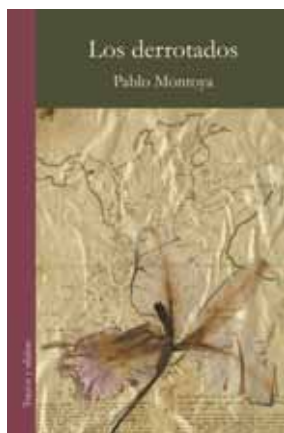


Los derrotados



*Los derrotados*¹
Pablo Montoya
Sílabá Editores
Medellín, 2012
320 págs.

Empiezo esta reseña de la novela de Pablo Montoya con una apreciación quizá poco ortodoxa. Es decir, por expresar una opinión personal y el impacto que la obra ha suscitado en mí, en cuanto lector común —si es que esta categoría existe—, dejando de lado, por un momento, al investigador que lee, estudia y analiza la literatura. *Los derrotados* es, sin la menor duda, una de las mejores novelas que he leído en los últimos años.

En general, se considera que una obra de elevada calidad literaria se caracteriza por el uso de una escritura y un lenguaje trabajados cuidadosamente, por su estructuración narrativa bien vertebrada, por una historia capaz de emocionar y suscitar reflexiones. *Los derrotados* tiene todas estas virtudes. Pero hay otra cosa que personalmente considero índice de una novela lograda: su poder de empujar al lector a ir más allá del texto, a “abrir el texto”

a otros textos y hacerlos interactuar, profundizando así las temáticas abordadas.

En el caso de la novela de Pablo Montoya, esto se ha traducido para mí en buscar y leer el epistolario y los escritos científicos de Caldas, en ojear (aunque sea en fuentes electrónicas) las ediciones del *Diario Político de Santafé* y la colección de los dibujos de plantas y flores realizados durante la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada, y en buscar información sobre la situación social y política contemporánea de Colombia, o sobre las masacres que han sido perpetradas en lugares cuyos nombres nunca se han escuchado en los noticieros italianos. Admito también haber intentado identificar al fotógrafo real que está detrás del nombre de Andrés Ramírez, pero sólo al final de la novela encontré su nombre y pude ver algunas fotografías suyas.

Los derrotados es un texto que resulta tan fascinante a la lectura como complejo en su estructura, y es también una obra muy articulada desde el punto de vista de las formas estilísticas y de las múltiples modalidades narrativas empleadas a lo largo de los veinticinco capítulos que la componen.

Creo que la complejidad de la novela de Pablo Montoya no es gratuita, es decir, no responde simplemente al deseo del autor de experimentar con una escritura heterogénea, de desafiar los límites impuestos por los cánones literarios, y menos aún de ostentar su habilidad en el dominio técnico del medio expresivo. Por lo contrario, creo que esta complejidad y variedad es el instrumento obligado para intentar comprender y representar de la manera más eficaz posible la realidad social, histórica y cultural de Colombia. No sólo de la Colombia de hoy, desgarrada por una guerra civil que dura ya más de medio siglo, sino

también de la Colombia del pasado colonial y de la independencia, épocas en las cuales se han originado los males de la contemporaneidad.

La novela se abre *in media res*, relatando uno de los momentos más dramáticos de la vida de Francisco José de Caldas, uno de los protagonistas. Estamos en 1816, en plena guerra de independencia, tras la reconquista de la Nueva Granada por parte del ejército realista. Caldas y otros patriotas amigos suyos están intentando huir del país y se encuentran en la hacienda de Paispamba, cerca de Popayán. Sorprendidos por el enemigo, no pueden oponer ninguna resistencia y se dejan capturar. El jefe de la tropa, que tiene la orden de trasladar a los prisioneros a Santa Fe, donde serán juzgados como traidores de la Corona, le ofrece a Caldas, y sólo a él, la posibilidad de salvarse. El cautivo tiene miedo, está acongojado, pero no quiere abandonar a sus compañeros y rechaza la oferta, aunque también está consciente de que su destino final será seguramente la muerte.

Caldas es una figura histórica cuya memoria está hoy vinculada sobre todo al papel de prócer y mártir de la independencia de Colombia. Pero Caldas en su corta vida fue esencialmente un hombre de ciencia, apasionado por la botánica, la astronomía y la geografía. Dotado de una curiosidad intelectual innata, a pesar de la educación bastante limitada que recibió y de la falta de medios e instrumentos para trabajar, y gracias a su ingenio, logró obtener resultados que despertaron el interés del botánico francés Bonpland y del naturalista alemán Von Humboldt, con quien tuvo una relación bastante conflictiva que osciló entre la admiración y la desconfianza. Fue un colaborador muy activo de José Celestino Mutis en la Expedición Botánica, financiada por la Corona de España y dirigida por

el sabio gaditano. En sus recorridos solitarios por el país, Caldas inventarió cerca de seis mil especies vegetales y realizó escrupulosas mediciones geográficas y climáticas. De regreso a Santa Fe con sus herbarios, dirigió el Observatorio Astronómico de la capital hasta que, en 1810, estalló la primera insurrección criolla en el actual territorio de Colombia.

El primer capítulo de *Los derrotados* cuenta, como lo he señalado, la captura de los patriotas, y se cierra con la descripción de la columna de prisioneros que pasan por la ciudad de Popayán rumbo a Santa Fe, donde los esperan un tribunal militar y el castigo. Hasta este punto, el lector se ha formado la impresión de hallarse ante una novela histórica bastante tradicional, construida a través de la voz de un narrador impersonal y ambientada en la época de las luchas por la independencia de América.

Sin embargo, con el segundo capítulo hay un repentino salto temporal y de enfoque. Estamos en la contemporaneidad y el narrador es el mismo autor—el autor implícito, si se quiere—que empieza a relatar la génesis de la novela o, mejor dicho, de la biografía de Caldas, que constituye uno de los ejes narrativos de *Los derrotados*.

El escritor nos refiere que ya llevaba tiempo dedicado a investigar sobre la figura de este personaje histórico, pero la propuesta de escribir una biografía suya, que le llega por parte de un editor, se presenta casi como un hecho casual, un juego del azar. Nuestro escritor acepta esta propuesta pero aclara que su propósito no será el de representar al prócer, al héroe glorificado por la retórica patriótica, sino al naturalista y, sobre todo, al hombre. Al hombre Francisco José de Caldas con sus conflictos interiores, con sus miedos y sus dudas,

con su fascinación por la naturaleza exuberante de la Nueva Granada, que siempre le suscita emociones intensas. Así lo declara el narrador (¿metanarrador?) a propósito de la obra que va a elaborar:

No me interesa escribir una biografía solamente desde la óptica de la historia, sino también desde la literatura. Me permitiré [...] juegos del lenguaje, malabares del tiempo, diferentes técnicas narrativas, focalizaciones diversas, cuestionamientos de la historia oficial y, sobre todo, me apoyaré en los cantos de la subjetividad (pp. 25-26).

La humanidad compleja y hasta contradictoria de Caldas se revela en sus últimos años de vida, cuando el científico “se deja arrastrar”, como dice el narrador, por los conflictos revolucionarios de los criollos independentistas de la Nueva Granada. Independentistas que por un lado se enfrentan militarmente con el gobierno colonial y su ejército, y por el otro empiezan una lucha fratricida por el poder político y económico que opone a centralistas y federalistas. El compromiso del protagonista con el bando de los insurgentes federalistas, encabezado por su primo Camilo Torres, empezó en 1810, pero al principio su aporte fue bastante limitado. Sin embargo, a partir de 1813 Caldas asume un papel activo en el ejército de los patriotas de Antioquia. Se le comisiona la construcción de fortificaciones, la instalación de fábricas de armas y la creación de una escuela militar. Además, se encarga de la acuñación de monedas, escribe y pronuncia discursos saturados de retórica militarista y expresa públicamente su animadversión contra la nación española. Y estos serán los motivos que lo conducirán frente al pelotón de fusilamiento.

Los primeros dos capítulos de *Los derrotados* configuran dos de

los hilos narrativos que el autor entreteje para construir la trama de la novela: la biografía de Caldas y la metanarración de la novela misma. A estos, en el capítulo siguiente se añade un tercer hilo, sin duda el más articulado, que contribuye en buena medida a determinar la complejidad de la estructura diegética total. El capítulo tres está compuesto por una serie de cartas que Santiago Hernández le envió en 1983 a su amigo Pedro Cadavid, el escritor, durante su periodo de militancia en un grupo guerrillero del Ejército Popular de Liberación (EPL) de Colombia.

