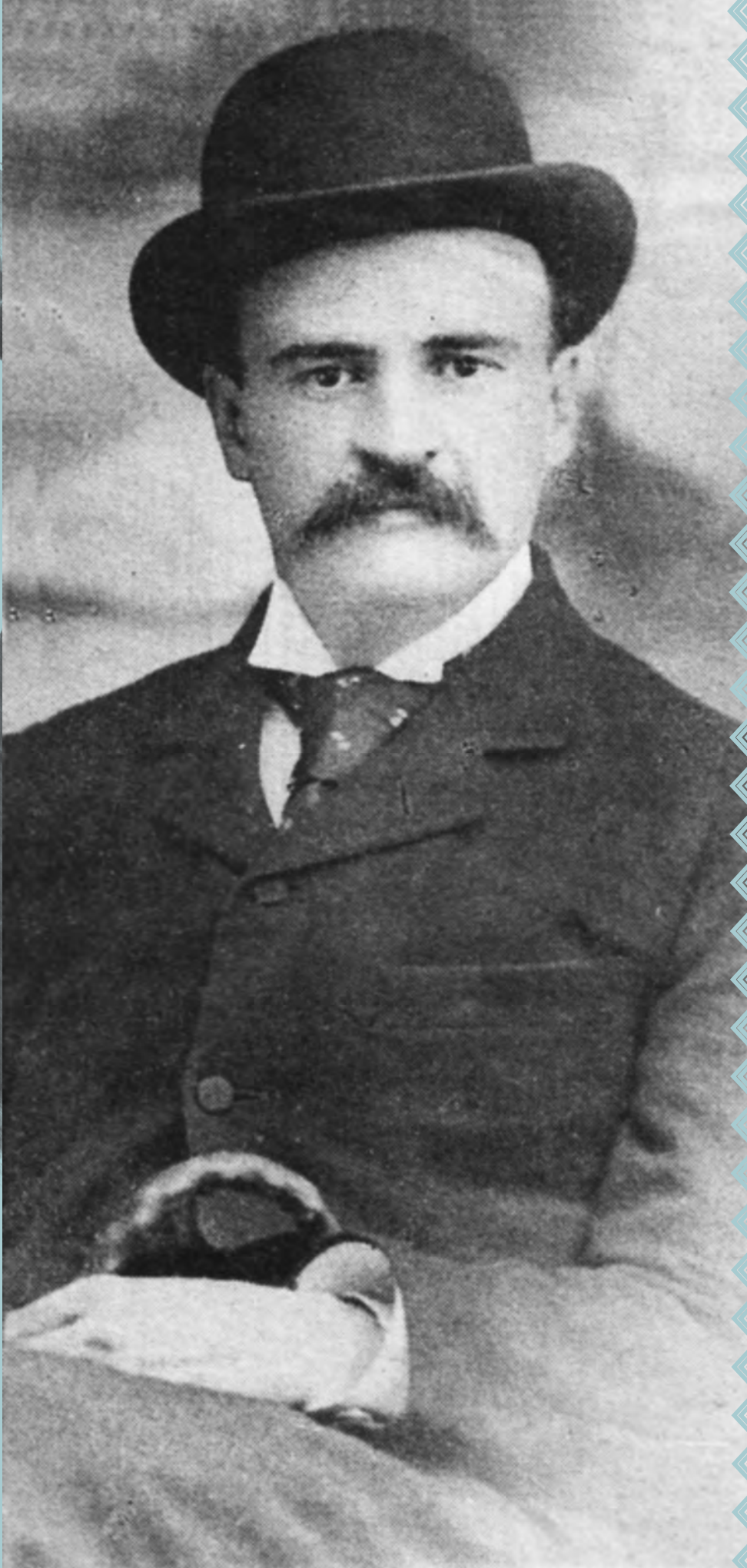
En los comienzos el nadaísmo tuvo el aspecto de lo que hoy llaman un taller literario. Nos reuníamos por las noches a leernos nuestros producidos, y cuando llegaba la hora de ser implacables y de descalificar un texto se acudía al descalificativo: carrasquillesco. Aunque es seguro que pocos entre nosotros habían leído a Carrasquilla ni mal ni bien. Pero así fuimos.

Dicen que es inútil y desvergonzado referirse a las circunstancias personales que nos llevaron al conocimiento de un autor o un libro. No obstante, un libro me pertenece, no está separado de mí como un simple hecho intelectual, me toca. Cada libro es un asunto íntimo que apenas puede ser compartido, un sueño propio, aunque existan un millón de copias semejantes. Y un autor querido es un amigo querido. Sartre dijo que la literatura es la comunidad con los muertos.

Llegué casi viejo a Carrasquilla de quien me mantuve alejado en obediencia al mandato de las veladas nadaístas. Mi padre tenía sus obras completas en casa, pero yo las juzgaba sólo porque eran suyas como otro capricho de conservador recalcitrante. Cuando estaba por morir se decidió regalármelas y yo las recibí por evitarle otro desprecio o por la manía de guardar libros aunque no me apetezcan. Al cabo de los años, la bulimia del ratón de biblioteca que nos lleva a leer cualquier cosa por una concupiscencia irreprimible hizo que acabara entregado a Carrasquilla en una fila de noches de insomnios felices. En Carrasquilla encontré en la tarde de la vida un Shakespeare de pobres. Y fue para mí una experiencia gratificante. Un gran descubrimiento tardío. ■

Eduardo Escobar (Colombia)

Poeta, periodista y ensayista. Escribe columnas de opinión para el periódico *El Tiempo* y la Revista *Soho*.



Carrasquilla ensayista

Juan Felipe Restrepo

Las “Homilías” son los ensayos más importantes de Carrasquilla. Están escritos en tono de parodia, que semeja la prédica de un párroco montañero que exhorta a sus feligreses. Su talento ironista, sus alcances analíticos y su habilidad con el lenguaje tienen aquí su máxima expresión, así como sus limitaciones y desaciertos. Su escritura obedeció a una circunstancia específica: la crítica del modernismo en Colombia.

La “Homilía N.º 1” empieza con una feroz y desacertada crítica a los decadentistas y simbolistas franceses, juzgados de vanidosos, superfluos, desproporcionados y simuladores de sentimientos e idiosincrasias, además de locos, neuróticos y desequilibrados. A las dos tendencias, Carrasquilla las bautizó como dandismo cerebral. A Baudelaire, por ejemplo, lo concibió como un ángel rebelde y demoníaco, y padre a su vez de los satánicos, una de las tres agrupaciones en que Carrasquilla dividió a los decadentistas, grupo de trogloditas. Verlaine salió mejor librado, por su sinceridad y personalidad proteica. Mallarmé, discípulo del anterior, le pareció una expresión del arte al revés: no manifiesta sino que esconde, como los jeroglíficos. Poesía como ésta, según él, entorpece los canales de comunicación, objetivo esencial del arte. Pero no todo es cizaña: hay excepciones, como los parnasianos: Sully Prudhomme, Leconte de Lisle y Coppée, con la sublime sencillez helénica que los caracteriza, dice Carrasquilla.

Respecto a Colombia, consideró a Guillermo Valencia acrisolado y sincrético, de gusto exquisito y gran erudición; no obstante, le reprochó su europeísmo pues, a diferencia de Jorge Isaacs, fue un poeta extraño a su tierra. Al margen, admiró la obra de Silva, de Rivera, del tuerto López, de Soto Borda. Y respecto a Antioquia, dijo de Farina que le sobraban facultades, pero que era de frase rebuscada. Le pareció que Aquilino Villegas, el Maeterlink criollo, se echaba a perder con su esnobismo.

Para Carrasquilla el decadentismo fue una planta que no pelechó en este ambiente burgués y montañoso, sórdido e incipiente. Fue una tendencia que no se asimiló con nuestro carácter, ni correspondió a nuestra cultura. La Colombia literaria no puede renunciar a su propio espíritu, para asemejarse a una colonia francesa o italiana ni mucho menos helénica ni egipcia. Al



contrario, debe cantar a la realidad nacional, buscando formas más amplias, sanas y austeras, factores universales y eternos del arte. El ideal de Carrasquilla era muy claro: arte con información moderna y artistas de y para la casa. Se trataba del 20 de julio literario. El punto geográfico y el medio nada importan, pues en la provincia también puede encerrarse el universo. Todo rasgo, todo hecho humano que anote el arte, algo significa y revela. La humanidad es el símbolo y el enigma.

El cuentista antioqueño creía que para producir arte es indispensable un elemento emocional, verdadero y personal, así como una sinceridad absoluta en las impresiones. Por eso, no son suficientes ni el intelecto, ni la fantasía, ni la forma. La estética es lo verdadero en lo bello. Y lo verdadero es la vida histórica y tangible: aquella inconexión de los sucesos ordinarios y monótonos, con sus trivialidades e insignificancias cotidianas. La belleza no está en las objetos sino en los sujetos, es decir, en el alma que alguien le transmite a algo. La estética es un hecho espiritual, unión de saber y sentir. El arte trata de la subjetividad y su espontaneidad, embelleciendo la vida en un sentido abstracto y general.

Dice Carrasquilla: “En efecto: él abarca cabeza y corazón. A éste le dulcifica y le acendra; traslada a aquella a la región serena de la idea y de la belleza moral”. Por eso, el arte engaña: nos hace sentir lo que no podemos percibir por nuestra propia cuenta, nos enseña lo que no podemos comprender nosotros mismos. Se trata de un alma que nos hace soñar una vez más lo que no podemos soñar, de los estremecimientos de un corazón que nos hacen estremecer, y de las profundidades de una conciencia que nos revelan las nuestras. El poder de los genios es mostrar, precisamente, estos abismos propios y ajenos. De allí que un escritor sea un viajero que “vaga por un mundo que solo él conoce: la humanidad le reclama los apuntes de ese viaje”.

En el ensayo “Diego Velasco” (1915), sobre la novela homónima de Máximo Lorenzana, Carrasquilla se refiere a la hipocresía del arte, que constituye la esencia de toda manifestación estética. Hipocresía es, por supuesto, disimular. El verdadero arte no deja ver la fábrica ni la tramoya. Oculta el talento y las destrezas del genio. Todo lo muestra ya acabado. Sólo el descuidado, que contempla inadvertido, cree en la simpleza de la realización. Cuando se nota demasiado el esmero la obra semeja afectación, resultando relamida. Dice Carrasquilla: “Un elegante que se sienta muy peripuesto daña hasta el andar; y pelo muy peinado parece de santo quiteño. En este juego del arte hay que esconder siempre las cartas y las habilidades”. Es como decir, según la antinomia planteada por el ensayista, que el arte debe ser sin arte.

La belleza es la suprema soberanía del arte, cuyas únicas reglas permitidas deben ser las del

instinto, pues los preceptos no forman artistas. Pero el arte nada vale sin el alma creadora. En otro ensayo, “Por el poeta” (1922), sobre José Asunción Silva, dice que el alma es la única posibilidad del arte. El camino indiscutible y necesario para cualquier realización: “sea alma de sabio o de visionario, de asceta o de malvado, de santo o de niño... ¡de lo que se quiera! La cuestión es alma”. En “Palabras” (1928), de igual manera, afirma que la belleza radica en el alma del artista y no, como se cree, en el objeto. El artista puede transformar cualquier cosa en arte, desde que sea bien tratada y bien sentida. Lo fundamental depende del alma, y de lo que ocurra al interior: la vida espiritual. La cultura, la educación y el medio, es decir, las condiciones históricas y sociales, no pueden hacer más que refinar y depurar la potencia y el talento creador, pero no los constituyen. Igual con la disciplina, que es necesaria, pero no hace al arte.

* * *

Su crítica literaria más importante la representa “Herejías” (1897). Se trata de una defensa de las virtudes de *Tierra virgen*, novela del antioqueño Eduardo Zuleta. Sin embargo, *Tierra virgen* fue más un pretexto para teorizar. Carrasquilla concebía la crítica literaria como la libertad del pensamiento. Se creía con el derecho de opinar y la obligación de disparatar, porque la verdad es lo que uno quiere que sea. Para él, cualquier comentario era legítimo y tenía razón de ser por sí mismo. Nada era desdeñable, ya que una certeza podía provenir del lugar más inesperado y de la persona más inadvertida.

En la primera parte de “Herejías”, conceptúa acerca de la novela: “Novela es la aplicación de conocimientos y de sensaciones al hombre y a cuanto lo rodea, combinada en forma narrativa”. Y más adelante para complementar afirma que la novela es un pedazo de la vida, reflejado en un escrito por un corazón y por una cabeza. También deja en claro su posición sobre el regionalismo literario, que tiene mucho del realismo español. Dice que todas las novelas, sin excepción, pertenecen a una región, que hacen parte de un lugar y de un tiempo, por cuanto tratan de las relaciones del hombre con el medio. Por eso, debe distinguirse regionalista de colorista. El primero describe, recogiendo ápices y dando la

expresión característica; y el segundo pinta, reproduciendo la semejanza.

De allí surge otra de sus controvertidas opiniones: “Cuando se trata de reflejar en una novela el carácter, la índole de un pueblo o de una región determinada, el diálogo escrito debe ajustarse rigurosamente al diálogo hablado, reproducirse hasta donde sea posible”. Si la palabra es el alma, entonces no hay mejor camino para conocer al individuo y a la colectividad. Por eso, no puede cambiarse por otra más correcta ni más elegante, pues se despojaría a los personajes de su nota más genuina y carecerían de toda verosimilitud. Para Carrasquilla la naturaleza debía conservarse porque es más bella que el arte.

“Tres nombres” (1913) constituye su otra crítica literaria sobresaliente. Trata sobre los escritores que para él eran el carácter esencial de nuestra región, y que distinguía a Antioquia en la literatura nacional: Gregorio Gutiérrez González, Epifanio Mejía y Juan de Dios Uribe. Del primero resaltó su poema sobre el cultivo del maíz, juzgándolo de factura mediana, pero bello en su conjunto y grandioso en su concepción. Dijo que Antioquia no era nada, pero este poema la había hecho figurar en la literatura universal, por su valentía poética y su colorido local. Son Gutiérrez González y Jorge Isaacs los “Colones que nos han descubierto al mundo mental”. Epifanio Mejía fue más hondo que el primero en el sentir, más delicado en el decir y más pictórico, aunque menos informado y de menor tendencia ideológica. Fue un gran amante de la naturaleza y de la tierra. Después del himno *Canto a Antioquia*, sus cuadros de asuntos campesinos son lo mejor que produjo. Su pluma fue de una hermosa sencillez de lo cotidiano, atravesada por el ensueño.