Así empieza la reconstrucción de la vida de los tres jóvenes, Pedro, Santiago y Andrés, quienes, junto a Caldas, son los protagonistas de la novela. La amistad que los une se remonta a la adolescencia en la época de estudiantes de bachillerato en el Liceo Antioqueño de Medellín, donde, a través del movimiento estudiantil, entran en contacto con la guerrilla de izquierda.

Andrés comparte con sus amigos la idea del compromiso político para cambiar la condición social, económica y cultural de las masas pobres y oprimidas de su país. Pero rechaza cualquier forma de violencia, y cuando Pedro y Santiago empiezan a participar en las actividades del EPL, él toma otro camino y se dedica a su pasión, la fotografía, que luego se convertirá en su profesión.

Pedro, por su parte, muy pronto comprende que el miedo paralizante que experimenta en sus primeras actividades clandestinas es para él un obstáculo infranqueable; así, decide retirarse de la célula guerrillera para cultivar su interés por la literatura y la escritura.

Santiago, que tenía vocación por la botánica, es el único de los tres amigos que, después de convertirse en líder estudiantil, se integra a la lucha armada. Sin embargo, su participación activa en el conflicto

que está desgarrando a Colombia (y que su amigo Andrés documentará a través de su obra fotográfica) es breve y termina con la captura, la tortura y la cárcel.

En los veinticinco capítulos que conforman *Los derrotados*, los tres hilos narrativos se alternan y se entrelazan, reconstruyendo así, a través de la escritura de Pedro Cadavid —autor, entre otras cosas, de *Entre la pompa y el fracaso: Bolívar en la novela colombiana*—, la obra y la biografía del sabio Caldas y los avatares de los tres compañeros de colegio. Lo que enlaza estos distintos hilos narrativos y le confiere unidad a la novela es, por supuesto, Colombia con su trasfondo político, social y cultural. Una realidad que, a lo largo de dos siglos, no ha logrado deshacerse completamente de la infausta herencia de la colonia y evolucionar hacia una plena democracia popular.

En este sentido, la narración revela que hay una forma de continuidad entre la época de la “Patria Boba” y la Independencia que vivió Caldas —con las luchas militares entre centralistas y federalistas, fomentadas por la sed de poder de una reducida oligarquía criolla— y la interminable guerra civil que empieza a finales de los años cuarenta del siglo veinte y sigue hasta hoy con el despiadado enfrentamiento entre ejército (al servicio de los “representantes de la infamia” que gobiernan el país, como dice el narrador), formaciones paramilitares, narcotraficantes y una guerrilla de izquierda que, a pesar de sus ideales progresistas, resulta cerrada en un rígido dogmatismo ideológico.

Las consecuencias de esta condición de permanente conflicto político las padecen los mismos hombres que han tomado la vía de la insurgencia armada: Caldas, pagando con la vida y con un remordimiento que lo acompaña hasta

el cadalso, y Santiago Hernández pagando con la tortura, la prisión y la desilusión. Pero las padecen sobre todo la gente del común, el pueblo indefenso, víctima del terror, el desplazamiento, la destrucción, el dolor y la muerte. Esa atmósfera infernal de violencia que envuelve al país intentan documentarla Andrés, a través de su obra fotográfica (con las masacres de Segovia, Bojayá y San José de Apartadó, o con los rostros de los que han sobrevivido a las carnicerías), y Pedro Cadavid, a través de la escritura, como afirma en un diálogo con su amigo Santiago, recién salido de la cárcel:

—Voy a decirte algo, Santiago. Creo que el único tema que tenemos los escritores de este país es la violencia. No es fácil reconocerlo porque, de alguna manera, esa premisa es una condena. [...] Y cuando se escribe de otra cosa que no sea el delito, el robo, la extorsión, el magnicidio, la respectiva masacre, el desaparecido de turno, el escritor termina siendo falso, pedantemente modernista, incapaz de resolver el tema único y escabroso exigido por nuestra historia. Y si no es la violencia de lo que se debe escribir, sale al paso su consecuencia inevitable: la humillación, la vergüenza, la derrota (p. 145).

A la complejidad temática y estructural de la novela —con sus saltos de tiempos y espacios— se agrega la variedad de estilos y formas narrativas que se encuentran capítulo tras capítulo. Este recurso no es (a mi modo de entender) un capricho del autor para conformarse con el “pastiche” que a veces la literatura contemporánea usa como mero cliché estilístico, sino el medio técnico más adecuado para proporcionar al lector una imagen creíble, verosímil, es decir, articulada, de la realidad social de un país o de la dimensión humana de un personaje.

Aquí el ejemplo más elocuente es la biografía de Francisco José de Caldas, que abarca ocho capítulos. En el primero, el episodio de su captura se desarrolla más o menos según el estilo de la novela histórica convencional. Ya en el capítulo siguiente de este *subplot* el enfoque es un poco distinto, y la narración de la formación cultural de Caldas y de sus primeros estudios científicos se presenta en forma de apuntes de investigación redactados por Pedro Cadavid. Sin embargo, el personaje adquiere su plena dimensión humana en la segunda parte de la biografía, es decir, cuando el narrador le otorga la palabra al mismo Caldas. Primero, por medio del diario personal que el mismo prócer escribe durante sus exploraciones botánicas; luego con la angustiada carta de súplica dirigida a Pascual Enrile para que interceda por él; y finalmente con el monólogo interior a través del cual el condenado relata sus últimas horas de vida. El diario ficcional es posiblemente el texto más sugestivo, donde entre observaciones científicas y reflexiones existenciales y filosóficas afloran las emociones y la maravilla del científico frente a la naturaleza de la Nueva Granada. Las descripciones de las especies vegetales —que van de los humildes líquenes a las flores más llamativas, pasando por hierbas y árboles— manifiestan la sensibilidad imaginativa y el profundo lirismo de Caldas, como cuando al mirar una orquídea, la *Maxillaria fractiflexa*, escribe:

El labelo era una minúscula seda moteada con puntos violáceos. Las flacas prolongaciones de las flores parecían la cabellera de una infanta oriental. Con la delicadeza que sabían reclamarme, me incliné y aspiré su perfume. Hubo una excitación en el aire. Vi que se tensionaban y que sus pistilos asumían una actitud provocativa. Me detuve con rubor (p. 140).

En otros pasajes del diario la escritura adquiere una entonación trasoñada y hasta visionaria. Por ejemplo cuando Caldas, subido a la copa de un laurel, imagina aislarse de la sociedad humana, como el protagonista de *Il barone rampante* de Italo Calvino, y desplazándose de árbol en árbol, convertir el mundo “en una sucesión interminable de laureles frondosos” (p. 137).

Termino con una última observación. Si tuviera que escoger un solo adjetivo para sintetizar el carácter de la narratividad de *Los derrotados*, este adjetivo sería “elegante”. Elegante no en el sentido que la palabra tiene en su uso común, sino en una acepción muy cercana a la que tiene en las matemáticas. En este ámbito, la demostración de un teorema, la resolución de un problema o la formulación de una teoría se define como elegante cuando presenta originalidad, buen ritmo, proporción, y llega, sin artificios ni complicaciones innecesarias, a un resultado deslumbrante por su claridad y contundencia lógica.

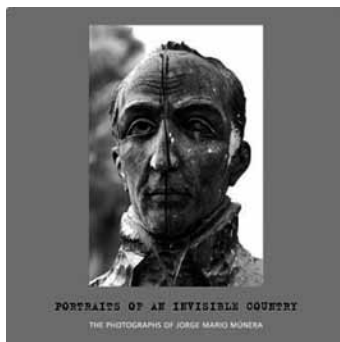
Pues bien, yo creo que, con las debidas proporciones, esas calidades caracterizan la novela de Pablo Montoya, cuya estructura narrativa es sin duda compleja pero nunca aparatosa o extravagante, así como su escritura es siempre rica y sugerente pero nunca cae en lo rebuscado, en el oropel o en la retórica. Retórica en el sentido de afectación del lenguaje, lo que el joven Pedro Cadavid estigmatiza en *Los derrotados* como el “mal colombiano”. ■

Erminio Corti (Italia)

Notas

¹ Texto leído en la presentación de *Los derrotados* en el marco del coloquio internacional Periplo Colombiano-Narrazioni e narrative per il nuovo millennio, realizado en la Universidad de Bérgamo (Italia), los días 11 y 12 de mayo de 2012.