Pero Juan de Dios Uribe mereció sus más desmesurados elogios. Su sencillez helénica y su variedad en la unidad eran sus virtudes insuperables. Tal cual formulaba el pensamiento asimismo lo producía. Carrasquilla afirmó en otro lugar (“Autobiografía”, 1915) que era el primer prosista de la lengua española. Sin duda alguna, otro de sus juicios desacertados en el que ignoraba, o quería ignorar, a Sarmiento, a Martí, a Rodó y a Darío, arquitectos de la tradición latinoamericana. Esto ya la había advertido Sanín Cano,¹ cuando dijo que este gran novelista, en la amargura de sus últimos años, había negado a



muchos de sus contemporáneos y desconocido a americanos impugnables. Y Gutiérrez Girardot,² cuando señaló su carácter reaccionario respecto de sus opiniones sobre la literatura moderna.

* * *

El teatro fue una de sus grandes pasiones. En especial Jacinto Benavente. En dos crónicas, publicadas en *El Correo Liberal* de Medellín en 1921, “La propia estimación” y “La malquerida”, no escatimó comentarios de admiración y de inagotable asombro: el mago de cerebro colosal, lo llamó. En otra, “La noche del sábado”, afirmó que este dramaturgo fue uno de los autores que más lejos llegó en el conocimiento de los misterios humanos, y que ninguno como él bajó hasta el fondo de las almas. Lo equiparó a D’Annunzio y Maeterlink, y lo relacionó en carácter con Esquilo, Sófocles y Shakespeare.

Desde “Reconquista” (1913) su aprecio ya era una obsesión desmedida. Allí dijo que los genios no son privilegio de la humanidad, y que Benavente no sólo estaba vivo sino cerca, en la cumbre gloriosa donde moraba. Sin embargo, el final fue más entusiasta: aseguró que si la unión iberoamericana algún día habría de ser posible Benavente sería el lazo máximo, puesto que su alma soberana esclarecía nuestras almas de pigmeos; y que si estas comarcas suramericanas fueron en un tiempo posesiones de la madre hispánica, volverían felizmente a su dominio por obra y gracia de la espada de su genio.

Estas crónicas datan de la década del diez y del veinte, precisamente una de las épocas más decisivas del teatro antioqueño. A Medellín llegaban importantes compañías artísticas hispanoamericanas, como la célebre de Virginia Fábregas, de México. Para aquel entonces, el dinámico y satírico teatro español había desbancado al trágico y romántico teatro francés decimonónico. Fue en estos años cuando se dieron los primeros pasos para la consolidación de una verdadera dramaturgia local, de alcances nacionales. Los dramas de Juan José Botero, Samuel Velásquez, Gabriel Latorre, Salvador y Alejandro Mesa Nicholls y de Ciro Mendía, fueron los más importantes y representados en Medellín.³

Las únicas crónicas teatrales de Carrasquilla tienen como tema su fanatismo hispánico, repre-

sentado en la figura de Benavente y en las obras de los hermanos Álvarez Quintero. No obstante, el novelista antioqueño intentó, a mediados de los veinte, escribir sus propios dramas, o como él mismo dijo: “benaventear un poquito”. Pero, como declaró en varias entrevistas, sus personajes fueron una versión de sí mismo, y su esperada dramaturgia fue un intento fallido. Tan sólo en una ocasión expresó públicamente su admiración por dos dramaturgos locales: uno de ellos fue Ciro Mendía, por sus graciosas comedias, como *El papá de Trina*; el otro fue Emilio Franco, por tragedia su *¡Si hablarán los perros!...*

Lo más interesante de esta faceta son sus apreciaciones estéticas, que se confunden con las éticas, especialmente en “Zazá” (1913), sobre el drama homónimo de M. M. Berton y Simon. Carrasquilla consideró que lo moral o inmoral de un drama estaba en el espectador, y no en el espectáculo. “Al que es bizco todo le resulta duplicado”, dice. Nada más ambiguo que establecer categorías inamovibles de bueno y malo para el arte. Cada obra surge en un medio que la determina, según las condiciones históricas, sociales y culturales. Es decir, no se trata del objeto sino del punto de vista, así como lo bello y lo feo dependen del gusto personal. Si en tal caso la obra es inmoral, entonces es porque la vida es inmoral, dijo. O si es amoral, es porque la vida no es ni el cielo ni el infierno: es el mundo, en el que todo abunda, sin mediación ni limitación.

* * *

El cine, la pintura y la música también llamaron poderosamente su atención, pero les dedicó pocas páginas. “El buen cine” (1914) es una de sus mejores. En ella expresó su estupefacción ante el nuevo arte, que desplazó al teatro. Un sorprendente invento que superó el mero entretenimiento, para convertirse en una necesidad de la sociedad moderna. El cine fue para Carrasquilla una movilidad vertiginosa y oscilante, un mariposeo fugitivo, dantesco, producido por la luz y el movimiento. Un escape de la tediosa rutina, parecido más al sueño que a la realidad. Fue una genuina creación que representó la síntesis de siglos de experimentación. Una mentira necesaria, que abrió las puertas a otras posibilidades de la imaginación. Dijo el cronista: “Aquel



Tomas Carrasquilla y su hermana

encanto, aquella atracción que en todos ejercen esas visiones instantáneas y mentirosas, es porque en ellas vemos, tal vez sin darnos cuenta de su enseñanza, la imagen fidelísima de nuestras propias existencias: toda la vida, la vida toda, es un reflejo, una película”.

“Pinturas” (1914) trata sobre una exposición llevada a cabo por los entonces jóvenes paisajistas Pedro Quijano y Ricardo Gómez Campuzano. Carrasquilla no se reconoció como crítico de arte, y mucho menos como autoridad. Sin embargo, consideró que el solo sentido estético, y algunas nociones sobre color, perspectiva y forma, eran suficientes para expresar una opinión, más o menos sensata, sobre un pintor y su obra. Por eso, creía en el riesgo de expresar la propia opinión. Sus comentarios al respecto de la exposición se fundamentan, más que en argumentos, en adjetivos y admiración entusiasta: cuadros complejos, concienzudos y atrevidos además de grandiosos. Del cuadro de Quijano, *Palemón el estilista*, dijo que era de una valentía y de un efecto magistralmente imponentes, y que logró hacer sentir, merced a un trazo, la desolación y la inmensidad. Gómez Campuzano se le figuró un maestro del paisaje, que transmitió un temperamento y un alma a un pedazo de tierra pintado, lleno de expresión, carácter, vida y personalidad.

“Divagaciones” (1915) es quizá su única crónica musical, sobre la obra homónima de Pedro Mora-

les Pino. Lo interesante es su concepción sobre la música más que de la obra en cuestión. Dijo que este arte sin palabras expresaba, mejor que las rimas dulces y las prosas sabias de toda lengua culta, el concepto ideológico más profundo y sutil. Era la literatura universal del pentagrama, que no necesitaba de la traducción para hacerse comprender. En ella, el sentir y el pensar se confundían, pues se dirigían tanto a la cabeza como al corazón. Por eso, la música era el arte que mayor humanidad abarcaba, conmoviendo y ejerciendo una impresionante influencia, capaz de tranquilizar o provocar a las masas. Y como era su costumbre Carrasquilla dejó aquí una de sus finas ironías: “No es difícil que el órgano católico haya conquistado más almas a Dios que todos los misioneros juntos”.

* * *

Respecto de los otros ensayos, existe uno que sobresale por su profundidad y belleza estilística: “La sencillez” (1914). Éste, a su vez, lo integran tres partes: “En la ciencia”, “En el arte” y “En la vida”. La segunda, para este caso, la más importante. Aquí afirma que el sentido de lo sencillo hizo de Grecia la cuna y modelo del arte universal. Ninguna otra nación lo desarrolló tanto y lo llevó a tan elaboradas expresiones. Sencillez es la perfección en la armonía, la exacta disposición de las formas y de las partes. La templanza y la mesu-

ra como normas de la belleza. Aún en los tiempos modernos, cuando el arte europeo se exagera y se embrolla, a Grecia evoca como numen propicio. En épocas de crisis, cuando reina la desorientación y la confusión, el mundo vuelve a Grecia. El humanismo bebe nuevamente de aquella fuente inagotable de conocimientos, intelectualidad y espiritualidad. La cultura helenística es como la aguja al norte. Cada renacimiento es la historia de este viaje de regreso, como un náufrago que anhela su Itaca.

Toda expresión de la belleza constituye un acto de sencillez. Ésta ordena, dispone, regulariza y despeja: es el camino hacia a la unidad. Lejos de ocasionar la confusión, el empalago y aquel cansancio de los amontonamientos, provoca la lucidez mental. En “Herejías” dice Carrasquilla, a propósito, que lo hermoso no es siempre lo pulido, lo culto o lo correcto. Sin embargo, no se trata sólo de una belleza de las formas bien dispuestas, sino del espíritu. La sencillez es reposo y serenidad para el alma, cuyos estados son los mismos del cuerpo. Se trata de una sencillez que todo lo abarca.

El don precioso de la sencillez es lo que enaltece a una literatura. La griega, por ejemplo, tan apreciada por Carrasquilla. Homero, para él, era el gran autor que representaba el carácter nacional contenido en la más grande epopeya. Esquilo y Sófocles eran sublimes por la simplicidad de sus formas y de sus conceptos, en los que la fatalidad determinaba los destinos de los hombres. Asimismo Safo, Anacreonte y Alceo, que concibieron una poesía íntima, altamente expresiva de sus vivencias eróticas y amorosas. Al igual Aristófanes y los epigramáticos, que “si fustigan a los malvados y a los necios de su tiempo, ríen con esa travesura ática”. Quizá fue la filosofía griega la sublime expresión del fluir de las ideas por el camino de la sencillez. No obstante, esto no significaba facilidad de entendimiento e inmediata accesibilidad a la comprensión. Aquel reposo y serenidad fue una difícil conquista lograda por la belleza.

* * *

Los ensayos de Tomás Carrasquilla tienen el mismo encanto de sus narraciones. Sus críticas literarias, además de ser creación de un pensa-

miento ágil y perspicaz, son imaginativas, atrevidas y originales. Para él, el género ensayístico consistía en encontrar un tono, que definiera el estilo y la forma, que no son más que un alma vaciada en palabras. Pues el timbre y el acento son la única revelación posible del sentimiento personal, dijo.

Para dos de los mayores críticos literarios colombianos —Sanín Cano y Téllez—, Carrasquilla ya era un clásico de la narrativa latinoamericana antes de morir. Y más que por sus historias, lo era por su estilo. Dijo Sanín Cano que la impresión que comunicaban sus libros no era la que suele derivarse ordinariamente de recorrer páginas con o sin ánimo de realizar obra de arte. La sensación vital que de ellas se desprendía predominaba sobre las preocupaciones de hechura y procedimiento.⁴

La ironía y la gracia caracterizaron la escritura de Carrasquilla. Sus ensayos se asemejaron a sus cuentos en este sentido. La ironía, por su parte, fue un elemento narrativo del discurso que iba más allá de la burla. Aunque en ocasiones el ensayista develó su histrionismo profiriendo chocarrerías y procacidades, al modo aristofanescas. Tal ironía consistió en una estrategia, como la llamó David Jiménez,⁵ que desarmaba o ridiculizaba al contrincante. Al inicio, Carrasquilla se mostraba ignorante, torpe y ordinario para, después, emprender su ataque con una admirable riqueza léxica y sintáctica, y con un poderoso sentido común que se parecía al tono de la conversación amena e inteligente.

La gracia y el encanto de Carrasquilla nacían de su comprensión por la individualidad, como libertad suprema del pensamiento y de la imaginación. “No le basta a un artista el expresarse bien: necesita expresarse tal cual es”, dijo. Por eso, en sus ensayos descubrimos sus simpatías y diferencias. En ellos está, como en sus novelas, la defensa del lenguaje popular, expresivo en imágenes y voces. Asimismo, el humor de sus inesperadas ocurrencias. Para Carrasquilla, nada había tan humano como el verbo. Aquella sinceridad y espontaneidad literarias, exigidas por el antioqueño para todos los escritores, las plasma en sus escritos de prosa crítica. Para él, la universalidad y la humanidad de una literatura estaban en la verdad individual de su autor. ■

Juan Felipe Restrepo David (Colombia)

Filósofo de la Universidad de Antioquia. Cursó un diplomado en literatura infantil, Universidad de Antioquia. Promotor de lectura de la *Fundación Taller de Letras Jordi Sierra i Fabra*. Colaborador de la *Revista Universidad de Antioquia*. Miembro del comité editorial de *A teatro revista*. Ocupó el primer puesto en el Concurso metropolitano de ensayo “Los sueños de Luciano Pulgar”, 2005. Fue ganador de una beca de investigación teatral, Ministerio de Cultura, 2006. También ganó una Beca de Creación literaria en ensayo, Alcaldía de Medellín, 2007. Recibió una mención de honor en el I Concurso nacional de crónica “El Pequeño Periódico 25 años”, 2007.

Notas

- 1 SANÍN Cano, Baldomero. *El oficio del lector*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989, p. 116
- 2 GUTIÉRREZ Girardot, Rafael. *Hispanoamérica: imágenes y perspectivas*. Bogotá: Temis, 1989, p. 362
- 3 En 1903, en la revista *Lectura y Arte* N.º 2, dirigida por Antonio J. Cano y Francisco A. Cano, entre otros, apareció un fragmento del drama *Roque Yarza* de Efe Gómez, una obra amena y bien caracterizada pero que, al parecer, quedó inconclusa. El prólogo fue escrito por Gabriel Latorre, en el que cuestionaba las supuestas letras antioqueñas, que consideraba incipientes y de pocos aciertos. Y hacía un llamado a construir una legítima literatura regional, con originalidad y conciencia, donde el pensamiento profundo y la disciplina rigurosa fueran los fundamentos de las verdaderas realizaciones. Esto lo decía celebrando la aparición pública del fragmento de Gómez, que aportaba significativamente a la naciente dramaturgia antioqueña, que alcanzaría sus mayores logros a finales del siglo XX.
- 4 Op. Cit. Sanín Cano, p. 122
- 5 JIMÉNEZ, David. *Historia de la crítica literaria en Colombia: siglos XIX y XX*. Bogotá: Universidad Nacional, 1992, p. 139

Bibliografía

1. CARRASQUILLA, Tomás. *Obras Completas*. 2 tomos. Medellín: Editorial Bedout, 1958.
2. _____. *Autobiografía y polémico*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1991.
3. _____. *Acuarelas y Discos cortos*. Medellín: Autores Antioqueños, 1991.
4. HENRÍQUEZ Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1994.
5. *Lectura y Arte*. Edición semifacsimiliar. Medellín: Autores Antioquia, 1997.
6. MORENO Durán, Rafael Humberto. *Denominación de origen*. Bogotá: Ariel, 1998.
7. NARANJO Mesa, Jorge Alberto. *Estudios de Filosofía del Arte II: Las ideas estéticas de Carrasquilla*. Medellín: s. e., 1995.
8. TÉLLEZ, Hernando. *Literatura*. Bogotá: Ediciones Argra, 1951.
9. TORRI, Julio. *La literatura española*. México: Fondo de Cultura Económica, 1969.