Retratos de un país invisible



Retratos de un país invisible, Las fotografías de Jorge Mario Múnera

Centro David Rockefeller de estudios latinoamericanos. Universidad de Harvard. Cambridge, 2011. 52 págs.

Colombia es un país farandulero. Todo lo convierte en motivo de espectáculo: la guerrilla y el secuestro, los paramilitares y las masacres, el narcotráfico y su emporio, el ejército y los desaparecidos, los políticos y la corrupción, las modelos y su frivolidad, los artistas y su vanidad. Desde hace un tiempo, el país se ha vuelto el terreno del espanto oculto tras la máscara de la trivialidad. Y hasta las críticas más demoledoras que se le hacen a su ser conservador y mezquino, a su falsa filantropía y a su ruin condición cotidiana, terminan siendo asimiladas por esas cadenas del equívoco que han construido los medios para el consumo de un rebaño amnésico.

Pero esa Colombia es la Colombia espectacular. La que se ha tejido desde los grandes centros del poder, y que sólo da testimonio de su parte más visible por ser la más ruidosa. Es la que invade la televi-

sión y el cine comercial, la que atraviesa como una pesadilla los periódicos y los noticieros audiovisuales, la que no se cansan de recrear, por los buenos estipendios que deja, los artistas de la violencia. Hay que ser obligatoriamente violentos para ser necesariamente colombianos, pareciera ser la divisa que enarbolan las nuevas tendencias de la estética negra, de la estética criminal, de la estética sicaresca, de la estética periodística. Por ello resulta inusitado que en medio de esas expresiones totalitarias que imponen un sistema homogéneo de representación social, aparezcan obras de arte que, hundidas en el asombro y el desgarramiento, se conviertan en los testimonios auténticos de la memoria de un país.

Qué sucede, entonces, cuando alguien, ajeno del todo a estas espurias modas, se dedica a recorrer Colombia durante más de treinta años y a verla desde una óptica singular. Sucede que se refleja un país complejo y, por lo tanto, entrañable. Sucede que entendemos un poco más el verso de Aurelio Arturo en el que numerosos vientos recorren los países de Colombia. Y un país así es una realidad horadada por su historia, su geografía y sus habitantes. Una circunstancia fragmentada que se niega a ser definida por una sola voz y una sola conciencia. De ahí que sea significativo que la carátula del libro de Jorge Mario Múnera sobre la invisibilidad de un país sea una fotografía que muestra la cara más o menos desfigurada de Simón Bolívar, ese cenagoso padre de la patria. Esta Colombia multiforme es posible sentirla en sus literaturas y en sus músicas. La podemos degustar en sus comidas y bebidas. Amarla a través de sus gentes que amamos. Es probable, incluso, que rocemos su esencia si somos trashumantes de su relieve. Pero estoy seguro de que también

se logra atrapar cuando vemos las fotografías de Jorge Mario Múnera.

Pocos fotógrafos como él conocen a Colombia. Su condición viajera está enmarcada en la tradición de los fotógrafos que recorrieron el país durante buena parte del siglo xx. Jorge Mario Múnera, en este sentido, está hermanado con Leo Matiz, Fernell Franco y Fabio Serrano. El país, desde La Guajira hasta Leticia, desde el Catatumbo hasta el Chocó, desde los grandes centros urbanos de la miseria hasta los bordes rurales del abandono, ha sido el objeto de sus vigiliias y sus sueños. Sus traslados han obedecido a proyectos concretos, pero también a la sed del errante que se lanza a atravesar miles de kilómetros con el fin de medirle el pulso, probar las vituallas, mirar los semblantes de las regiones más ignotas de Colombia. No sólo dedicó años a retratar las orquídeas nativas, a seguirles el rumbo a sus investigadores minuciosos y sus traficantes dementes, sino que también fotografió el trazado nostálgico de los Ferrocarriles Nacionales, empresa donde se pueden entender los alcances de esa utopía que quiso unir las ciudades y los pueblos de un país asediado por los fantasmas atávicos de la violencia y el aislamiento. Nadie como él ha auscultado el ser festivo de los colombianos. Casi todos sus jolgorios populares con sus músicos y bailarines han sido mirados con un sentido de la celebración único. Es como si en Múnera existieran unidos, por una suerte de milagro, el interés por el otro del antropólogo, la curiosidad insaciable del aventurero, la mirada aguda del fotógrafo y el sentido de la revelación del poeta. Hay que observar una y otra vez sus fotografías para comprender la mirada que lo caracteriza. Y ella se ancla, como ocurre con los

grandes maestros de la fotografía, en la práctica juiciosa de un estilo.

La óptica de Múnera, que en este libro se basa en la sobriedad del blanco y el negro, no desconoce la dignidad de los seres retratados. Es amoroso en su mirada pero este afecto está fundado en el respeto que nace de una perplejidad genuina. “Quiera a la gente y hágale sentir que la quiere”, aconsejaba Robert Capa. Y no es arriesgado decir que Múnera ha aprendido esta fórmula. La fotografía del chamán guambiano, por ejemplo, refleja la dimensión de una dignidad respetable. Pisamos en estos terrenos los relieves del enigma que sólo la poesía y la antropología tocan cuando se enlazan. Es como si las palabras de León Felipe frente al indio mexicano resonaran al ver la fotografía de Múnera que muestra al hombre tigre del Amazonas, o aquella otra donde hay dos majayuras de La Guajira: “Ahí están, más que hombres, son una decisión frente al mundo”. Pero también, al ver las imágenes de los cachaceros del Meta, con sus atavíos animistas, bordeamos la dimensión remota que el Carpentier de *Los pasos perdidos* recreó en los años cincuenta cuando la etnología unida a la literatura creía encontrar el origen de la música y de la cultura en los ámbitos del Orinoco. Con todo, al ver las representaciones diabólicas que encarnan los campesinos de San Martín, son las palabras de Lévi-Strauss las que escuchamos: ellos, esos “salvajes civilizados”, representan algo que fundamentalmente somos. Múnera se presenta como uno de esos seres privilegiados que han visto la diferencia humana. Él nos dice, como Lévi-Strauss, que ha sido “el discípulo y el testigo” de esos hombres remotos y actuales con quienes es necesario reconciliarse porque de ellos depende el conocimiento cabal de nuestra condición.

No hay nada en las fotografías de estas Colombias periféricas que remita al abrazo multicultural que pregona la triunfal publicidad del nuevo capitalismo. El exotismo y el color local, tan afectos al discurso de los vencedores, como si fuera una consigna voluntariamente practicada por Múnera, están erradicados de su trabajo. Al contrario, podría afirmarse que el ángulo desde donde mira la cámara tiene que ver con los vencidos. Pero habría que precisar que esta coyuntura no está impregnada aquí ni de compasión ni de misericordia religiosa. Múnera confronta el rostro del habitante. Lo ausculta en su silencio y su bullicio, en su dolor y su alegría, en su derrota y su esperanza. Se suscita entonces un diálogo de una intimidad tan humana que el paisaje que, a veces, rodea a las personas retratadas, se torna no en el telón de fondo ornamental tan recurrente, sino en una clave para comprender la circunstancia registrada. Múnera supera así, utilizando la sapiencia técnica y la sensibilidad del artista, los clichés que una historia larga de sometimientos ha otorgado a quienes, provenientes del centro, se trasladan a las márgenes de un país o de un continente para intentar capturarlo. Y éste, por supuesto, es uno de sus méritos.

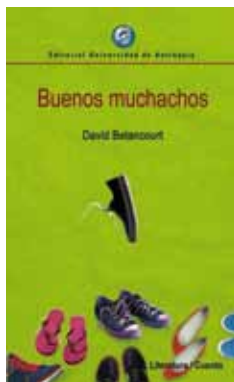
Las fotografías del libro, presentadas en dieciséis posters, evocan la idea del desplazamiento. Y esta palabra —Múnera y sus editores de la Universidad de Harvard y el Centro para Estudios de América Latina David Rockefeller lo saben—, genera una difícil situación en un país atravesado, desde sus guerras de independencia del siglo xix hasta las guerras del narcoparamilitarismo y la narcoguerrilla iniciando el siglo xxi, por heridas que aún están lejos de cicatrizar. De hecho, hay un

mapa de Colombia en el libro donde aparecen marcados con puntos los territorios recorridos por Múnera. Ahora bien, ¿qué significan esos puntos? Además del itinerario del fotógrafo, que pasa por treinta y cinco parajes fronterizos (desde la calle del Cartucho y los ríos de Casanare, hasta los raspachines del Putumayo y los ranchos del Chocó), esos puntos evocan las cruces de las listas negras, las banderas de los conflictos territoriales, las balas que desangran a un país, el único de América, que posee la impronta de guerras internas aún no finalizadas. Por tal razón, ellos señalan los rincones de Colombia donde la memoria puede estar, y acaso ya lo esté, abocada a un silencio definitivo.