Autor: Orlando Mejía Rivera
 Editorial: Bruquera
 ISBN: 978-84-02-42044-2
 Año: 2008
 Lugar de Edición: Barcelona
 Número de páginas: 128
 Materia: Literatura Colombiana

El enfermo de Abisinia es el poeta Arthur Rimbaud en sus últimos años de vida, época en la que empieza a presentar extraños síntomas de una patología que siempre se ha asociado a la sífilis. La obra es, además, un homenaje a un creador genial, incomprendido por sus amigos e indestructible para sus enemigos. La pasión de Paul Verlaine y la mezquindad de los críticos literarios de la época son ejemplos de una ceguera que todavía nos afecta. A través de los feroces artículos del crítico Lepelletier (que el autor reproduce) y una correspondencia inventada entre Verlaine y Nikos Sotiro, el texto presenta todas las piezas del rompecabezas que sigue constituyendo la vida y personalidad del mítico poeta.



Autor: Jaime Restrepo Cuartas
 Editorial: Universidad del Valle
 ISBN: 9789586706032
 Año: 2007
 Colección: Artes y Humanidades
 Tamaño: 14.5 x 21.5 cm.
 Número de páginas: 310

Novela sobre las guerrillas liberales del Llano, ocurrida entre 1948 y 1953, después de la muerte de Jorge Eliécer Gaitán y luego de las persecuciones que desataron los gobiernos conservadores de Mariano Ospina Pérez y Laureano Gómez contra el Partido Liberal. Esta historia es parte de la violencia de Colombia entre liberales y conservadores.

Los personajes reales de esta historia de Colombia son: Guadalupe Salcedo Unda, el General Eliseo Velásquez, Eduardo Franco Isaza, Rosendo Colmenares, Dumar Aljure y muchos otros que lucharon y sucumbieron.

Y otros personajes de ficción. Alrededor de ellos nace el amor, el odio, la frustración o las ilusiones que se van tejiendo en los atardeceres y amaneceres de aquellas llanuras sin fin.



León de Greiff el budismo y los otros

Orlando Mejía Rivera

Fotografías: Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto

1

La obra que conocemos de León de Greiff, escrita desde los primeros versos que hizo a los dieciocho años hasta sus últimos poemas de la vejez, tiene una gran característica que la unifica en un universo creativo que apenas comenzamos a visualizar mejor. Esta característica la constituye su particular lenguaje poético que, de manera indiscutible, se ha convertido en la razón de que posea pocos lectores. León de Greiff, fiel a la consigna de Mallarmé de que la poesía no se hace con ideas sino con palabras, descubre un mundo lingüístico que revela una dimensión existencial no soñada por ningún otro poeta en lengua española; y conduce el lenguaje a unas flexibilidades de ritmo y sentido sin precedentes en el español.

Algunos filósofos contemporáneos nos permiten entender mejor ciertas tendencias de su lenguaje poético. Por ejemplo, la lectura del francés Derrida constituye una herramienta conceptual fundamental para comprender que De Greiff utiliza un verdadero proceso de deconstrucción del español moderno, retornando al origen de muchas de sus raíces maternas como el latín, el griego y los nexos anglosajones y germanos; una vez allí, él reconstruye mediante sus neologismos otros caminos posibles para las palabras, que no tuvieron una existencia en la evolución histórica del idioma.

Esta vuelta al pasado de la lengua se confundió con la tendencia del culteranismo a jugar con la complejidad de las palabras viejas, pero sin ninguna pretensión de renovarlas o incorporarlas a la lengua del presente. Lo que busca, a mi modo de ver, León de Greiff con la utilización de arcaísmos y la construcción de neologismos es la renovación del lenguaje, cada vez más agotado por la pobreza idiomática y conceptual de una

única línea del idioma. Por ello, los neologismos de su obra poética no los crea por el capricho de la anarquía lingüística, al contrario, todas las raíces que utiliza se revisten de nuevas ramas de palabras, las cuales comienzan a significar y señalar otros planos de la realidad.

La red de comunicación que crea De Greiff entre el inglés, el alemán, el francés, el italiano, el latín, el griego, el noruego y el español constituye un proceso de intercambio y flexibilidad lingüística, que sólo hasta los últimos años han comenzado a proponer muchos filólogos en relación con la evolución de las lenguas: la necesidad de volver a cruzar palabras entre las distintas lenguas, como requisito para la supervivencia de los lenguajes; la percepción de que los idiomas terminan muriendo si se conserva una exclusiva relación “endogámica” entre las palabras, y que sólo la “exogamia” lingüística le da vida a los idiomas. La pureza en los idiomas, de manera paradójica, los condena a una muerte en vida pues terminan siendo momias de museos eruditos, atrasados con respecto al pensamiento de la cultura respectiva.

El lenguaje poético de León de Greiff es un camino del español que no está en el pasado, sino que se ha renovó al volver a las fuentes y de allí construir un universo poético de musicalidad y multiplicidad en los significados; éste se convierte así en una posibilidad inexplorada para que el español literario del nuevo milenio encuentre una renovación a sus palabras cotidianas y a sus metáforas, ahogadas por los lugares comunes y la perversión audiovisual del lenguaje.

Como bien lo expresó el norteamericano Stanley Wayne Connell en su tesis de doctorado sobre el léxico en los poemas de De Greiff,¹ esta es una poesía que se encuentra en el exilio con respecto a

Mi aburrimiento es largo, pero la vida es corta. Leo Legris

la cultura colombiana e hispanoamericana; porque hemos sido incapaces de comprender que detrás de su lenguaje poético no se encuentra el “deca-dentismo” de los barrocos o los ultramodernistas, sino el germen existencial de otra manera de contar y descubrir la realidad del alma colectiva de la lengua española.

Todas las revoluciones empiezan por la transformación profunda de las palabras, como lo supieron desde Rimbaud hasta Pedro Salinas. Por ello, la poesía de León de Greiff sólo se apreciará en su real dimensión y valor cuando tengamos más conciencia del agotamiento de esta evolución lineal del idioma y decidamos buscar otras alternativas como el camino lingüístico que él ha construido.

2

Los temas de la poesía greiffiana, al igual que todas las grandes creaciones poéticas, interrogan por los enigmas existenciales de la vida humana: el amor, la muerte, el tiempo, la soledad, la angustia, el tedio, el absurdo. La respuesta del poeta a estos motivos insondables se da por medio de algunas pasiones que se repiten en su obra: la fascinación por la noche, el silencio, los sonidos musicales, el arquetipo del eterno femenino; la nostalgia por los viajes imaginarios a universos perdidos en la memoria olvidada de los hombres; la autoironía y la ironía para soportar la vida, su negación a creer en los proyectos de los seres humanos, su percepción de que la existencia es un sueño como lo supieron Calderón de la Barca, Quevedo y Shakespeare.

Como todos los poetas de la modernidad De Greiff es escéptico ante el mundo del progreso tecnológico y el imperio de la máquina. Pero, a la vez, experimenta escepticismo ante sí mismo, como hombre y poeta, como proyecto vital individual y como parte del destino colectivo de la humanidad. En un poema conocido en años recientes, escrito a sus diecinueve años, ya anticipa toda la visión nihilista que tendría durante el resto de su vida:

No he llegado a veinte años
y ya todo me cansa.
Viviendo sin engaños
vivo sin esperanza...
Porque mis ilusiones
están muertas o heridas,
y en todas mis canciones

digo frases ardidadas
de sabio desconsuelo.
Porque sé que es muy triste
la vida bajo el cielo
sin saber lo que existe;
Porque sé que es mentira
el amor de la amada
y sé que en esta gira,
para mi desolada,
no he de hallar una fuente
que me depare calma,
que me bañe la frente
con la luz de su alma...;
porque mi desventura
es eterna y muy fuerte,
y encontraré dulzura
no más que con la muerte...
Porque en mi tristeza andanza
no he llegado a los veinte años
y ya todo me cansa:
viviendo sin engaños
vivo sin esperanza...²

Este poema parece escrito por un hombre que ha vivido mucho, que ha creído mucho, y que al final de su vida, triste y derrotado, comprende la impotencia de todo esfuerzo humano y lo ilusoria de cualquier esperanza. A los diecinueve años el joven poeta está aburrido con la vida, sabe que el amor de la amada es otra mentira y que sólo le resta aguardar con anhelo la llegada de la muerte. De ahí la profunda frase con que finaliza el poema: “Viviendo sin engaños / vivo sin esperanza”.

Esta precoz intuición en el destino humano lo acompañará siempre en su obra y en su vida. “Toda las cosas / trujeronme fastidio” dice en el *Libro de signos*; “El hombre es claudicante y es absurdo, no duro / no nada humano” refiere su heterónimo Scalde en el relato escrito en “Alredor de la nada”; “Zuyexawivo, oh / tierra de horror! / oh/tierra de Horror! / Ha llegado el fastidio: el fastidio es un suave nephentes? / Ha llegado el fastidio: el fastidio es aroma de espirituales elaciones? / Ha llegado el fastidio[...]”, expresa el vikingo Erik Fjordsson; “Todo, todo me dá lo mismo: / todo me cabe en el diminuto, hórrido abismo / donde se anudan serpentinos mis sesos”, confiesa Sergio Stepanski que ya ha ofrecido su vida a cualquier tahir; “Presumí de filósofo, si sólo saqué en claro / que el resto vale menos si todo vale nada / y que la vida importa lo que dura un instante...”, cuenta Beremundo el Lelo en “Velero paradójico”. Y todo este pesado

aburrimiento que acompaña a De Greiff y sus distintos *yoes* sólo es tolerable porque como decía Leo Legris con ironía: “Mi aburrimiento es largo, pero la vida es corta”.

Pero, ¿qué es lo que hace que el poeta haya sentido desde joven esta insuficiencia de la vida humana? León de Greiff, al contrario de la mayoría de los otros poetas de Occidente, no ha llegado al nihilismo y a la angustia por los desengaños de la existencia, sino desde antes de comenzar a trajinar la vida ya sabía que poco de ella valía la pena. A diferencia de Quevedo que siente que “su corazón es el reino del espanto” pero luego de perder su salud, sentirse viejo y dudar del Dios cristiano; o de Rafael Pombo en su *Hora de tinieblas* que le pregunta a Dios por qué ha nacido y por qué tiene que morir; o de Neruda o Vidales, que cantan con desengaño la crueldad de los hombres y su injusta sociedad, mientras presienten que la utopía de Marx no pudo fundarse en el mundo; o de Amado Nervo o Becquer que le lloran a la soledad junto al cuerpo muerto de la amada.

León de Greiff no le pregunta a Dios por qué nunca ha creído en él, ni tiene amargura por la derrota de la revolución social porque jamás pensó que triunfaría, ni llora la muerte de la mujer amada o su propia finitud porque siempre

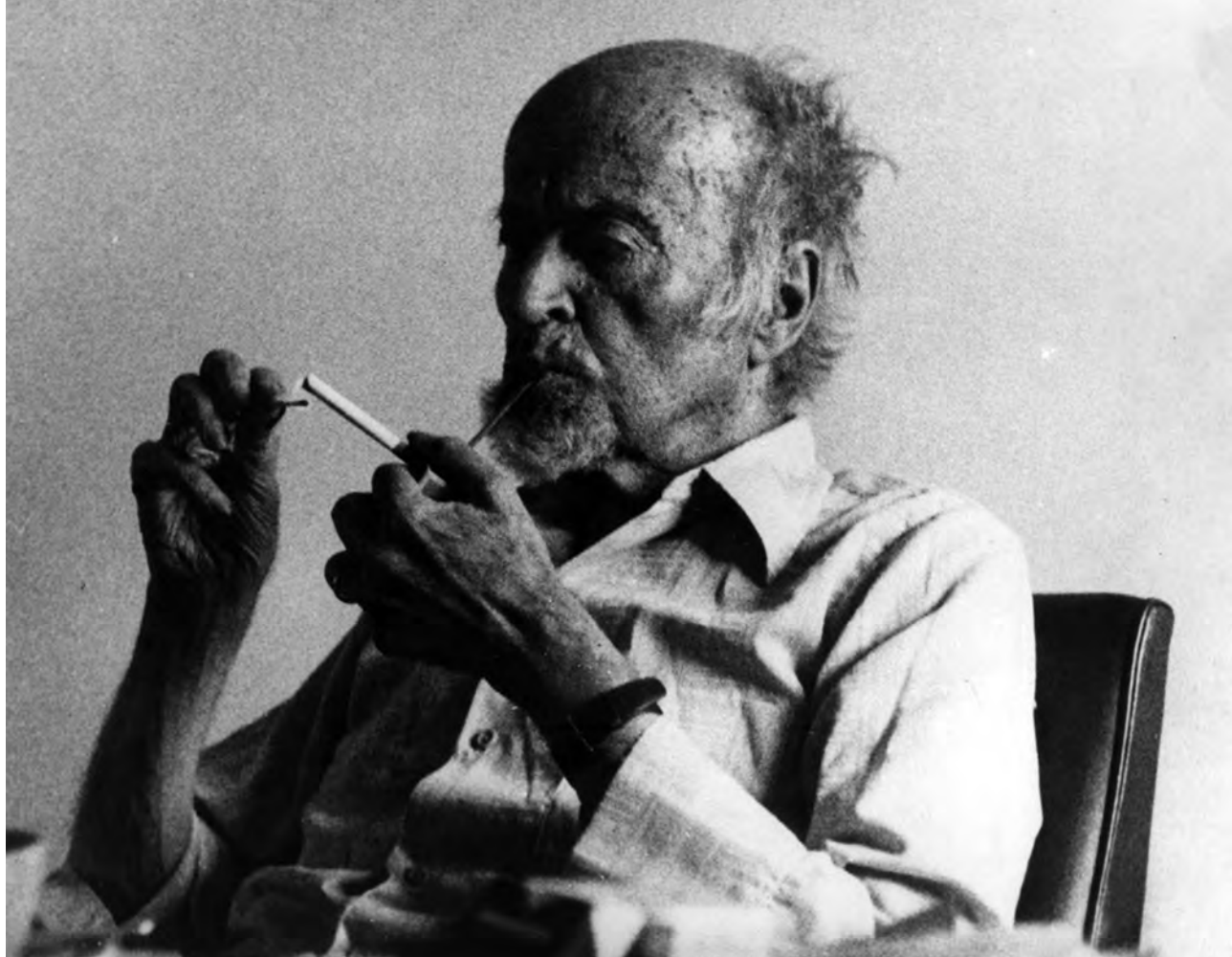
presintió la transitoriedad de los cuerpos y de los rostros individuales, al lado de la eternidad de lo femenino como arquetipo. El fastidio de De Greiff ante la vida no es por haber dejado de creer en ella, sino porque en lo único que ha creído es en la nada, en el vacío.

Su intuición juvenil consiste en que el ser humano debe volver a la nada, pues es ilusorio que él sea algo; esta es la misma verdad que revela el Sileno al rey Midas en el *Origen de la tragedia* de Nietzsche. Incluso Gaspar von der Nascht, el juglar errante que se encuentra en la mayor parte de la obra del poeta, refiere que el juglar ebrio viene cantando himnos de alegría y de misterio con la voz del “irónico Sileno”.

Sin embargo, esta revelación de que no es el ser ni el yo sino que sólo “es” la nada, lo había dicho antes Gautama Buda y León de Greiff le creyó o lo descubrió por sí mismo. Con excepción de un artículo de periódico de Miguel Escobar Calle,³ y del crítico Sthepan Charles Mohler,⁴ quien al menos le dedica unos diez renglones de su libro a mencionar que existe alguna influencia del budismo en la temática de la poesía greiffiana, ningún otro autor ha insinuado esta relación.

Pero la temática de la poesía de León de Greiff es profundamente búdica, desde su concepto de





la nidad hasta todo lo que se desprende de allí; este hecho le da una comprensión nueva a los temas que poetizó. Ahora bien, el primer argumento que revela que sí existe una presencia notable de lo búdico en De Greiff es la frecuente alusión a Gautama y al estado del nirvana. Luego de analizar sus poemas puedo afirmar que estas dos alusiones son más frecuentes en su obra que cualquier otro nombre, incluyendo a sus amados poetas simbolistas o a Edgar Allan Poe. A continuación se señalan algunas referencias específicas que hizo León de Greiff acerca de lo búdico:

1. *Libro Tergiversaciones*. “Jardines solitarios, desde cuyo / señero penumbrar me constituyo / en abúlico Buda indiferente”. (“Correspondencias”); “[...] Acudí, sin embargo, a otro dios más propicio: / al Buda que reniega de la física Kinética... / Pendía de sus labios de palidez ascética / y presto oí del verbo los indecibles trenos, / la turbia paradoja de recia apologética: / todo no vale nada, si el resto vale menos!”. (“Balada de la formula definitiva y paradójal”); “[...] Yo aspiré las redomas / donde el Nirvana enciende los sándalos simbólicos [...]” (“Balada del mar no visto”, Ritmada en versos diversos);

[...] Vayamos al Nirvana o al reino de Thulé, entre brumas de opio y aromas de café, / y abracemos la vida con ansiedad serena!”. (“Rondeles IV”).

2. *Libro de signos*. “Quiero el azar, y quiero la armonía / matemática; el loco tropel y la algazara; / la nietzscheana visión futuradora; / la búdica quietud..., y la pelea [...]”, (Segunda “Balada del abominario para reír de aprestigiadas cosas [...]”); “[...] Una sombra en la sombra: quieto Buda / dormitando en la muerte o en la vida”, (“Balada de asonancias consonantes o de consonancias disonantes o de simples disonancias”); “Como un Budha / —en la pagoda / muda y desnuda, / inmóvil —yace la ciencia toda/quieta y callada: !nada!”, (“Otras trovas”, V); “[...] Viene de los orientes avizores / saturado de aromas de Nirvana, saturado de bálsamos y aloés / [...] Viene de los orientes avizores / con aromas del Budha, saturado de sándalos y aloés [...]”, (“Fantasía cuasi una sonata, en do mayor”); “[...] Sutil ataraxia, / Nirvánico éxtasis [...]” (“Esquicio N.º 1 en fa mayor” IV Scherzino); “Torna a decir, morena, tórna, tórna a decir. / Como yo soy Gautama, / da lo mismo. / [...] Si eres aneja, te veré desnuda[...] / Mas si eres mía, oh mía,

dánza sin velos, dánza: Gautama soy, Gautama, el propio Budha!” (“Esquicio N.º 1 en fa mayor. V Tócata” (noche morena); “Cómo el Nirvana es bello, que se asiló en sus sienas/ —donde el afán, un día, multiplicó sus ímpetus, / donde el cansancio, un día, se instituyó en rehenes— / por libertar su espíritu que en prisiones yacía...!”), (“Fantasías de nubes al viento”. Primera ronda, Esquema, V).

3. *Libro alrededor de nada*. “Tengo una sed de búdicos Nirvanas”, (“Doble canción” II); “[...] Mi búdica torre de zinc y de guadua / poblaste de ensueños y músicas únicas! / Mi búdica tienda de marina lona”, (“Baladeta”); “[...] Qué pueden nuestros vanos alardes, nuestra pugna / ilusoria, nuestra consigna búdica, delante a la pasión que nos impregna / con los óleos purísimos del amor, del amor ineludible [...]”, (“Fantasía cuasi una sonata III, Fugueta para dos voces”); “[...] Noches de Musicales evasiones: / oh qué ledó nirvana [...]”, (“Nocturno N.º 13.I.”); “oh vida cerebral, nirvana, acidia, éxtasis, ataraxia [...] Dulce nirvana, extática delicia [...]”, (“Relato de Scalde”); “Zuyexawivo, oh Zuyexawivo, oh / tierra de Horror! / [...] ¡Oh Gautama! Señor mío omnipotente, / bondadoso, omnisciente, / oh Budda, a quien entre la teoría innúmera de los Dioses y los sub-dioses elijo! / Oh Budda, oh Budda, de aquésta guisa imprécote, / de aquésta: / —Oh Bjágava, oh Sátja, acórreme, / ráptame, róbame, Llévame, sácame / deste postrer escondrijo, / oh Gautama, a quien entre la theoria innúmera de los Dioses y los sub-dioses elijo! / [...]”, (“Relato de Eric Fjordsson”); “Infusa de la música felposa / que intégra el sortilégio Nirvana [...]”; (“Relato de Proclo”).

En los siguientes libros las alusiones directas a Buda y al nirvana disminuyen, pero las percepciones y sentimientos que se desprenden de lo búdico siguen siendo muy notorias. En “Farrago” no se nombra a Buda y en “Velero paradójico” sólo Beremundo el Lelo confiesa: “Fui discípulo de Gautama, no tan aprovechado: resulte mal budista, si asaz contemplativo”. Esta última afirmación es muy significativa para entender muchos de los ambivalentes sentimientos de De Greiff, expresados por medio de sus múltiples yoes.

El poeta está poseído por la intuición búdica de la vacuidad de la vida humana y del mundo, pero como pasa cuando miramos el sol, no tolera esta mirada en todos los momentos. Por ello el poeta trata por instantes de creer en el amor, de refugiarse en la sensualidad de los labios y en las grutas

perfumadas para la lascivia; de unirse al ser de la creación poética, es decir, de aferrarse a algo en el mundo y, por ello, confiesa que no ha sido un buen budista, o sea, que su sed del mundo fenoménico todavía no se ha agotado por completo.

No se han establecido, con claridad, a partir de qué lecturas literarias conoció León de Greiff la visión budista de la vida humana. Pero se puede deducir que los poetas simbolistas que leyó en su adolescencia fueron, quizá, las primeras referencias a Gautama. Julio Laforgue dedica sus *Lamentaciones* al “bravo budista” Paul Bourget y en varios de los poemas se refleja cierta cosmovisión de tendencias búdicas. El conde de Lautremont y Baudelaire tuvieron también algún contacto con el budismo proveniente de la India; Paul Verlaine tiene en sus obras varias alusiones al budismo indio y al nirvana como, por ejemplo, en el prólogo a sus *Poemas saturnales* dice: “Los Dioses, los demonios y el mismo Bhagavan/ Gozaban del Nirvana de azul serenidad”.⁵

Pero, además, para mediados y finales del siglo XIX y comienzos del XX, aparecieron Schopenhauer con el budismo y el hinduismo; Nietzsche con el budismo (en *Así hablaba Zaratustra* planteó el filósofo que los hombres del siglo XIX no estaban preparados para el budismo, pero que los hombres del mañana sí lo estarían); Heidegger con el taoísmo y el zen, rama del budismo chan chino, conocida en Occidente luego de que se tradujo, en los años veinte, la extraordinaria obra de D.T. Suzuki, *Ensayos sobre budismo zen*.⁶

En Hispanoamérica el poeta mexicano José Juan Tablada tradujo e inició la poesía zen en español que se conoce como haikú y tanka; el mismo Jorge Luis Borges asimiló la concepción budista del universo y el ensueño de la vida y el sueño de la muerte, para construir la mayoría de sus mejores cuentos y poemas, por ejemplo, su clásico relato de “Las ruinas circulares”.

Sin embargo, aún no se ha estudiado con seriedad hasta qué punto el influjo oriental del budismo, el taoísmo, el zen y el hinduismo penetró en la creación literaria y filosófica de los intelectuales y poetas occidentales de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX. Sólo hasta ahora, que colectivamente se produce esa “sed” de conocimiento por lo no occidental, se podrá descubrir y entender muchas obras que no han sido ubicadas o valoradas por críticos y lectores.

Este breve comentario pretende mostrar que la intuición budista que se encuentra en la obra de León de Greiff no es una excepción histórica de la poesía moderna de comienzos y mediados del siglo XX, sino una parte de esa tendencia minoritaria pero, a la vez, de gran trascendencia intelectual y artística, que está por comprenderse y valorarse de mejor forma.

Sin embargo, al igual que con las influencias literarias ya analizadas, tampoco se puede decir que la temática de la poesía greiffiana sea simplemente la repetición de los principios de la filosofía budista. De Greiff es, ante todo, un creador original y, por ello, se puede analizar como su asimilación de lo búdico es muy personal y creativa. Esto lo demuestra el hecho de que él es, desde el punto de vista del sentido de la individualidad humana, un budista de la escuela hinayánica; en el significado de la cosmovisión está más cercano a la escuela mahayánica y en el manejo de la ironía paradójica para tratar de expresar la insuficiencia de las palabras racionales, se asemeja de manera sorprendente a la estructura de los *koanes* que utiliza la escuela del zen japonés.

La palabra *nirvana* tiene origen sánscrito y significa “extinción”.⁷ Es decir, extinción del deseo de continuar viviendo en el círculo del mundo fenoménico y de sus infinitas reencarnaciones en la ilusoria materia corporal. Para la escuela hinayánica el único objetivo del ser humano en la vida debe ser agotar todos los deseos de poder, riqueza, sexualidad, etc, y una vez consciente de que nada desea y, por ende, aburrido como el adolescente poeta De Greiff, podrá entonces entrar al estado de nirvana, el cual es la quietud, el reposo, el silencio, lo que ya no se transforma ni se mueve, pero que es lo único eterno y real.

El nirvana es la “nada” entendida como el estado donde todas las ilusiones de lo que se percibe como individual y existente retornan para disolverse. Para despertar en la “verdad absoluta” de que todo es vacío, de que la realidad es el vacío; y el ser de las cosas y de los hombres son simple proyección de deseos e ilusiones en el vacío. Para los occidentales, en primera instancia, parece terrorífica esta visión de lo nirvánico, pues hemos vivido aferrados a la realidad “indiscutible” de nuestro *yo*. Por eso, un estado que aniquila ese *yo* significa para los occidentales la muerte absoluta, la desaparición total, el verdadero infierno.

Pero el sentido de volver al nirvana entendido como “nada” es muy diferente para Oriente. Jorge Luis Borges trae un buen ejemplo para la comprensión de esta diferencia: “Sabemos ya que Nirvana significa ‘extinción’”. Para nosotros, la extinción de una llama equivale a su aniquilamiento; para los hindúes, la llama existe antes de que la enciendan y perdura después de apagada. Encender un fuego es hacerlo visible; apagarlo, es hacerlo desaparecer, no destruirlo. Lo mismo ocurre con la conciencia, según el Buda: “cuando habita el cuerpo la percibimos; cuando muere el cuerpo desaparece, pero no cesa de existir. Al hablar de nirvana, el Buda usa palabras positivas; habla de una esfera del Nirvana y de una ciudad del Nirvana”.⁸ Para penetrar en la intuición de la existencia de una “ciudad del nirvana”, sin yoes individuales, se requiere como elemento previo la destrucción de la noción del ego que habita al individuo.

De allí que el poeta aspira a el Nirvana sólo en la medida en que descubre como su yo es una ilusión, una máscara que cubre el vacío. Por eso, se explica también su juego con los múltiples yoes. León de Greiff percibe que su mente alberga muchos yoes con personalidades distintas, pero en el fondo todos, incluyéndolo a él, son fantasmas que llegan por momentos a la conciencia del poeta, que hablan entre ellos, que se miran con el escepticismo de saberse hijos del sueño colectivo de las individualidades aparentes.

Los heterónimos que aparecen en la poesía de León de Greiff no se han comprendido bien, porque en la poesía occidental no existe este tipo de desdoblamiento creativo del yo. En general, los escritores utilizan seudónimos que son disfraces externos de un único yo seguro creador de sí mismo; como es el caso de los seudónimos que utilizaron Neftalí Reyes con su Pablo Neruda, o Miguel Ángel Osorio con su Ricardo Arenales o su Porfirio Barba Jacob. O se encuentran los heterónimos donde al poeta lo habitan varios yoes, pero cada yo mientras escribe y piensa se cree el único y está seguro de su propia existencia.

Este caso se da con los famosos heterónimos de Fernando Pessoa donde Ricardo Reis, Alberto Caeiro y Álvaro de Campos son yoes autónomos a Pessoa e, incluso, entre ellos mismos cuando escriben y crean, no se reconocen como parte de una única mente. Igual ejemplo se da con los



heterónimos de Antonio Machado, los peculiares Juan de Mairena y Abel Martín.

Pero los heterónimos de León de Greiff son también personalidades autónomas con ciertas tendencias y características específicas. Sin embargo, los une el sentimiento de que se saben ilusiones de un soñador que tampoco existe; aunque cada uno ha vivido distintas experiencias del mundo, saben que todos terminan siendo algún día el otro, los otros, hasta que cese el viaje peregrino por el plano de las cosas aparentes, incluidas las palabras.