Pero, creámoslo, y ahí está el testimonio visual de Múnera para confirmarlo, estos sitios todavía existen. Y en algunos de ellos la ejecución de la música, la factura del pan y la práctica de los disfraces en los carnavales dan a estas realidades heridas un perfil del consuelo. No sabemos hasta cuándo van a perdurar tales vidas marginales que, para apurar su tiempo, terminan asumiendo, con una admirable mezcla de honorabilidad y humildad, los rasgos de la resistencia. Porque si hay un concepto que define el sentido del trabajo fotográfico de Jorge Mario Múnera es éste. Resistencia a la indiferencia y al olvido, resistencia a las variadas vejaciones, resistencia a la muerte y a todos sus deterioros. Sin ninguna duda él es, con su trabajo fotográfico, una mirada necesaria y vital. En ella está condensada la memoria de los olvidados. Con ella es posible enfrentar la condición infame del país oficial. ■

Pablo Montoya (Colombia)

Los buenos muchachos



Buenos muchachos
David Alejandro Betancourt
Editorial Universidad de Antioquia
Medellín, 2011
100 págs.

Al leer el primer libro de cuentos de David Alejandro Betancourt (Medellín, 1982), con el apacible título de *Buenos muchachos*, sorprende el título de su primer cuento: “Ventana herida”, el cual se convierte en una especie de inscripción que identifica la mayor parte de los cuentos y de la misma escritura del autor. Es una metáfora por metonimia, es decir, la ventana unida a los ojos y éstos a un ser humano tras ella; no se hiere la ventana sino la mirada, es decir, los ojos, la cara que los contiene, esa cabeza de muchacho de trece años que siente pena ante los demás y se esconde, pues su rostro está cicatrizado. Así que la ventana esconde la ternura, la nostalgia y la poesía en un hombrecito que pronto perderá el único contacto que tiene con el mundo de su edad, con los amigos imaginarios y con las ilusiones ajenas. A la par con esa inocencia y esa dicha de vivir, sobrevendrá el

destino trágico: “Ando triste porque mi mundo será pronto de ladrillo y granito, y falta me va a hacer sacar a pasiar mis ojos para que vean las alegrías de los que no se avergüenzan de su cara como yo de la mía quemada”.

Esta derrotada conclusión es aplicable a muchos de los cuentos de este libro, pues aunque en ellos predomina la alegría, la sensualidad, el juego, la imaginación y la creatividad de niños y jóvenes que ficticiamente habitan en el barrio Villa Hermosa, también estos se sienten acosados por las drogas, la delincuencia, la violencia, el abuso sexual y la muerte, peligros que igualmente acechan a los jóvenes de Medellín y de muchas otras ciudades del mundo.

En esta colección de cuentos predominan, a mi manera de ver, tres temas esenciales: la violencia, el erotismo y el humor. La primera subyuga los territorios y sus habitantes, y afecta a todos desde la tierna infancia en cuentos que, a la vez, por sus títulos revelan la ironía que se manifiesta en la vida cotidiana: “Mamá” deja oír la voz del niño que muestra la agresividad del padre contra la madre; en “Papá”, la pequeña de cuatro años presencia la irracionalidad a la que lleva el fanatismo del padre por su equipo de fútbol; y en “Disney, mamá”, otra niña es la que espera que su padre regrese para que la lleve a pasear a Disney, aunque él ya esté muerto. En “Te lo advertimos” se deja sentir la voz más poética y fantástica del joven narrador que, ya muerto, interpela a su amigo Daniel en la ambulancia que lo lleva a la morgue: “Sí, Daniel, nos creíamos dueños del mundo, pensábamos que la vida eran golpes, drogas, libros, alcohol, pepas... Pero vos te lo buscaste...”. Y “Buenos muchachos”, cuento que da el título al libro, resume significativamente las

historias de muchos jóvenes que, como el hermano del narrador, se dejan llevar por el dinero fácil y las drogas hasta caer en el asesinato y el suicidio. Ahora la madre —que creía que, en efecto, su hijo era un buen muchacho— y el hermano, reaccionan estupefactos ante la realidad.

El erotismo se manifiesta de diversas y contradictorias maneras, entretreído con la rutina, la violencia, los cambios, la soledad y el abandono. Así, vemos el ingenuo amor de un jovencito por su profesora en “Suerte, Cardona”; o la naturalidad del erotismo infantil confundida con el abuso del adulto que, entre ignorante y perverso, se aprovecha, como ocurre en “El secreto ahora es de los tres”, que evoca “Macario” del mexicano Juan Rulfo; o la mente decidida del abusador en “Sus terrores”, en el que la normalidad y la dignidad se rescatarán a costa del deseo y de la complicidad, así como de la locura y la desgracia familiar. También se encuentra el erotismo adolescente en “La vecina”, en el que el relato y la fantasía en que este se sostiene no resisten la sola invención, y hacen que el narrador tenga que buscar su cumplimiento en la realidad; y en “Desencuentro”, en el que la búsqueda del placer y el disfrute de la sensualidad se malogran ante el enamoramiento de un imposible y la lucha por obtenerlo, cuento que tiene reminiscencias de “Genoveva me espera siempre” del colombiano Hernando Téllez.

Por último, el humor de este libro va más allá de la risa, de la ironía y del sarcasmo. En “Los siete números”, el narrador, amando y detestando a su hermano limitado, y cansado de las burlas y agresiones de los muchachos del barrio, intenta deshacerse de él, pero se lleva tremenda sorpresa y tiene que soportar el peso del castigo por su atrevimiento. En “Táparo”, el narrador se encuentra con su compañero de la

adolescencia, y luego del consabido interrogatorio del reconocimiento mutuo, se da cuenta de que este es el compañero que sufrió en el colegio sus burlas, abusos y vejámenes que le propinó durante varios años junto con los demás compañeros. Lo peor sobrevendrá con la entrevista que va a presentar ante ese Táparo para vincularse a un periódico.

Estos cuentos tienen en común narradores niños y jóvenes, que son igualmente protagonistas de sus historias. Estos “buenos muchachos” hacen daño y ejercen violencia no sólo sobre ellos u otros jóvenes sino también contra los adultos. De este modo, el libro de David Betancourt lleva a dudar de la inocencia como cualidad inherente a la infancia; sin embargo, del mismo modo se puede concluir que los adultos han abandonado a sus hijos, los han puesto en un plano superior o inferior del que debían tenerlos, los han engañado o se han engañado ante sus ambiguas acciones y actitudes, y han acabado siendo cómplices o, al menos, facilitándoles su perdición o su triste final. Como narradores o personajes revelan una mirada llena de desencanto ante el mundo, la vida y ellos mismos, por medio de un lenguaje desprejuiciado e impregnado de una mentalidad belicista y simplista. La cierta ingenuidad de las acciones y de los planteamientos se choca contra la mirada del adulto, no siempre comprensiva de la situación, casi nunca inteligente y en todos los casos en contravía de lo que realmente está sucediendo en esas jóvenes existencias.

La presencia de niños y jóvenes en nuestra literatura ha sido tímida, por no decir escasa. Hay serios limitantes para escribir como niños o sobre los niños, pues aunque muchos autores sí han escrito y escriben para los niños, ocultan su verdadera cara de adultos que nada sienten por el alma infantil, o ven

al niño como fuente de ingresos o sujeto de reeducación, moralización o deleite. Es un asunto de vieja data, pero abundan los cuentos para niños con edades limitadas, como las antiguas censuras del cine que se chocan contra los ideales de la misma civilización. El libro *Nada* (2006) de Janne Teller es un cuento de hadas si se le compara con la vida y los hechos de muchos de los niños y adolescentes de nuestras ciudades y campos. Los niños participan en la guerra por decisión propia, frustración, aventura o reclutamiento forzoso. La guerra está en todas partes: ciudades, pueblos, caminos, escuelas, canchas de fútbol, montañas, ríos, mares... Y en todas ellas hay niños de toda edad, sexo y condición. Se ha acabado la inocencia, y la perversión se ha introducido como algo cotidiano, normal e inocuo. La perversión en todas las facetas: desde la mala conciencia hasta el engaño sutil, desde el trastocamiento de los valores hasta la imposición de reglas y normas por parte de delincuentes e invasores.

En fin, *Buenos muchachos* de David Betancourt nos hace caer en la cuenta de lo poco que los escritores colombianos han penetrado en el espíritu y en el corazón de nuestros niños y jóvenes. Podría afirmarse que la mayoría los ha ignorado, tal vez por incapacidad literaria para abordarlos, porque de alguna forma hay que volverse niños o jóvenes para narrar esas vidas en formación, para retratar esas personas menores. Recuerdo a algunos escritores con varias novelas y cuentos: Tomás Carrasquilla (*Entrañas de niño*, “Simón el mago”), Gabriel García Márquez (*La hojarasca*, “La prodigiosa tarde de Baltasar”, “El último viaje del buque fantasma”, “El verano de la señora Forbes”), Arturo Echeverri Mejía (*Belchite*), José Chalarca (“Medea”, “Erótica”, “Con el alma en la

boca”), Andrés Caicedo (*Destinitos fatales*), Umberto Valverde (*Bomba camará*), Luis Fernando Macías (*Ganzúa*)...; pero son pocas en realidad. Ahora, este joven escritor llama de nuevo la atención sobre esos personajes que son mayoría en nuestro país y que cada día despiertan más interés, preocupación e inquietud. ■

Óscar Castro García (Colombia)

Las pinturas de Lars



Melancholia de Lars von Trier

*En las aguas profundas que
acunan las estrellas,
blanca y cándida, Ofelia flota como
un gran lirio,
flota tan lentamente, recostada en
sus velos...
cuando tocan a muerte en el
bosque lejano.
Rimbaud, "Ofelia"*

Menos de siete minutos y las imágenes ya nos muestran un film inusual, alegórico, cargado de símbolos que permiten avizorar el sentido de lo que allí se condensa. Intertextualidad que no se verbaliza (aún no se ha dicho la primera frase —en realidad sobraría—, y ya comienza a perturbarnos la idea de una especie de desasosiego, de belleza

absurda y letárgica, de *melancolía*), que se entreteteje a través de obras pictóricas que acompañan el desenlace de esta historia que apenas empieza.

La música de Wagner acompaña este tejido semántico, este bello *collage*, con la obertura de su ópera *Tristán e Isolda*, y ella, Justine, vestida de novia, nos hace creer que se trata de una historia de amor, quizás de una tragedia a juzgar por el nombre, pero la intención de Lars von Trier está muy lejos de ello.

Así, aunque son muchas las imágenes y los símbolos que podrían esclarecernos el sentido del film y todo lo que corresponde a la acepción misma de *melancolía*, aquí expondremos tres imágenes claves que nos presenta Lars (directa o indirectamente) y que logran condensarla: *Los cazadores en la nieve* de Pieter Brueghel, el Viejo, *Ofelia* de John Everett Millais, y *Étant donnés* de Marcel Duchamp.

La primera parte del film presenta la historia de Justine (Kirsten Dunst) el día de su boda, celebrada en la lujosa mansión de su hermana Claire (Charlotte Gainsbourg) y su esposo John (Kiefer Sutherland). No obstante, la boda y sus pormenores son una excusa para adentrarnos no sólo en la complejidad del personaje principal (Justine), sino en aquello etéreo, propio del ser, de lo humano, que va más allá incluso de todas las emociones que puedan desprenderse del magno hecho de que estemos asistiendo al mismo tiempo al fin del mundo. Esto porque un planeta llamado *Melancolía*, que ha estado escondiéndose detrás del Sol, va a colapsar contra la Tierra en pocos días (noticia de la cual nos enteramos en la segunda parte del film). Sin embargo, como se lo ha dicho John a su esposa Claire, al parecer sólo se tratará de un leve acercamiento sin ninguna repercu-

sión fatal. Así, en esta primera parte (“Justine”), junto con la introducción y su impresionante bombardeo pictográfico, comenzamos a descifrar lentamente el “padecimiento” de Justine y la imposibilidad de los otros de aceptar su vacío. Sin embargo, es la primera imagen que nos revela Lars al inicio del film la que comienza realmente a tejer el sentido de su obra cinematográfica.

En un primer plano vemos *Los cazadores en la nieve* de Pieter Brueghel, el Viejo. El cuadro nos muestra tres cazadores que al parecer han ido a su habitual ritual en un invierno agreste pero han regresado sin presa alguna. Éstos se encuentran en la cima de una montaña y a lo lejos se divisa un pueblo que parece despreocupado en un día cualquiera. No obstante, ciertas imágenes nos revelan al mismo tiempo una posible desventura para sus pobladores, como las aves negras que sobrevuelan este imponente paisaje invernal y algunas llamas que salen de una chimenea, que podrían, ¿por qué no?, iniciar un gran incendio y una catástrofe. De esta manera, se indica también que, a pesar de que parece ser una jornada común, el día podría acabar en algo siniestro.

El cuadro de Brueghel hace parte de una serie de pinturas (de las que sobreviven cinco) que representan los meses del año, donde el frío invernal se evoca a través de la magnificencia de un blanco profundo que todo lo nubla, como un “anestésico” que podría sugerirnos un abismo insondable donde todo confluye y a la vez todo se desvanece. Es el mismo abismo donde vemos sumergida constantemente a Justine (por lo menos en la primera parte de la película, cuando se muestra llena de dudas y confusión). No obstante, la asociación

con la pintura de Brueghel no es gratuita sólo por esto; más llamativo parece ser el que sean tres cazadores las figuras predominantes en esta pintura y que igualmente sean tres —Justine, Claire y su hijo Leo— quienes saldrán al encuentro de Melancolía y observarán juntos el gran estallido del planeta. Esta misma imagen, además, es la que elige Justine cuando en uno de sus tantos momentos de tedio en su boda, cambia los libros de arte que se encuentran expuestos en el estudio por otros que parecieran corresponder más a su estado, a su conciencia del mundo exterior, entre los que, claro está, aparece nuevamente la pintura de Brueghel. Del mismo modo, al inicio del film vemos una imagen que evoca a los tres cazadores de la pintura: Claire, Justine y Leo avanzan juntos por el amplio campo que pertenece a la mansión y cada uno lleva su carga tras de sí; es decir, detrás de Claire observamos al planeta Tierra —lo real, la razón, la vida existente—; detrás de Leo está el Sol —fuente de energía, de aquello que renace y es luz—, y detrás de Justine reina Melancolía —el naufragio, la fatalidad, el planeta que rige su imperiosa condición, su exceso de “bilis negra”—.

Tenemos, entonces, que Melancolía rodea y dirige la vida de Justine; el planeta que se acerca y su funesto agravio es otra consecuencia más de lo que para ella ya no es ajeno, aunque para los demás lo sea, su conciencia de que sólo existe un vacío absoluto. Justine está segura de la nada, se sabe atrapada y atada a la Tierra, pero no a su fuerza, sino a su absurdo devenir. Como Sísifo, se encuentra encadenada al vacío del sinsentido. La vemos arrastrando un enorme tejido de hilo gris que se pega a sus pies y le impide la levedad, la cotidianidad del vivir.

Como Sísifo, una y otra vez viendo rodar su piedra, ella se verá hundida sin poder salir, atada a la conciencia del absurdo. Una y otra vez su hermana y Michael—su esposo de una noche, con quien acaba de casarse— le pedirán que sonría, que sea feliz... Ella lo intentará pero será inútil: la roca nuevamente rodará por la ladera sólo para volver al punto de inicio.

Justine no es entonces Isolda la enamorada, la que lucha por un amor imposible o la que sueña; Justine es la heroína romántica (en el sentido más literario de la acepción), a quien no le queda más que entregarse a la fatalidad, al destino inexplicable que no evade la tragedia. Y en su caso no sólo se trata del fin del mundo: su tragedia consiste en saberse atada al vacío, sin salida, sin un nuevo horizonte.

Pero Justine también es Ofelia, la Ofelia de Shakespeare, de Millais, de Rimbaud. En una hermosa imagen, la vemos flotando en un lago, vestida de novia abrazando su yugo, evocando la *Ofelia* de Millais. Esta bella imagen que ha escogido Von Trier para presentarnos a Justine no es simplemente una evocación de la muerte, sino también la de la tragedia del ideal romántico acerca de un destino humano inexplicable, pero siempre fatal y sombrío.