Los heterónimos del poeta hablan y escriben de manera simultánea, porque en su mente creativa existe un ejército incontable de yoes. Una muchedumbre de tendencias y visiones, de palabras y silencios, que permiten esa extraña creación del universo poético de León de Greiff, donde al final se tiene la sensación de que los poemas son cantados a coro y cada voz es el eco de todas las voces que han escrito desde siempre. En el único instante donde la mano de Homero es la misma mano de Cervantes y de un escritor del siglo XXI que todavía no ha nacido como sueño individual.

Hasta cierto punto existe una similitud evidente entre los heterónimos de De Greiff y el juego borgeano de que el que escribe es siempre el “otro”. Borges también sabe que Borges no es Borges. Que el “otro” que escribe tampoco “es”. Que el “otro” son los “otros”: todos los yoes que habitan al poeta y lo reflejan como amanuense perpetuo del único libro que siempre se está escribiendo. El “otro” de Borges son los “otros” de León de Greiff, que quizá por estar más dispuesto a la demencia, como tantas veces lo repite en su obra, decidió dar cabida en su conciencia psicológica a todas estas personalidades ilusorias para el plano de lo nirvánico, pero auténticas y muy humanas para contar sus desdichas y felicidades en esta tierra.

Los heterónimos del poeta son múltiples, algunos mejor definidos que otros; De Greiff ya había expresado su “multanimidad” de alma, las encarnaciones de cientos de yoes en su cuerpo y su mente. Gaspar Von der Nasch es quizás el heterónimo más poderoso y personal de todos, incluyendo al yo del poeta. Este es un juglar que comparte con Ahasverus, el judío errante, la condena de seguir siendo un idéntico yo a través de todas las edades.

Por ello, Gaspar no habla del pasado como un erudito de mundos mitológicos y medievales, sino como un cronista que relata sus propias vivencias y ya conoce todos los secretos de los hombres y de las mujeres; porque ha compuesto versos con Villon, ha amado el cuerpo de Cleopatra en una tienda del desierto y ha bebido todos los vinos y aspirado las fragancias del Oriente escondido y del Occidente sátiro. Al igual que el Gaspar de Aloysius Bertrand,⁹ este Gaspar vive en un universo donde los seres de la noche, desde los astrólogos hasta los asesinos y las brujas renacentistas, semejan una versión en andante de la “Noche del Walpurgis” goetiana.

La influencia de Gaspar en los otros yoes resulta evidente, y explica porque en casi todo escrito decide aparecer directamente en el poema del otro, o le dicte algunas ideas para que sean plasmadas en el español de la juglaría. Leo Legris y Matías Aldeoca son poetas nihilistas y panidas, hermanos del poeta antioqueño, que mientras contemplan el humo de su pipa añoran un buen trago de aguardiente y un pronto *Bel Morir*.

El famoso Sergio Stepanski —el único con éxito literario entre los lectores por medio de su relato— es un anarquista que viene de las estepas rusas, muy posiblemente huyendo de las autoridades; discípulo de Bakunin y algunos de los primeros rojos, anarquista y tahúr, al llegar a Bolumbolo conoce al poeta y, desde allí, comienza a jugar todo lo que tiene, todo lo que ama. Primero juega y pierde trece hermosas mujeres que llegaron con él y después, como todos sabemos, trata de cambiar su vida por cualquier baratija, por un perfume de Arabia, por una pipa. Erik Forjesson es el solitario y nostálgico vikingo que ha despertado, sin saberlo, en tierras de Zuyexawivo (Medellín) alejado del mar y sus ancestros gigantes y rojos; él es el más búdico de todos los heterónimos del poeta y es quien inspira a Sergio Stepanski para jugar su vida al no valer nada. Forjesson escribe una poesía de músicas de violines nostálgicos y es de los yoes más dispuestos a entrar en el estado del nirvana absoluto.

También están muchos otros yoes: el fantasmal Diego de Estuñiga, el renacentista Claudio Monteflavo, Beremundo el Lelo, Bogislao, Harold el oscuro, Proclo, Ramón antigua, el poeta campesino Elchenique, del cual solo conocimos unos pocos poemas de su madurez, etcétera.

Todos estos yoes han reencarnado, o tienen la memoria de las tendencias vitales pasadas; de allí que la obra poética de León de Greiff es una especie de hiperespacio donde se juntan los tiempos, los territorios, los sueños, los vivos, los fantasmas y los muertos, polifonía de once dimensiones que en un primer momento aturde a cualquier lector. Si Jorge Luis Borges inventó un cuento donde describe la existencia del Aleph —ese punto del universo que contiene de forma simultánea todos los puntos—, la poesía de León de Greiff fue escrita desde el interior de un Aleph. Por ello, aparecen de manera simultánea la totalidad de las mitologías, las voces y los ecos de los hombres de todas las épocas, las mujeres amadas desde Lilith hasta Eloísa, todos los pensamientos y los olores que son plasmados por medio del lenguaje poético del universo del poeta.

El nirvana es la única meta que en realidad anhelan la mayoría de los yoes del poeta y, al contrario del budismo mahayánico, la intuición búdica de De Greiff no aspira a seguir reencarnando en la materia de los sueños fenoménicos para que algún día se convierta en el gran Buda Bodhitsuva, una especie de hombre hecho dios que redime a la humanidad. Sino que el poeta es en esencia hinayánico en su concepción: nada ni nadie puede ayudar a otro a despertar, el Buda no interesa como Dios ni como hombre histórico, sino como camino para la budeidad; ese camino que lleva a cada solitario al nirvana, sin que interesen los históricos mundos de la ilusión y los yoes de humo y sueños.

La palabra Buda significa el “despierto”. Llegar a la budeidad es despertar de la ilusión del mundo y del yo. Para León de Greiff lo que reencarna no son las almas individuales, porque la individualidad del alma también es una ilusión; lo que reencarna son las tendencias “kármicas” y de esta manera se explican mejor los relatos y los poemas de sus heterónimos que han vivido muchas historias y acontecimientos no como yoes iguales que han atravesado el tiempo (excepto sus heterónimos ahasvéricos como Gaspar, Bogislao y Beremundo), sino como tendencias arquetípicas de afectos y desafectos, que flotan en la memoria colectiva de la mente de todos los hombres y, en especial, de los poetas.

El estado de nirvana a veces se alcanza, de acuerdo con los budistas, en la vida activa de los

individuos y estos casos especiales se reconocen por su profunda certeza en la “nacidad” de las cosas mundanas y su alejamiento de todos los valores y seducciones de la sociedad de los hombres. La persona que alcanza este estado se denomina “el salvado en vida” y se caracteriza porque “éxito y fracaso, vida y muerte, placer físico y dolor físico; no soy amigo ni enemigo de esas ficciones”.¹⁰

La poesía de León de Greiff está repleta de estas mismas percepciones de lo que es la vida, con el desencanto propio de un individuo que según los budistas ya alcanzó un estado nirvánico; el final de su profunda “Balada paradójica y definitiva” representa muy bien esta atmósfera de hondo desapego: “¿A cuál? ¿A Quién?: al cínico señor del maleficio, / ial misterioso búho del alma peripatética! / Singlaremos entonces con rumbo al precipicio y a la Nada hipotética, / Pero iremos impávidos, ecuánimes, serenos, / diciendo la parábola desdeñosa y estética: / todo no vale nada, si el resto vale menos!”. ■

Orlando Mejía Rivera (Colombia)

Médico, ensayista y novelista. Profesor titular de la Universidad de Caldas

Notas

1 Stanley Wayne Connell. “Lexical aspects of the works of León de Greiff”. Georgetown University, 1978. Facsimile printed by microfilm. University microfilms international. Ann Arbor, Michigan, EEUU.

2 León de Greiff. “Balada de mis ritos”. En: *Obra dispersa*. Vol. 1. Medellín: Editorial Bedout, pp. 49-50.

3 Miguel Escobar Calle. “La influencia de Schopenhauer y del budismo en León de Greiff”. *El Colombiano*, Medellín, 20 de junio de 1970.

4 Stephen Charles Mohler. *El estilo poético de León de Greiff*. Bogotá: Tercer Mundo, 1975; p. 38.

5 Paul Verlaine. “Poemas Saturnales”. *Obras completas*. Vol. 1. Trad. Emilio Carrere. Madrid: Ediciones Mundo Latino, 1921.

6 En español existe la siguiente edición (traducida del inglés): *Ensayos sobre budismo Zen*. Vol. 3. Buenos Aires: Kier, 1986.

7 Véase: Alex Wayman. “Budismo”. En: *Manual de historia de las religiones. II. Religiones del presente*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1973, p. 421.

8 Jorge Luis Borges y Alicia Jurado. *Qué es el budismo*. Buenos Aires: Emecé editores, 1991, p. 89.

9 Aloysius Bertrand. *Gaspar de la noche. Fantasías a la manera de Rembrandt y de Callot*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1943.

10 Citado por Jorge Luis Borges y Alicia Jurado. Op. Cit., p. 87.



Los relatos de
Cornell Woolrich
y la función social
del *simple arte de angustiar*

Efrén Giraldo

Anatomía del mal gusto o de cómo la conciencia histórica puede conseguirse hurgando en la basura

Para el cazador de curiosidades bibliográficas, uno de los más grandes placeres lo constituye el encuentro con esas ediciones de época que, por intervención del azar, se hallan a veces en saldos y ventas callejeras de libros a los que creeríamos incapaces de contener materiales aceptables. El lector pensará que estas rarezas bibliográficas corresponden exclusivamente a impresiones de lujo de los grandes clásicos o a extrañas primeras ediciones de libros afamados que luego adquieren altas cotizaciones en las tiendas de antigüedades, de donde luego las sacan extravagantes o aficionados que las codician para la cabecera de su chimenea o para hacer juego con alguna alfombra persa. Ésta corresponde tal vez a la visión superficial que podría tenerse del encanto que supone encontrar por accidente restos de la actividad editorial de otros tiempos, tesoros de una arqueología emocional que acaban por mudar su valor histórico en uno sentimental y social.

Sin embargo, existe un placer marginal en el hallazgo, no de textos clásicos o primeras ediciones, sino en el encuentro casi siempre fortuito con esas obras maestras del mal gusto editorial que, a mediados del siglo XX, tuvieron por función la lucrativa actividad de introducir en lengua española folletines amorosos, aventuras, relatos policiales, historias de ciencia ficción y un abundante conjunto de géneros populares que se habían convertido en sucedáneo del aburrimiento en el mundo anglosajón, a la vez que en una máquina eficiente de hacer dinero. Como se sabe, estas publicaciones masivas, una vez hechas a costos risibles, son ahora, en muchas partes del mundo, codiciadas piezas de colección a las que circunda un alto valor social y económico. Así, por ejemplo, existen en Estados Unidos, el lugar donde más abundaron, asociaciones que se dedican a coleccionar ejemplares raros de *pulp magazines*,¹ a realizar encuentros, simposios y, aun, a reeditar algunas series que ocuparon el tiempo libre de miles y miles de lectores, poco antes de los placeres televisivos y cinematográficos a escala planetaria que constituyen, en nuestros días, una forma semejante de cultura hegemónica. Las subastas nos informan sobre la misma manera en que imágenes y artefactos banales se pueden convertir en verdaderos fetiches culturales, amuletos que garantizan a su dueño el poseer un pedazo de la historia.

Queda pendiente, en la sociología del arte y la literatura, la tarea de dirigir una mirada atenta a esta relación entre la expectativa estética del lector, la actividad de los escritores y los mecanismos desarrollados por la industria editorial, para detectar las estrategias de persuasión que garantizan al arte de escritores e ilustradores por encargo un público amplio y demandante.

Si observamos alguna de estas carátulas, lo que sorprende es la cooperación del texto con la presentación visual de la edición. Una de esas imágenes, por ejemplo, nos muestra en primer plano, en un pobre estilo de litografía desvaída (conseguido con base en limitaciones técnicas y no con procedimientos plásticos), a una anciana postrada en una silla de ruedas que evade con ojos lívidos y aire ausente la mirada del espectador. Detrás de ella, en una penumbra pobremente conseguida por el aquietamiento de las tintas, aparece una guapa mujer con guantes

negros y falda estilo años cuarenta que sostiene una máscara antigás, mientras dirige su mirada con malicia hacia la anciana y, a la vez, esboza un ademán jactancioso junto a una especie de cómoda en la que, de seguro, pretende ocultar el artefacto.

Abajo, junto al sello de la editorial (un escorpión encabritado, como dispuesto a dar su último y letal ataque), leemos una especie de lema que reza de manera truculenta: “Anciana, parálitica hasta la mudez... y no puede salvar a su hijo...”. Arriba, se advierte un título tan prometedor como la frase misma (*Ojos que acusan*), además del nombre del autor: William Irish.

La lectura del cuento que da título al libro nos revela después que el tal William Irish se entregó a la tarea de contar la venganza de una anciana parálitica que sólo podía mover los ojos para comunicarse y había presenciado con impotencia cómo su nuera había asesinado a su único hijo para casarse con otro hombre. La anciana, desde cuya angustiante perspectiva se narraba la historia, asistía impotente a los pormenores del plan y a la consumación del crimen. Además del desarrollo del escalofriante argumento, el escritor se daba a la no menos sorprendente tarea de mostrar cómo, literalmente, la anciana lograba vengar la muerte de su hijo haciendo que los asesinos fueran a la cárcel sólo a través del movimiento de sus ojos! Los otros relatos confirmaban la sensación de estar frente a un autor que se trazaba los más desafiantes problemas técnicos y buscaba envolver al lector en una suerte de intriga novelesca en la que la angustia se convertía en la principal animadora de la dinámica novelesca, una suerte de recurso *kitsch* que en ese relato encubría una escritura de innegables virtudes literarias.

Estados Unidos y las trampas de la democratización de la cultura

En los años treinta Norteamérica vivió un debate de amplias proporciones, que ocupó por varios años a los críticos, historiadores, filósofos, sociólogos y pensadores más influyentes de la época y que, en la actualidad, cuando tanta agua ha corrido sobre la legitimidad que para los estudios sociales, estéticos y literarios tienen los productos de la cultura popular, aún está lejos de superarse. Tal debate, en el que participaron figuras como Theodor Adorno, Max Horkheimer,

Herbert Marcuse, Clement Greenberg y Dwight Macdonald, se ocupaba de considerar hasta qué punto el arsenal teórico de los estudios sobre el arte y la literatura debía mirar hacia los productos casi siempre banales de la cultura de masas divulgada por los periódicos, las revistas, la radio, la naciente industria cinematográfica y el galopante monstruo de cien cabezas de la publicidad. Era tarea de los pensadores examinar cómo la democratización de la cultura, la alfabetización masiva y las grandes concentraciones urbanas, que ponían la información cultural al alcance de todos, también fomentaron el interés por el *kitsch* y contribuyeron al deterioro del gusto y de los cánones internos de la expresión artística.