La Ofelia de Millais, que es al mismo tiempo la Ofelia de Shakespeare (quien muere —o se suicida, varias discusiones han surgido al respecto— ahogada luego de saber que Hamlet ha matado accidentalmente a su padre), evoca la angustia y la enajenación que causa el dolor del reconocimiento de la “Verdad”, del sino inevitable. Asimismo, Von Trier nos presenta desde el inicio del film a Justine como la heroína romántica marcada de fatalidad, muerte y

desesperanza. El vacío la obliga, la encadena. “Hace ya miles de años que la pálida Ofelia/ pasa, fantasma blanco por el gran río negro; más de mil años ya que su suave locura/ murmura su tonada en el aire nocturno”, nos dirá Rimbaud en su poema “Ofelia”, y lo mismo dirá Lars cuando Justine pase de blanco ante nosotros vestida de novia, vestida de Ofelia.

Pero si Justine evoca ésto, su hermana Claire (quien da el nombre a la segunda parte de la película) está del otro lado —pese a que también lleva su propia carga—. Si bien ella, como muchos, sabe de aquel funesto destino, ha dejado que el “deber ser” rompa con ello, es decir, no se ha rebelado ante él ni lo ha aceptado; ha permitido que la vida transcurra imbuida de esperanzas que escondan sus miedos. Claire también se encuentra atada a la Tierra, pero su negación la deja seguir. A diferencia de Justine, no advertimos un hilo gris atado a sus pies, vemos que sus botas se hunden en el pasto; así, aunque su carga sea igualmente pesada, ella la resiste, la evade. No obstante, al final, cuando descubra que Melancolía acabará realmente con la Tierra, no le quedará más que la angustia y la desolación: ¿Cómo ella —sí, ella, que todo lo creyó, que todo lo hizo a la perfección (como la lujosa boda de su hermana en su deslumbrante mansión con dieciocho agujeros de golf)— puede estar allí, sentenciada al final del mundo sin ninguna redención? Claire se desmorona ante tal situación, el miedo la domina, y Justine, luego de su indefensión anterior por la depresión, será ahora quien vele por ella y por su hijo Leo; Justine se dedica entonces, junto con Leo, a construir una “cueva mágica”¹ para permanecer unidos mientras todo acaba.

Al hacer una comparación entre Justine y Claire, Von Trier deja al descubierto, además del gran abismo que las separa —y, paradójicamente, también las acerca—, aquel desmoronamiento de Claire que “la justifica” y la ubica en un plano muy distinto al de Justine frente a la idea del fin del mundo. “She has something to lose. For instance, a child. She is not longing for anything. She appreciates what she is in. Whereas Justine has nothing to lose. She’s a melancholic, and we are ever longing, you know. And when you’re longing, you can’t lose anything. You have nothing”.²

Pero quizás la imagen más clara (y también una de las más bellas del film) de lo que representa Claire está simbolizada en la escena nocturna en la que va en busca de Justine y la encuentra desnuda, tendida sobre la hierba, tomando un “claro de melancolía”. Claire la observa un tanto desconcertada, pero al mismo tiempo maravillada por el éxtasis con el que Justine recibe la fuerza de su planeta regente. Y precisamente esta escena es la que evoca el *Étant donnés* de Duchamp. La obra del artista francés fue la última de sus representaciones artísticas (la cual se encuentra en el Museo de Arte de Filadelfia desde 1969). Esta obra (un diorama) consiste en una puerta de madera con dos agujeros a través de los cuales se observa una mujer desnuda sobre la hierba con sus piernas abiertas, que dejan entrever su sexo, y una lámpara de gas en su mano. Así, tal como propuso Duchamp, si es el espectador quien dota de sentido a la obra, al arte como tal, en tanto es él quien le da su real existencia, podríamos decir que Claire es también la *voyeur* que goza con el secreto expuesto. Ella no puede volver su mirada hacia lo “real” sin perturbarse, y cuando descubre a Justine desnuda bajo

el lecho de arbustos embebida de fortaleza, sin miedo a la verdad, pareciera que también termina por desear esa cercanía con el planeta que las amenaza: la verdad es reconfortante aunque sea dolorosa.

No obstante, esta “verdad” ha sido clara para Justine sólo después de su fallido matrimonio. Es en la segunda parte de la película donde ya no hay dudas para ella, y es esta certeza la que llena de temor a su hermana Claire (y finalmente a John, el esposo de ésta, quien elige, si es que podría hablarse de una elección, su inesperado y siniestro fin). Justine parece haber llegado a un estado de ataraxia, de imperturbabilidad, pero no como estado consciente del alma para hallar la felicidad, claro está, sino que parece provenir de su profunda indiferencia, de su conciencia del vacío que domina en todo el Cosmos. Justine sabe que “estamos solos” y que “sólo hay vida en la Tierra” y que por tanto no hay de qué preocuparse porque “nadie la extrañará” (refiriéndose al planeta Tierra).

De hecho, Justine no sólo sabe lo anterior, sino que además juega con ello y lo ironiza a la perfección con la Novena Sinfonía de Beethoven, cuando su hermana Claire le dice que prefiere esperar la llegada de Melancolía con una copa de vino en la terraza, a lo cual Justine pregunta irónicamente si además le gustaría escuchar la célebre sinfonía. Así, para Justine el símbolo de la hermandad en medio del desastre final no podría parecerle más desatinado y grotesco...

¡Abrazaos millones de seres!/
¡Este beso al mundo entero!/
Hermanos, sobre la bóveda estrellada/
Debe habitar un Padre amante./
¿Os prosternáis, millones de seres?/
¿Mundo presientes al Creador?/
¡Búscalo por encima de las estrellas!/
¡Allí debe estar su morada!

Morada que, bien sabe ella, es sólo el albergue del vacío absoluto, de la nada.

No queda más que decir que en *Melancholia* tenemos entonces un bello tejido simbólico, surrealista y “romántico”, propio de la inventiva de Von Trier, quien siempre juega con el símbolo, con lo que esconde una imagen, como unas puertas pintadas en un pizarrón; un ritual pictórico que lejos de parecer otra puesta en escena de un film melodramático sobre el final del mundo, nos deja con la expectativa de un “no hay más allá”. Nuestro destino ha sido trazado y más allá del blanco profundo realmente no hay nada... “estamos solos en este enorme planeta”; sin consuelo de algo que lo redima; sin miradas metafísicas que lo sostengan. El porvenir sólo es el día a día que llega y se va, así, sin más. Ese es finalmente nuestro legado, nuestra carga, la piedra rueda una y otra vez sin remedio, más leve o pesada, no importa, al final todo desaparece. Nadie nos espera, no hay nadie detrás de la puerta. Inquisidor, juez o iluminado, nadie nos observa desde la bóveda estrellada. ■

Lina María Ruiz Guzmán (Colombia)

Notas

¹ Esta escena, además de la absurda fragilidad de lo humano que Von Trier representa en ella, evocará también sus otras películas, donde la escenografía es usualmente un artificio, un teatro construido en la imaginación del espectador. Recordemos, por ejemplo, *Dogville* y *Manderlay*, donde las puertas y las casas están simbolizadas en el suelo como marcas en un enorme pizarrón.

² “Ella tiene algo que perder. Por ejemplo, un niño. Ella no anhela nada. Ella aprecia en lo que está. Mientras que Justine no tiene nada que perder. Ella es una melancólica, y nosotros siempre estamos deseando, ya sabes. Y cuando tú estás deseando, tú no puedes perder nada. Tú no tienes nada” (<http://www.melancholiathemovie.com>).

Gambito de rey aceptado



Gambito de rey aceptado
Luis Fernando Macías
Ediciones B
Bogotá, 2012
134 págs.

¿Qué clase de hombre es el que mata sólo porque otro se lo pide? y ¿Qué clase de hombre es el que pide que maten a otros, sólo porque se siente culpable de algo que ni siquiera sabe si es cierto o no? (pág. 75)

Una apertura del ajedrez le da título a la novela de Luis Fernando Macías, *Gambito de rey aceptado*. En ella se cuenta la historia de Eugenia, una mujer asesinada, y de su primo Aurelio, apasionado de este juego y quien había dejado de hablarle a la prima muchos años atrás, pero que, movido por la culpa, decide buscar a sus asesinos. Se trata de un planteamiento sencillo, con el que la narración se enmarca dentro del género de novela negra, y que, sin embargo, va mucho más lejos, gracias a un lenguaje que se mueve con soltura entre la prosa y la poesía, a una particular estructura narrativa, y a unos personajes muy

bien desarrollados, lo que la hace una obra rica en matices, como bien se lee en el texto de contracátula.

La novela se compone de cuatro partes: “El primo y la cometa”, “Eugenia en la sombra”, “Eugenia en su diario” y “El cuarto del amor cerrado”, que le permiten al lector avanzar en la historia, no sólo en el sentido cronológico, sino además en la exploración de los personajes y sus relaciones, a través de diferentes voces. Es así como “El primo y la cometa”, una pieza casi teatral, nos presenta, en forma de un diálogo-monólogo, una escena que recrea la infancia de los protagonistas, en la que se revela la naturaleza de la relación que los une y que será definitiva para sus vidas. Luego viene “Eugenia en la sombra”; la voz íntima de Aurelio frente al ataúd, buscando razones, venganza, consuelo, perdón, todo en el rostro inerte de la prima, que siempre fue para él caprichosa, altiva, dominante, tan opuesta a sí mismo, y de la que sólo le quedan los recuerdos de juventud, antes de que decidiera negarla; recuerdos que va hilando mientras da inicio a un absurdo ajuste de cuentas. La tercera parte de la novela, “Eugenia en su diario”, nos ofrece la voz de la prima muerta a través de unas notas consignadas en un cuaderno de geografía, desde los dieciséis años hasta pocos días antes de morir. La lectura de este diario nos permite asistir a la evolución del personaje, reflejada en la manera de plasmar sus ideas y en los pensamientos y sentimientos mismos hacia Aurelio y hacia el mundo que la rodea. Aunque puede considerarse una pausa a la acción, es una pausa esencial para la novela, puesto que de Eugenia teníamos noticia desde el dolor y el rencor que le produce a Aurelio, y ya muda para siempre, sólo sus anotaciones pue-

den darnos luz sobre su verdadera esencia. La última parte del libro, “El cuarto del amor cerrado”, es vertiginosa. Es aquí donde la trama negra llega a su clímax. Ya vueltos al tiempo presente, la máquina de ajusticiar puesta en marcha, y volcada la realidad al tablero del ajedrez, como si para Aurelio el mundo fuera una partida perpetua, él, testigo y actor, relata los hechos que se desencadenan por su impulso de vengarse. Al tiempo que narra lo que sucede, se pregunta, se arrepiente y entiende, tarde, que no hay vuelta atrás.

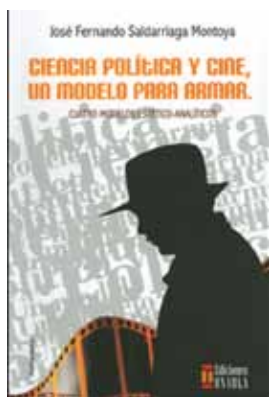
Son entonces cuatro partes que van encajando una en la otra, como piezas perfectas, y que no sólo dan cuenta de hechos, sino que además recrean muy bien el mundo interior de dos personajes tan complejos y de naturalezas tan aparentemente disímiles como son sus protagonistas, en medio de lo que sucede en el exterior, donde otros personajes acompañan la acción. Son ellos Jaime y Chalo, los investigadores, símbolos de audacia y temeridad, de sangre fría; Eumelia, una mujer que fue violada, al igual que la prima, pero que vive para anhelar el castigo de sus victimarios, y quien representa la posibilidad de Aurelio de volver a pensar en el amor; Victorio, el último hombre que vio a Eugenia con vida, ambiguo y cobarde; y Aurora y Marcela, las madres de Eugenia y Aurelio, respectivamente, quienes, casi invisibles, son la forma viva de la resignación.

Gambito de rey aceptado es entonces una novela de acción y al mismo tiempo una novela psicológica; una indagación de la justicia, la venganza, el rencor, el amor, el erotismo, la culpa. Hay dolor y hay delicia, dependiendo de las páginas que se transiten y de la voz que se encargue de contar un hecho que, como sucede en

varios apartes de la novela, ya otra voz, desde su perspectiva, nos había contado. Hay también una partida de ajedrez en marcha que con seguridad sabrán disfrutar los adeptos a este juego, y que lleva la marca del gambito de rey, “donde los grandes sacrificios y las combinaciones inesperadas producen sentimientos y emociones intensas en presencia de la belleza sublime, conjunción del amor y de la muerte” (pág. 11).■

María del Carmen Valencia (Colombia)

Ciencia política y cine



Ciencia política y cine, un modelo para armar. Cuatro modelos estético-analíticos
José Fernando Saldarriaga M.
Ediciones Unaula
Medellín, 2011
141 p.

Para comenzar es importante señalar el buen desempeño que realiza José Fernando Saldarriaga Montoya, sociólogo y especialista en análisis político, al manejar un admirable orden al distribuir los elementos y componentes textuales de su libro. Éste se compone básicamente de un pró-

logo que trata de motivar y ubicar contextualmente al lector, una bella dedicatoria, y una introducción que deja expuestos los objetivos que el autor pretende abarcar en él. Luego dispone del desarrollo formal de los cuatro modelos estético-analíticos, con el complemento sustancial de varias conclusiones genéricas, y, por último, postula qué bibliografías fueron oportunas para la configuración de su trabajo. Cabe resaltar el anexo final que plasma el autor, el cual trata de ilustrar al lector con datos sobre la filmografía que referencia el texto.

La hipótesis de Saldarriaga para la estructuración del libro conjuga elementos sociales, políticos y culturales, desentrañando las teorías visuales del arte cinematográfico, unido a la práctica discursiva de las ciencias políticas. Si bien es un libro que utiliza conceptos técnicos propios de la sociología y de las ciencias políticas, trata de mesurar conceptos e ideas del séptimo arte, un mundo mágico en el que todo individuo, si bien se autorrefleja, a su vez desea escapar de su condición y sus circunstancias. El libro, en general, condensa pragmáticas sociológicas e históricas que van evaluando el factor cinematográfico como medio estético, para valorar y bosquejar la sociedad contemporánea.

En el primer modelo analítico, titulado “Modernidad e identidades colectivas, política de la representación y la representación de la política en el cine”, el autor expone como criterio principal el cine, como fuente que delinea y representa la sociedad moderna; y dentro de un análisis sociológico lo sitúa como medio para la construcción de un bosquejo fiel del sistema cultural, social y político. En este primer modelo, el autor acoge cuatro filmes (*El nacimiento de una nación* de David Griffith [1914], *El acorazado*

Potemkin de Sergei Eisenstein [1925], *Metrópolis* de Fritz Lang [1926] y *Tiempos modernos* de Charles Chaplin [1936]) que ayudan a ilustrar de mejor forma la semántica de la modernidad política, apoyados por su estética visual, y narran la crítica de la contemporaneidad dentro de sus aspectos primordiales, sustrayendo así elementos psicosociales que soportan las estructuras de la sociedad y su realidad. Al respecto, el autor afirma que “la racionalización del mundo de la vida, el desencantamiento de la modernidad, las diferentes formas de autoritarismo, la alienación y el etnocentrismo” (31) son temáticas que contextualizan la realidad política y que, amalgamadas intrínsecamente con el lenguaje fílmico de la época, designan tendencias que simbolizan al público cinematográfico, el cual percibe el discurso visual y lo adopta como parte de su identidad sociopolítica.