Algunas de estas posiciones fueron radicales en declarar su alarma ante lo que entendían como una crisis de los valores de la cultura y en su censura a políticas y procesos sociales que alimentaban la oferta y la demanda de productos fáciles y atractivos, que se valían de las más bajas artimañas de distorsión del arte para atrapar al consumidor. Pero, de igual manera, otras se limitaron a aceptar con estoicismo el pretendido deterioro de los cánones de la alta cultura y a exponer las características de estas nuevas formas del gusto público que acabarían por configurar la imagen mediática que hoy nos hacemos de esos años en los que se decidió la separación de los caminos del arte *serio* y del entretenimiento.

Adorno y Horkheimer insistieron en que los productos de la *industria cultural* (el término, hoy de uso corriente, fue de su invención) alimentaban el sistema y contribuían de cierto modo al mantenimiento de estereotipos que anulaban la capacidad crítica del espectador. Macdonald, por su parte, señalaba cómo el gusto se había compartimentado internamente hasta hacer posible una distinción entre lo que él mismo llamaba *alta cultura* (*highcult*), *baja cultura* (*masscult*) y *cultura media* o *cultura popular de masas* (*midcult*), cada una con su propia escala de valores y modelos de espectador. Algunos señalaban que los productos *kitsch* lograban a veces traspasar las fronteras del mal gusto y colarse en la alta cultura, la cual acababa por reconocer algunos de los méritos de lo popular por medio de una especie de inversión o ampliación de la escala de valores.

Una de las posiciones más originales de la época se debe a Clement Greenberg, el crítico

y teórico del arte conocido por ser el gurú del expresionismo abstracto en Estados Unidos, por apadrinar el meteórico ascenso del pintor Jackson Pollock y por convertirse, en las décadas del cuarenta y cincuenta, en el árbitro supremo del gusto del arte moderno. En un ensayo de 1939 llamado “Vanguardia y kitsch”, Greenberg expuso la tesis, después ampliamente socorrida,



Woolrich con su madre

de que ante la rápida expansión de los productos culturales *kitsch*, que detenían la evolución interna de la cultura y el progreso de las formas artísticas, los artistas debían producir un arte de experimentación que mantuviera viva y en movimiento la actividad artística, en busca de nuevos caminos y en exploración de nuevas formas que superaran los agotamientos repetitivos. En tal sentido, desde la óptica hasta cierto punto determinista de Greenberg, la pintura y la escultura abstractas cubistas, la música atonal, la poesía pura de Valéry o el monólogo interior de Joyce no eran más que respuestas, en cada una de esas expresiones artísticas, al desgaste de las formas literarias, musicales y plásticas que conquistaron y banalizaron con fines comerciales los medios. Por supuesto, en nuestra época, la posición de Greenberg parece superada por teóricos y críticos de la cultura que, con la disposición de más herramientas y mayor apertura, saben que el arte y la literatura del siglo XX serían impensables sin el aprovechamiento que hicieron artistas y escritores de los recursos para captar la atención del público tan eficazmente desarrollados por la cultura popular de masas.²

Sin embargo, el debate posterior a 1940 estuvo lejos de aquietarse, y encontró en analistas como Hermann Broch, Gillo Dorfles y especialmente en Umberto Eco caminos que arrojaron una luz nueva, no sólo sobre las características formales y estilísticas de esas producciones culturales destinadas al consumo masivo que tanto preocupaban a los ideólogos del refinamiento cultural, sino también sobre los mecanismos psicológicos que se activan en el consumidor, al enfrentarse con este tipo de productos.

Y, precisamente, analistas como Eco insistieron en que, en el relato destinado al consumo masivo, se produce, por parte del sistema de producción del entretenimiento, una objetivación tal del espectador, se estandarizan de tal manera las competencias medias de lectura, que el escritor de folletines, el director de películas clase B y el ilustrador de revistas pueden elegir estereotipos, tramas y recursos que están prefabricados y permiten transitar cómodos y seguros caminos de éxito. El propio Eco desarrolló mayoritariamente sus ideas sobre el tema en un libro ya clásico de 1968 que exponía en su mismo título, *Apocalípticos e integrados*, toda una tesis. Por un lado, según Eco, estaban las posiciones *apocalípticas*, aquellas que lamentaban fatigosamente el deterioro cultural y se negaban a aplicar el arsenal de las teorías literarias o artísticas a corpus considerados impresentables, sólo merecedores del olvido por parte de la academia, el museo y la historia. Por el otro, estaban aquellas posturas *integradas*, un término bajo el que Eco agrupaba todas las posiciones ideológicas que convenían en que las metodologías de estudio visual, literario y musical se aplicaran a la lectura del sistema masivo de producción simbólica.

En un libro posterior, *El superhombre de masas*, el mismo ensayista y crítico italiano se preguntó por el papel que las estructuras narrativas, convencionalizadas hasta el extremo, y los clichés retóricos vueltos mercancía habían jugado en la configuración de una especie de subcanon para productos masivos de entretenimiento, desde un folletín como *Los misterios de París* de Eugène Sue hasta las novelas populares de James Bond, obras narrativas que fueron sabiamente explotadas en su momento como rentables productos industriales.

El relato negro, una canonización múltiple

La literatura policial, por supuesto, entró desde hace tiempo en esa categoría de literatura menor, que se tomó después en serio, de la que son testimonio ediciones como la de Irish y presentaciones mediáticas como la que ostentaba su carátula argentina de 1954. Esto se debe, tal vez, a varias razones que podrían llamarse complementarias y que justifican, por igual, la gran vitalidad cultural del género, su flexibilidad técnica y sus amplias posibilidades, que aprovechan tanto los medios como la literatura “seria”. Una primera razón la constituye el modo en que esta forma narrativa, que inventaron Edgar Allan Poe y Wilkie Collins a mediados del siglo XIX, se granjeó el interés de editores y publicistas que vieron en sus marcadas virtudes novelescas y en su fuerte relación con la intriga una máquina de hacer dinero y mantener en vilo la atención de miles de lectores. Otra, menos filisteas, la representa el interés que el crimen ha generado siempre en la cultura judeocristiana occidental, edificada sobre una lucha dialéctica entre crueldad, castigo, culpa, justicia e impunidad. Otras causas estarían en que el relato policial vino a alimentar nuestro incansable deseo de saber qué ocurre a continuación en una historia, mientras supo aprovecharse de la simple seducción que ejerce el ingenio, la intrepidez y la astucia que despliegan criminales y detectives.

Más allá de las extravagancias y la falsa erudición, que fatigan al lector al sostener que en el libro bíblico del *Génesis* y en el *Edipo rey* de Sófocles ya existe literatura policial (dada la existencia de un crimen, un criminal, una víctima, un proceso de investigación y una revelación concluyente), para los estudiosos resulta claro que fueron Poe y Collins (con un antecedente en Nathaniel Hawthorne) quienes dieron a luz una forma de hacer literatura inspirada en circunstancias que después se revelaron como profundamente modernas: la injusticia social, el mundo del hampa, la investigación criminal y la lucha entre el caos y el orden. Como se sabe, tal forma llegó a su apogeo en Francia e Inglaterra a finales del siglo XIX y exploró caminos enteramente nuevos en las primeras décadas del siglo XX, cuando encontró en Estados Unidos, de la mano de la naciente sociedad del entretenimiento masivo, una de sus variantes estilísticas más fecundas y perdurables.

Sin embargo, habría que señalar, además de la activa presencia que le han garantizado los temas antes mencionados, como muchos escritores de relatos policiales se recuerdan en la actualidad, más que por las tramas y situaciones narrativas ideadas, por la invención del que es quizás uno de los arquetipos inolvidables de la literatura y la cultura modernas: el detective privado. Una figura que, con el paso del tiempo, dejó de ser la simple máquina de pensar y de resolver problemas popularizada en Inglaterra, y se erigió en la voz éticamente autorizada para hablar sobre la conciencia moral del hombre de nuestro tiempo, una especie de representante de una humanidad herida que reconocía en métodos poco ortodoxos de justicia una forma de tránsito decente por la degradación espiritual de las ciudades. Se sabe, por ejemplo, que la existencia de Conan Doyle la pusieron en duda muchos lectores que veían en Sherlock Holmes una especie de realidad de carne y hueso que se esconde bajo el nombre ficticio de autor y un aplicado glosador de las propias aventuras del héroe. Se sabe que muchas personas, imbuidas en la lectura de los relatos policiales de Ellery Queen, Berkeley Cox y Agatha Christie, intentaron buscar a los detectives que allí aparecían para que resolvieran sus problemas personales.

Se objetará, pese a lo anterior, que este nivel de respuesta del espectador obedece, más que al valor intrínseco del relato de detectives escrito en estas décadas, a la rápida difusión masiva de los textos y al opacamiento que la truculencia editorial ejercía sobre su evidente dimensión artística. Sin embargo, resulta obvio que, cuando la literatura provee formas de interacción en las que el lector (no importa de qué categoría y nivel cultural) admite la posibilidad de que los personajes literarios sean de carne y hueso, con domicilio cerca de sus casas, estamos frente a una de las más interesantes formas de vínculo moderno entre literatura y sociedad, aquel que tal vez los estudios literarios podrían establecer con más eficacia, si indagaran, libres de prejuicios, en las ficciones de consumo masivo tenidas hasta hace poco por productos deleznable.

Y es que la canonización formal del género no fue más que una respuesta previsible a la demanda de historias criminales ejercida por los lectores impactados ante la contundencia de

las imágenes y la eficacia del estilo de sus escritores. El mismo realismo narrativo del siglo XX se enriqueció por una vertiente de indagación literaria en la que la investigación criminal y la exploración de los bajos fondos sociales permitió la incursión en nuevos temas, mientras adoptó técnicas caracterizadas por la eficacia y la precisión de la crónica roja.

Incluso, podríamos afirmar, en beneficio del prestigio cultural del relato policial, que ahora quedan pocos sectores de la narrativa contemporánea que no se hayan permeado por las dimensiones simbólicas, las estrategias narrativas o por los mismos temas que éste mismo popularizó. Ni, tampoco, existen muchos escritores importantes, entre los grandes narradores de mediados del siglo XX, que no viesen en las posibilidades estéticas de una simple historia sobre crímenes un amplio campo de trabajo literario, complemento ideal a sus excursiones estéticas por territorios más seguros. Así, ¿qué decir por ejemplo del Faulkner de *Humo*, *Santuario* y “Una rosa para Emily”, quien vio en la trama pacientemente urdida alrededor de un crimen la inmejorable posibilidad de mantener en vilo al lector, mientras llevaba el problema de la verdad narrativa hasta límites insospechados de experimentación? ¿Qué decir del Borges que elevó el argumento policial, con “La forma de la espada”, “La muerte y la brújula” y “Emma Zunz”, a una condición metafísica y filosófica que se hubiera creído inabordable con un género “menor”? ¿Qué pensar de Truman Capote y *A sangre fría*, una obra que, además de entenderse con base en la pavorosa realidad criminal de su tiempo, revitalizaba los campos de la narración con el saludable revulsivo del rechazo de lo ficticio? ¿Qué decir de Bioy Casares y sus tramas escritas en una clave de conspiración que involucra la misma estabilidad psicológica del lector?

Por supuesto, esta enumeración desigual deja deliberadamente por fuera a los autores que, desde hace más de medio siglo, constituyen el canon del relato policial moderno en su variante *negra*, un género que supone un universo narrativo de rara intensidad, merecedor desde hace mucho tiempo de toda la atención crítica: James Cain, Raymond Chandler, Dashiell Hammett y, quien es quizás el maestro por excelencia del arte moderno de angustiar, Cornell Woolrich, el

escritor que, en aquella dudosa y barata edición argentina de 1954, aparecía con el nombre de William Irish atestiguando las aventuras de la anciana parálitica y vengadora.

El *hardboiled* y “El simple arte de matar”

La crítica no está de acuerdo en el origen de la designación *relato negro*, usada para definir las historias que, en los Estados Unidos de la Gran Depresión, empezaron a surgir como respuesta realista al estancamiento que vivía el género policial en manos de los escritores ingleses, dominadores de la escena finisecular. Estos escritores crearon argumentos ingeniosos que, luego de Poe definirlos en su rigurosa ortodoxia cerebral, los explotaron con enormes dividendos. Entre ellos, recordamos a figuras como Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, Ellery Queen y el siempre desconcertante propagandista católico G. K. Chesterton, cuyo padre Brown se convirtió en un modelo casi metafísico de detective: el que ostenta algo de clarividencia a causa de su habilidad para ver en las honduras sulfurosas del alma criminal.

A diferencia de los escritores policiales ingleses, que ponían el énfasis del crimen en su carácter de reto intelectual, de plácido desafío burgués lanzado a los bienpensantes, y donde la administración de la justicia tenía la condición de un inofensivo juego de salón, los norteamericanos de la década del veinte se entrenaron en la panorámica descarnada de los suburbios, en los ambientes opresivos gobernados por la crueldad y en el retrato de un mundo despiadado donde detective y criminal acababan indefectiblemente unidos por sus procedimientos. Una especie de realismo social influido quizá por la militancia comunista de algunos de sus escritores, que veían en la redacción de relatos policiales una especie de escarpelo para diseccionar el cadáver de una sociedad enferma y corrupta y, tal vez, la única opción de escribir la literatura comprometida que reclamaba su momento histórico.

Al parecer, los términos *novela negra* y *relato negro* se usaron primero en Francia, donde los



lectores asistieron con asombro a las revelaciones literarias que prodigaban los nuevos maestros del realismo contemporáneo norteamericano y a la industria cinematográfica crecida a su amparo. En Estados Unidos, se optó más bien por la designación *hardboiled*, voz popular inglesa con la que se nombra la dureza de carácter de una persona y que, en ese caso, se refería fundamentalmente a la actitud *dura* del detective, a su carácter inflexible y a su sentido práctico,

nunca dispuestos a doblegarse ante los caminos esquemáticos y protocolarios del sistema ni ante la superioridad práctica que la clandestinidad da al criminal. Cabría realizar una investigación sobre la manera en que este giro en la caracterización psicológica del detective se desarrolló de manera paralela en la literatura y el cine, expresión esta última que nos ha legado, de la mano de actuaciones como la de Humphrey Bogart, la imagen emblemática del investigador al margen del sistema, cínico pero seductor, violento pero apacible, irrecusablemente justo y honesto, pero que actúa casi al borde de la ilegalidad.

La designación *negro* o *noir* ha pasado a emplearse con mayor profusión en la crítica sobre el cine inspirado en las novelas, los relatos y los guiones configurados en esta atmósfera de desafección y violencia social de la sociedad norteamericana. Una sociedad que tuvo la virtud de convertir algunos de los motivos visuales del género en un verdadero bien histórico: la dialéctica lucha entre luz y oscuridad en *El halcón maltés*, la película inspirada en una novela de Hammett, o el clima de opresiva ambigüedad moral desarrollado en *El cartero siempre llama dos veces*, esa joya de la narración eficaz debida a la pluma de Cain y adaptada después al cine, entre otros, por Visconti. De hecho, se podría afirmar que el género negro, dominado por características literarias como la agilidad narrativa, la eficacia verbal, la violencia gráfica, el trasfondo filosófico nihilista y el humor negro encuentra en algunos aspectos de la narración visual, como la elipsis, más fielmente transmitidos por el cine, algunas de sus características fundamentales.

Así, correlativamente, a la vez que el calificativo de *negro* hizo carrera en el cine, los relatos de Hammett, Chandler, Cain y Woolrich llegaron a considerarse como relatos policiales a secas, cuentos de misterio o historias de *suspense*. Incluso, este último término designa una tendencia derivada del género *negro*, cuya invención técnica y retórica se atribuye al mismo Woolrich, quien puso en práctica varios principios relacionados con el punto de vista y el manejo del tiempo que producían una fuerte respuesta psicológica del lector. De hecho, además de convertirse en un prolífico hilvanador de monstruosidades criminales, Woolrich tuvo, entre los escritores policiales, una de las más fecundas relaciones de cooperación con el cine,³ a cuyos directores nutrió de decenas de historias para largometrajes y cuyos mecanismos narrativos, visuales y persuasivos usó también con frecuencia para sus propios fines literarios. Consumó, así, un arte de contar historias que, aun circunscrito a las demandas de los directores y de sus patronos editoriales, produjo algunos de los relatos de efecto más logrados de la narrativa contemporánea norteamericana.

Pese a ese elaborado arte de contar historias encubierto en la máscara del *kitsch*, Woolrich encontró una senda ya abierta en la obra de sus hermanos mayores Hammett, Chandler y Cain, los cuales inventaron algo más que una variante amarillista del relato criminal, en la que “*El simple arte de matar*”⁴ se erigía en la única dinámica novelesca y en postura ante el acontecimiento narrativo. Esta posición ante el material narrativo permanecía inexplorada desde los grandes hitos de ese realismo decimonónico que retrató la tragedia social urbana del mundo preindustrial (Dickens, Dostoievski) y que Marx consideraba como el precursor del necesario acercamiento *científico* al análisis de las relaciones sociales. El *hardboiled* se caracterizó por una posición fría y distanciada ante los acontecimientos, por una ciega confianza en el azar como fuerza que dirige el destino de la humanidad y por una inculcable tendencia a la brutalidad usada con fines psicológicos y atmosféricos. Como informa una pesquisa rápida sobre la producción de Chandler, Hammett y Cain, ellos fueron autores que, al no coincidir históricamente la plenitud de su trabajo con el auge de la industria cinematográfica *negra* norteamericana, y al no recibir una demanda

tan intensa de historias para la pantalla o para las *pulps*, como ocurriría un poco después con autores como Woolrich, concentraron sus esfuerzos en un puñado de relatos y novelas que les aseguraron una posteridad aquilatada por los muchos tipos de lectores, que pasaron el rato o conocieron de la maldad en la ciudad moderna con sus argumentos revulsivos.

Por el contrario, Woolrich fue desde sus inicios un escritor más que prolífico, que dio a luz una cantidad asombrosa de relatos, cuentos y novelas donde se detectan algunas desigualdades, pero con inimitables logros de maestría, ingenio y recursividad. Sus estudiosos norteamericanos calculan en varios centenares los textos que escribió para las *pulp magazines* de la época, para la inmediata adaptación cinematográfica y para la impresión de libros de circulación un poco más restringida a círculos literarios y lectores más exigentes. En esta nota, haremos referencia a algunos de sus cuentos, en los que testimonió su capacidad para urdir intrigas meticulosas y ordenadas a la vez que un profundo saber narrativo que cautivó a miles de lectores de todas las condiciones, a través de la equilibrada síntesis entre modelos comunicativos aprendidos del entretenimiento popular y técnicas heredadas de la tradición novelística europea y norteamericana.

Cornell Woolrich, alias William Irish, alias George Hopley

Cornell George Hopley-Woolrich nació en Nueva York en 1903, vivió en México hasta 1918 y retornó a su ciudad natal para estudiar en la Universidad de Columbia, donde inició su carrera con un relato que escribió con motivo de un concurso convocado por la Paramount Pictures, el cual ganó. Este hecho fue definitivo para su futura vida de escritor, que desarrolló desde entonces alrededor de los estímulos económicos ofrecidos por los dos fenómenos de masas ya mencionados: las revistas dedicadas a las historias de misterio e intriga y la edad dorada de los estudios de Hollywood. Sus inicios literarios los marcó la influencia de Francis Scott Fitzgerald, el gran escritor de la generación perdida que la crítica reconocería luego como autor emblemático de esa era del jazz signada por los excesos, la frivolidad y la experiencia del fracaso económico y moral, un hálito que se deja sentir también

en muchos de los textos policiales de Woolrich, poblados por perdedores y fracasados. Dado el éxito de sus obras, Woolrich fue a Hollywood para trabajar en la elaboración y la adaptación de guiones cinematográficos, y allí inició el aprendizaje de las técnicas de guión que tanto influirían en el manejo de la atmósfera de sus relatos, en el dominio sobre diálogos cortantes y epigramáticos, en su control de la elipsis y en una magistral consecución de la atmósfera de suspenso por medio de la lentificación del tiempo narrativo. Allí, se casó con la hija de un productor de cine mudo y se divorció pocas semanas después, para regresar a Nueva York con su madre y viajar luego por Europa. La Depresión de finales de la década del veinte, tan fielmente retratada por Fitzgerald en todas sus implicaciones emocionales, amenazó la carrera de Woolrich y lo obligó a dedicarse por entero a escribir relatos policiales para las *pulp magazines*. La crítica dedicada a su vida y obra declara que, en un poco más de diez años, entre las décadas del treinta y del cuarenta (su período más activo), publicó más de cuatrocientos relatos, cuentos y novelas por entregas en revistas como *Black Mask*, *Ellery Queen Mystery Magazine*, *Dime Detective* y *Detective Fiction Weekly*, en ese momento las publicaciones populares que más fácil ofrecían a un escritor bien dotado una forma de supervivencia económica.

Las mismas angustias que trae la escritura por encargo, obedeciendo a patrones comerciales, a mareas de lectores superficiales y a editores inescrupulosos y explotadores, se reflejan en una pequeña joya narrativa de Woolrich intitulada “Un centavo por palabra”, de 1958, donde un joven escritor recibe por fin el encargo de escribir el relato central en una de estas revistas para suplir al escritor principal, quien incumplió el compromiso por enfermedad. Obligado por la premura, forzado a escribir un texto que se relacione con la carátula de pésimo gusto que ya se realizó para la revista, el escritor se refugia en una sórdida habitación de hotel con una máquina de escribir y una resma de papel que le acompañan en el rito. Asiste, así, no sólo al accidentado fluir de su inspiración, sino también a la mala suerte que le impide cumplir con el encargo que le redimirá de la pobreza, pues, como nunca mira al papel mientras escribe, y lo hace todo por medio de la matriz inconsciente de contar historias que tiene

en su cabeza, acaba de redactar el texto pedido justo en el momento en que se cumple el plazo, pero sin haber puesto cinta a la máquina.

Después de la muerte de su madre en 1957, Woolrich se internó por más de diez años en un hotel, donde falleció alcohólico, gangrenado y enfermo de ictericia, circunstancia vital que, como se señala, lo inspiró para el relato “Tiene que haber un asesinato”, en el que el director Alfred Hitchcock se basó para su célebre película de 1954 *La ventana indiscreta*, y donde se observa a un hombre que, a causa de una fractura en una pierna, sólo cuenta con sus ojos para resolver un crimen ocurrido en el edificio de apartamentos vecino. Vale la pena anotar que el relato de la anciana paralítica que logra desenmascarar a los asesinos de su hijo sólo con un leve movimiento de los ojos, junto con *La ventana indiscreta*, ejemplifica el reto técnico que trazó Woolrich en muchas de sus historias, las cuales hilvanó con un tenue hilo de angustia, valiéndose del ingenioso recurso de contar la trama desde la perspectiva impotente de un personaje inmovilizado.

De la ruina colectiva a las angustias individuales

Al igual que en sus colegas del *hardboiled*, los temas de Woolrich son la violencia callejera, los alcances del crimen organizado y la descomposición social, todos asuntos de orden colectivo que marcaron a una generación asombrada por el aumento estadístico de la criminalidad, el progreso de los métodos científicos de investigación y el apogeo de las oficinas de detectives privados. Sin embargo, es en las preocupaciones por los avatares del alma individual (en la fragilidad de la vida y la inestabilidad de las reglas de juego de la siempre cambiante realidad) donde hallamos el grupo más significativo de sus motivos y tal vez la diferencia central con el resto del género *negro*.

El azar como fuerza que preside la existencia, como dirección imprevisible que toma el curso de hechos aparentemente intrascendentes que deciden la vida o la muerte, es quizás el motivo central de sus argumentos. No se trata de una reflexión sobre el destino o sobre la predeterminación, esa típica interrogación que queda en la mayoría de los relatos fantásticos donde el azar se invoca como dominante y que nos invita a

pensar en la fatalidad como una confirmación de que todo estaba ya decidido para los personajes y también para nosotros, los lectores. Antes bien, los relatos de Woolrich confirman el hecho de que las más trascendentales direcciones que toma nuestra vida son producto del accidente, no de una voluntad rectora incomprensible. Por ello,



Woolrich renuncia a la figura del detective como aquel personaje omnipotente, que pretende dominar la amenaza del caos social con el ejercicio de la razón, y atribuye a la intuición, al sentido humanitario y a la ayuda de la suerte el poder decisivo a la hora de diferenciar al inocente del culpable, al abyecto del honesto. Así, la intriga queda subsumida en una pregunta nihilista por el sentido de la existencia, por el rumbo de un mundo sin significado, al que gobiernan la locura y la crueldad. Esto es evidente si notamos que Woolrich, además, es el precursor de la novela de detectives en la que el propósito es exculpar a un inocente de un crimen en el que ha quedado infortunadamente inmiscuido y que parece decir al lector que la culpa y la condena no son una consecuencia directa de las acciones de las personas.

Uno de sus cuentos tardíos ilustra esta situación de manera clara, dado que, a su vez, constituye uno de los relatos breves más intensos y atroces de todo el género *negro* y un ejemplo de que la frialdad enunciativa vale como mayor cuestionamiento social y existencial que todo un conjunto de invectivas moralistas. El cuento se titula “El número de la suerte”, se publicó por

primera vez en 1959 en la recopilación *Beyond the night*, y en castellano apareció en la selección *En el crepúsculo*, que realizó Alianza Editorial en los años ochenta.

La trama, en apariencia sencilla, la domina una lógica deliberadamente cinematográfica. El narrador se dedica a una presentación exterior de los acontecimientos, sin realizar ninguna consideración diferente a la de someter su voz al curso de los hechos y presentarlos con toda impasibilidad, como si fluyeran ante los ojos del lector-espectador. La escena inicial transcurre frente a un hotel, cuya entrada espía un misterioso automóvil oscuro, al que se compara con un silencioso depredador. Un huésped de cabello claro, traje gris y complexión robusta entra en el *lobby*, mientras los ocupantes del coche se espabilan y lo examinan de lejos, confirmando que posee las señas generales que identifican al objeto de su búsqueda. Luego, entran y sobornan al administrador para que les diga en qué cuarto se encuentra el hombre y les permita subir a verlo, pues quieren agarrarlo con la mujer de mala reputación con la que, se supone, comparte el hospedaje. Luego de algunas maniobras de persuasión, acompañadas de unos cuantos billetes, los hombres llegan al cuarto, el número 116. Allí ocurre la escena de transición, en la que ingresan bruscamente en el cuarto, toman prisionera a la pareja y la sacan del hotel, sin que los empleados lo noten o lo quieran notar. Luego, los suben al auto desde el que espían y los conducen, a través de la ciudad indiferente, hasta un suburbio siniestro y deshabitado. Partiendo de esta situación, ya de por sí opresiva, el narrador da voz a las futuras víctimas del ajusticiamiento que va a tener lugar y nos sitúa ante los gritos de la pareja desesperada que busca por todos los medios convencer a sus captores de que los han confundido. Sin embargo, las exclamaciones impotentes, con las que piden no ser asesinados porque no tienen nada que ver con lo que les imputan (una supuesta deuda de juego sin pagar), está lejos de dominar la escena y Woolrich se limita a tocar una dolorosa y leve música que sirve de fondo a la conversación de los criminales, quienes especulan indolentemente acerca de la mejor manera de matarlos. Lo que sigue es tal vez una de las escenas más escalofrantes y brillantemente conseguidas por el *hardboiled*.

Los hombres llevan a la pareja a un descampado que encuentran en una especie de cementerio industrial y disparan a la mujer. El hombre rompe en llanto y expresa que *su esposa* estaba embarazada y que su vida ya no tiene sentido ante tal pérdida. Los asesinos, que no advierten la evidente incongruencia que esta revelación trae al encargo que les han dado, obligan al hombre a cavar el agujero en el que van a enterrarlos, pero éste se niega a hacerlo, pues expresa que no le importa morir. Uno de los secuestradores empieza a cavar el hoyo de mala gana, mientras los demás bromean con la condición de la mujer y hacen un par de chistes obscenos que el marido no oye, pero que caen sobre el lector como afiladas dagas de hielo. Cuando la tumba doble ya ha sido cavada, los asesinos patean al hombre y lo arrojan al hoyo junto con el cuerpo de su esposa, con la precaución de que a ambos los separe una buena capa de tierra. La sevicia del mismo narrador no tiene límites, pues niega a ambos personajes ese abrazo final dentro de la tumba que podría dar al hombre un poco de consuelo en su agonía. Lo único que escuchamos son los gemidos del desdichado ahogándose en la tierra que cae lentamente, mientras, como escena final de la secuencia, Woolrich nos muestra a los delincuentes secándose el sudor y bromeando impávidos, sin atreverse a pensar que buscaban a una pareja de amantes clandestinos que bajo ninguna circunstancia podría estar esperando un hijo.

En un recurso que sin duda toma del discurso cinematográfico, la acción se traslada luego al hotel donde empezó la historia, exactamente al piso donde la pareja fue secuestrada. Una mujer y un hombre corpulento, de cabello claro y traje gris, salen de un cuarto cercano y miran con temor a lado y lado, mientras la mujer, cuya vulgar apariencia el narrador nos señala con detalle, le dice a su compañero ocasional que jamás le permitirá volver a meterse en problemas por deudas de juego. El hombre le dice que sólo se trató de mala suerte en la ruleta y que tal vez se excedió en su confianza con el número nueve. Antes de salir, le pide a la chica un momento para regresar al cuarto. Allí, el hombre toma el último dígito del número clavado en la puerta de su habitación (un nueve) y lo invierte, convirtiéndolo en un seis.

En este relato, se hallan algunos de los temas emblemáticos de Woolrich, complementarios

de su interés por el azar como determinante de la oscilación entre redención y condena. Estas categorías, por supuesto, no pertenecen a una dimensión judicial, sino a una condición general de la vida. Así, un predicado que en el existencialismo europeo había aparecido principalmente en el molde de la filosofía y las ficciones alegóricas encuentra en el realismo de masas una forma de amplios poderes de convocatoria. Si el azar decide quién vive y quién muere, quién es inocente y quién es culpable, ello no ocurre porque se quiera invocar una fuerza superior a la del individuo. El humanismo de Woolrich parece proclamar que el albedrío hace que la voluntad personal, no importa qué tan perversa sea, prevalezca sobre la idea de justicia. Esto se nota en el retrato psicológico que realiza de la frialdad de los criminales, en ese particular interés por mostrar la condición humana en su estado, tal vez natural, de insensata brutalidad y, sobre todo, en esa persuasión que le permite convencer al lector de que la realidad es así, sin cortapisas. En la historia de la infortunada pareja que es confundida con unos criminales, se nota también la tendencia a transfigurar la vida cotidiana en una pesadilla asaltada por las más insoportables torturas, un rasgo que desde los años cincuenta había llevado a varios de los colegas de Woolrich, asombrados también con la lúgubre y gótica atmósfera de sus relatos, a denominarlo el Poe del siglo XX.

De hecho, el clima de sadismo y el interés por refinados métodos de tortura de Woolrich sólo podrían encontrar un equivalente en los enterramientos, emparedamientos y aprisionamientos escabrosos que horrorizan al lector de *El corazón delator*, *El barril del amontillado* o *El pozo y el péndulo*. Sólo que, a diferencia de la indagación romántica y sensorial del autor de *El cuervo*, hallamos en los personajes de Woolrich una crueldad y una capacidad para torturar que constituyen el trasfondo previsible y cotidiano de la vida multitudinaria en las grandes ciudades. Si en Poe, y en toda la estética simbolista derivada de su obra, asistimos a un límite sensorial, a un umbral de dolor y maldad que tiene algo de goce aristocrático, con Woolrich no nos queda esta justificación estética y decadente. Los hombres son despiadados y la vida se parece a un mal sueño en la literatura, simplemente porque así ocurre en la realidad. El horror es un atributo de la vida.

De ahí que el escritor consiga revelarlo sólo limitándose a relatar las acciones cotidianas de hombres y mujeres que participan del mismo juego que nosotros. El asesinato, como anunció Chandler cuando teorizó sobre el *hardboiled*, no es un recurso para aportar un cadáver que permita al detective alardear de su inteligencia. Es una realidad siniestra que aguarda a la vuelta de la esquina. Y habría que añadir también que, en esta inclinación de Woolrich por la crueldad y la angustia, hallamos una diferencia con los otros maestros del relato negro, quienes relatan los crímenes de sus ficciones valiéndose del laconismo y la indiferencia.

Ahora bien, otro de los rasgos distintivos de las ficciones de Woolrich es el motivo del mal que acecha al inocente, al desprotegido, al desvalido y, sobre todo, a los niños, que encuentra su mayor encarnación en el acusado injustamente. Si bien en el *hardboiled* vemos encarnaciones del mal, sádicos y asesinos perfectamente retratados, es en Woolrich donde hallamos una preocupación profunda sobre el tema del mal como motivo filosófico, en su confrontación con el mundo infantil. Así, varios cuentos de Woolrich tienen por protagonista a uno o a varios niños indefensos, que en medio de sus juegos a media noche, se escapan a lugares poco apropiados para jugar sin la vigilancia de un adulto, no saben identificar al ser de maldad que quiere hacerles daño, pero que para el lector se revela como un evidente violador, secuestrador o asesino en serie, cuya sombra enorme se cierne sobre la ronda o el juego de canicas. Como en el cuento de la anciana parálitica, o también en “El número de la suerte”, el lector se ve obligado a una especie de solidaridad angustiosa con el indefenso, y a esperar intensamente un final catártico. Una especie de *bovarismo* con que éste admite en el horizonte de su vida a detectives, víctimas y delincuentes circunstanciales, con la carga de horror y miseria que ellos mismos traen consigo. Este hecho, por supuesto, tiene explicación en la profunda influencia que sobre Woolrich tuvieron los relatos góticos, inspirados en una visión dramática de la existencia, con su culto irrestricto a la oscuridad física y moral.

Muchos de estos textos, que tienen por protagonistas a niños solitarios o a adolescentes rebeldes, se concibieron en términos del azar y la ingenuidad como fuerzas constructivas, no como el error o la fatalidad que apreciamos en sus cuentos nihilistas. Por ello, estos detectives improvisados terminan resolviendo los crímenes antes de que los padres, casi siempre policías que están a punto de perder el empleo o que se oponen a que sus hijos sigan carreras policiales, logren



meter las manos en el caso. Algunos ejemplos los hallamos en relatos de Woolrich como “Charlie saldrá esta noche”, “El ojo de cristal” y, el que constituye quizás una de las obras maestras del punto de vista indirecto del relato negro, dada su habilidad para penetrar en la conciencia infantil, “Si muriera antes de despertar”.

En el primero de estos textos, Woolrich muestra un cuadro familiar dominado por la amenaza de despido del padre policía, quien además vive un enfrentamiento con el hijo adolescente, pues éste desea seguir la profesión en contra de la prohibición de los padres, quienes vieron pocos años antes morir a su hijo mayor cuando apenas iniciaba su carrera como detective. El texto gira en torno a un conjunto de crímenes en serie que el policía debe descubrir para no perder su trabajo y que se enlazan, muy a su pesar, con la vida clandestina de su hijo, el cual empieza a llevar cosas extrañas a casa y, en un momento dado, deja abandonadas en su cuarto unas vendas cubiertas de sangre, justo cuando las investigaciones criminales revelan que el fugitivo fue herido en un intento infructuoso por apresarlos. La eficacia y maestría narrativa de Woolrich residen aquí en un diestro dominio sobre la focalización, que obliga al lector a mirar las cosas desde el ángulo limitado y emocional del padre-detective, quien ve crecer las sospechas de que su hijo es el criminal buscado, a la vez que observa acelerarse la desintegración emocional de su familia. El relato se resuelve por medio del dilema moral que asalta al detective, pues vive internamente la convicción de que su hijo es el hombre que busca la policía, padece la misma reticencia del muchacho a hablar con él y sufre la angustia de la madre, que parece ignorante de todas las implicaciones traídas por la rivalidad bíblica entre padre e hijo. El final (efectista, como siempre en Woolrich) revela que el muchacho deseaba a escondidas ayudar a su padre con la solución del crimen, para poner a salvo su trabajo y demostrar que podía ser el detective que desde niño soñaba ser.

En este caso, la simple historia de suspenso queda atada a una reflexión sobre la condición moral de los personajes y a la integridad que se resiste aún ante los imperativos de la afectividad y el parentesco. De ahí que las peripecias se sumen en la conciencia del lector a una pregunta dominante en la historia de la literatura desde la

Antígona de Sófocles: el enfrentamiento entre el derecho del individuo y el derecho del Estado. O, en otras palabras, el derecho del hombre que está del lado de la Ley a exculpar a un miembro de su familia valiéndose de una posición ventajosa.

En otro relato, “El ojo de cristal”, un chico escucha decir a su padre policía hablar en casa de que perderá el trabajo por no haber arrojado resultados en su labor como inspector local. El niño, deseando encontrar un caso para que su padre lo resuelva, descubre que un pequeño amigo suyo halló un ojo de vidrio en el ruedo del pantalón de un traje que su padre sastre ha reparado recientemente. El detective infantil razona que nadie desecharía un ojo de vidrio a menos que el dueño hubiera muerto violentamente, averigua con el padre de su amigo la identidad del poseedor del traje a quien cree sospechoso y se dedica a seguirlo. Su espionaje le revela que en realidad el del traje ha asesinado a un pobre hombre que perdió un ojo en un accidente de trabajo y espera con ansias el cheque de reparación al que se ha visto obligada la compañía de seguros. La víctima, agobiada por su infortunio, y tal como nos lo dice el narrador, se había refugiado en una cabaña alejada de la ciudad, desde donde aguardaba el cheque de indemnización, antes de que el asesino se enterara por la prensa de la millonaria compensación y lo liquidara golpeándolo brutalmente en la cabeza. El niño, haciendo siempre inferencias a partir de lo que recuerda que ha contado su padre sobre otros crímenes resueltos por la policía, descubre que el asesino mató al hombre del ojo de vidrio sin advertir que el golpe mortal hizo saltar el globo de cristal hasta el ruedo del pantalón y que todas las noches visita con impaciencia la cabaña donde tiene el cadáver escondido para verificar si ha llegado el cheque. Lo que ocurre cuando una noche el niño investiga en la cabaña y descubre el cadáver pertenece a otra de las páginas inolvidables de Woolrich, donde la angustia y la tensión confieren una emotividad casi febril al argumento. Mientras el niño investiga dentro, descubre un sobre debajo de la puerta y se inclina para tomarlo con los dedos, pero nota, al halar el papel, que algo lo retiene del otro lado. Pocas escenas como ésta, donde víctima y victimario descubren que están atados por un hilo tenue e inadvertido, el del mismo azar, que los pone en

una confrontación insospechada. Como en sus otros relatos sobre niños o indefensos, el triunfo del orden (circunstancial, por supuesto) se da en las últimas líneas, después de que el padre ha seguido la misma pista que su hijo y abate al criminal antes de que pueda hacerle algún daño.

En “Si muriera antes de despertar”, la atmósfera siniestra se da desde el mismo título, que Woolrich tomó de una oración infantil popular, dicha por los niños en Estados Unidos antes de irse a la cama.⁵ Esta frase dota al relato de un tono pesaroso y pesimista, que en la voz del infante perseguido adquiere una singular dimensión dramática, con la que Woolrich declara una vez más su filosofía nihilista, inspirada en el azar como fuerza que favorece a los perversos, siempre y cuando éste no se pronuncie, implacable, contra ellos. La trama es sencilla y se sitúa en medio de la apacible cotidianidad de la vida escolar. Es un pequeño pueblo de donde varios niños han desaparecido sin que se sepa la causa. Después de que la policía no ha podido dar con el criminal y el temor se abate sobre la gente, una nueva niña desaparece y esto hace que uno de sus compañeros, el pequeño hijo de un detective, asocie su ausencia con la aparición de un hombre sospechoso que ofrecía dulces en la puerta de la escuela. Emprende entonces, a escondidas de su padre, una “investigación” por su cuenta, que lo pondrá ante el malévolo oponente en una circunstancia ventajosa, no exenta por lo demás de pequeñas derrotas parciales que sumen al lector en una fuerte ansiedad. Como en *Charlie saldrá esta noche*, el niño logra resolver el crimen y ayudar a arrestar al criminal, luego de que su padre ha seguido las pistas que, como en la historia de Hansel y Gretel, ha ido dejando por el camino. De hecho, el aparente final feliz de la historia deja en el lector la sensación de que los crímenes del asesino en serie han dejado de estar impunes sólo a causa de la casualidad y de la buena estrella del niño. Como en *Barbazul*, la narración recrea el mundo de la infancia mostrando la amenaza de sadismo que permanentemente lo acecha.

La era del entretenimiento y las nuevas funciones de la literatura

Podríamos preguntarnos si el interés de Woolrich al situar como víctimas de la crueldad a los inocentes y desvalidos obedece a un simple

recurso literario para acelerar la angustia del lector o si, detrás de esta elección, existe un motivo ideológico o moral, como podría deducirse de una lectura *filosófica* de su obra. Tal vez, la respuesta esté en el hecho de que el autor concibe al lector como un verdadero actor que completa el marco de realidad esbozado por sus relatos, esos universos donde la realidad del inocente, del injustamente acusado o del desvalido luchan permanentemente con la brutal superioridad del asesino, que tiene además a la oscuridad, a la premeditación y a la infamia como aliados, pero que nunca puede estar seguro de la victoria, porque el azar puede jugar también en su contra y satisfacer la identificación del lector con la víctima.

Esto ocurre, por ejemplo, en el relato “Un robo muy costoso”, donde un ladrón incompetente queda atrapado en un ataúd, una vez ha pretendido robar las joyas de una solterona excéntrica que ha pedido ser enterrada con sus posesiones. Ni aun la indefensión suprema, la del cadáver, deja de ser protegida irónicamente por la misma fatalidad, que puede conspirar contra cualquiera. Este interés, que podríamos también denominar *moral*, nos acostumbra a entender que, en el mundo contradictorio de la ciudad moderna, la ventura o desventura del criminal no son más que dos de los acordes posibles de esa melodía ejecutada por una voluntad equívoca a la que se tiene por destino.

El *hardboiled*, en general, librado ya de las discusiones de validación en la polémica sobre los límites entre la alta cultura y la cultura de masas, nos ha permitido entender de manera iluminadora la nueva relación que han contraído la literatura y la sociedad en nuestra era de entretenimientos masivos. Que un escritor se hubiera ocupado de angustiar al lector a través de una atención detallada a las historias de crueldad que a diario vemos en cualquier ciudad del mundo y que, con ello, hubiera suscitado una pregunta sobre la condición humana particular de nuestros tiempos (y también sobre la justicia) nos autoriza a creer asegurado su valor literario. Máxime, si entendemos que para ello se sirvió de un género y unos recursos a los que dio una potencia desconocida en las historias banales y truculentas de las *pulp magazines* vendidas por medio de carátulas pobladas de ilustraciones efectistas que hoy en día nos parecen ingenuas.