Ahora bien, es preciso ubicarse en la dimensión contextual que confrontan los filmes que expone el profesor Saldarriaga. Los desbordantes y vertiginosos procesos culturales, sociales, ideológicos, económicos y políticos ocurridos en las tres primeras décadas del siglo xx señalan, en un panorama genérico, que se puede pasar de la ruptura o quiebre entre Estado y pueblo —el cual derivó en movimientos de grupos y masas en contra del régimen monárquico del zar, alimentándose desde su primer intento de emancipación política en 1905, y dando paso a la consolidación de la revolución bolchevique de 1917— a la cruda y brutal guerra masiva, que devino en crisis económicas y en severos acontecimientos sociales, hasta los bosquejos de una bomba de tiempo que detonaría en 1939 con la guerra total, la cual tendría participación fundamental de los

nacientes partidos fascista y socialdemócrata nazi. En palabras del historiador Eric Hobsbawm, “La era de las catástrofes fue el período de la gran pantalla cinematográfica”.¹ Lo anterior sirve para analizar de forma concisa y coherente el primer modelo que señala el profesor Saldarriaga en su libro, dentro de un plano en el que las narraciones políticas y las maneras de pensar cada tiempo histórico son sin duda las bases primordiales que configuran los avances estéticos y políticos del cine. Esta estética cinematográfica, como lo afirma el autor, no es ajena al discurso crítico de los poderes y de las ideologías en el contexto de las identidades de los estados modernos; sin embargo, establece su pragmática fundamental en las diversas maneras de ver y representar al mundo, incluyendo la cristalización de formas de identidades sociales y colectivas. De esta manera, el libro pretende globalizar toda esta discusión formal, desarrollando analíticamente los cuatro hitos cinematográficos mencionados, y recopilando de manera genérica y llana los argumentos críticos que aquellos filmes develan, para encontrar implícito el reflejo de una realidad opaca y sombría, que trae consigo la narrativa trágica del hombre moderno cegado por su constante lucha por la dominación de las multitudes, tratando de calar sustancialmente en la conciencia colectiva. Además, se expresa una profunda preocupación del individuo por su condición existencial, puesto entre la espada y la pared por los avances tecnológicos, políticos y militares, que simbolizan al Estado como una máquina de amenaza y captura. En concordancia con lo expuesto por el autor, cabe preguntarse si en realidad todo avance genera progreso.

Para el segundo modelo analítico, llamado “Narrativas cinema-

tográficas y la ciencia política en el contexto de las dos guerras mundiales”, Saldarriaga identifica cuatro momentos claves entre los periodos de preguerra y posguerra: la República de Weimar (1918-1933), el ascenso de Hitler al poder (1930-1933), el tratado de Versalles y la crisis del capitalismo (1929). El libro realiza un recuento histórico describiendo de forma genérica, pero sin dejar elementos primordiales a un lado, de qué manera incidieron esos cuatro momentos preliminares en la cohesión y preparación de la Segunda Guerra Mundial.

En un primer momento analiza una cinta que fue símbolo apologético del expresionismo alemán, *El gabinete del doctor Caligari* (1919) de Robert Wiene, que simboliza la crisis que las ideas románticas plantearon en el siglo XIX, pero que se reflejan claramente en la sociedad moderna de la época. La estética visual que expone el filme representa claramente un rechazo del manejo político en razón a la dominación de la conciencia colectiva, y una preocupación por el crecimiento del mundo técnico y maquinico, siendo los espacios frívolos y la creación de un mundo urbano opaco, oscuro y laberíntico, el claro reflejo de una sociedad inundada por la incertidumbre y la impaciencia. Otro filme, icono en Occidente y que se desarrolla dentro de un contexto sociopolítico elemental, es *El vampiro de Düsseldorf* (1931) de Fritz Lang. Esta película desarrolla la situación de un pánico colectivo dentro del imaginario social, en el cual un asesino que ronda las calles de una ciudad alemana pone al borde del delirio el orden establecido dentro del marco político. Expresión que se contextualiza en el tránsito del fin de una república a la posterior consolidación de una dictadura del partido nacionalsocialista. Por último, el

autor señala la importancia del cine populista francés, con la película de René Clair *Bajo los techos de París* (1931), que se encuentra inmersa en el hito histórico elemental que significó la crisis del capitalismo de 1929, caracterizada por un desorden social y económico que afectó en gran medida a las masas. Una cinta que pone en cuestión la posición e intervención del Estado, y en donde la incertidumbre agobia a todo individuo, especialmente a aquel que se encuentra en la base de la pirámide social.

Tal vez fue el cine populista francés de los años treinta el que mejor supo conjugar las aspiraciones culturales de los intelectuales con el deseo de entretenimiento del público en general. Fue el único cine intelectual que nunca olvidó la importancia del argumento, especialmente en las películas de amor o de crímenes, y el único en el que tenía cabida el sentido del humor (197).

El tercer modelo analítico, que lleva por nombre “El neorrealismo italiano como cine fenomenológico”, analiza en un principio el nacimiento de la ideología fascista en Italia, la cual cuestionaría todo pensamiento político-social durante la dura crisis de posguerra que azotó a aquella nación. En este sentido, dice el autor, “la ciencia política se concentra en descifrar el pragmatismo de modernidad política para poder comprender y darle salida a la realidad que lo circunscribe. Mientras que el cine se basa en mostrar la realidad desde la misma crisis” (82). El profesor Saldarriaga aborda la vanguardia del neorrealismo italiano en el cine a partir de las consecuencias del fascismo, y señala que la temática discursiva del neorrealismo plasma visualmente relatos acerca de la modernidad política y cultural que fueron convertidos en estrategias

ideológicas para el control y la exclusión político-social. Para este modelo analítico, los objetos de estudio serán dos cintas legendarias dentro de la vanguardia neorrealista italiana: *Roma, ciudad abierta* de Roberto Rossellini (1945) y *Ladrón de bicicletas* de Vittorio Sicca (1948). Estas dos películas, así como otras que pertenecen al neorrealismo, imprimen en su estética narrativa un carácter realista en el que los ciudadanos comunes entran a cumplir un papel primordial. La vida cotidiana aparece aquí como símbolo de supervivencia en medio de la crisis de posguerra.

Por último, Saldarriaga expone su cuarto modelo analítico, titulado “*Los cuatrocientos golpes* (1958) de François Truffaut, *Pierrot El Loco* (1965), de Jean-Luc Godard. La antesala de Mayo de 1968”. Aquí tomaría forma una serie de apartados primordiales que acaecerían en el moldeamiento de un nuevo pensamiento estético dentro de las ciencias políticas y el ámbito cinematográfico, al que se le denominaría la *Vague* (la Nueva Ola), dentro del marco histórico de la Guerra Fría, caracterizada por una disputa más ideológica que bélica, pero en la que también asumieron un papel estratégico como sistema mediático la radio, la televisión, el cine y los medios escritos, que tenían como objetivo el interés del consumismo cultural como instrumento de alienación social (100-101). A su vez, el autor le otorga gran importancia a dos corrientes culturales y políticas que básicamente se encargan de sustentar y criticar las posturas estéticas y filosóficas que subrayarían los procesos de posmodernidad y posestructuralismo, siendo aquí protagonistas la Escuela de Frankfurt y Michel Foucault. Para el profesor Saldarriaga, las ideas del filósofo francés tienen gran importancia dentro del ámbito histórico y

cultural, ya que éste desarrolla con seria profundidad dos conceptos: disciplina y poder, que sirven para entender la noción de modernidad dentro de la rama de las ciencias políticas. “El poder y la disciplina se difunden cotidianamente por medio de infinitos mecanismos y técnicas sociales” (108). De esta manera, la obra señala la función que cumple el movimiento vanguardista del cine francés llamado *Nouvelle Vague* (la Nueva Ola francesa) que aparece como una respuesta a las nuevas y viejas manifestaciones de poder. Con la narrativa visual se expondrán todos estos cánones que van en contra de todo esquema ideológico dominante dentro de los agentes sociales y políticos. En este punto el autor hace referencia al filme *Los cuatrocientos golpes* (1958) de François Truffaut, que narra la historia de un niño cuyo desencanto por su vida se evidencia en el deseo de dejar de asistir a la escuela, a partir de lo cual se desenvuelven otras situaciones que ponen al chico en miras de la ley. Toda esta estética discursiva muestra al individuo en los ojos de un inocente niño tratando de salirse de todos esos sometimientos de la disciplina y el poder que tanto emplean los estados modernos, en búsqueda de un orden racional y utópico. Por otro lado, en el filme *Pierrot El Loco* (1965) de Jean-Luc Godard, se trata de simpatizar con la libertad máxima, ya que el protagonista decide salirse de todo orden y norma establecida, y pretende dejarse llevar por sus pulsiones y por la anarquía; sin embargo, no podrá estar del todo a gusto con su condición de ser libertario.

Para finalizar, Saldarriaga se refiere en este libro a la importante significación que instaura la simbiosis cine-ciencia política, la cual sobrevalora la labor estética que ambos factores configuran

simultáneamente, para develar las situaciones de interacción social que se ven reflejadas en la realidad cotidiana del sujeto político. Es así como el autor concibe la importancia del vínculo simbólico plasmado en la narrativa visual, donde es posible determinar la manifestación y representación de sentimientos e ideales antepuestos como elementos lingüísticos y semióticos que confluyen en la estructuración de un sistema social. Dicho de otra manera, el autor denota la función primordial que constituye la teorización estética del cine político, para moldear claros modelos sociales y, de esta manera, reflejar situaciones típicas y reales que enlacen las relaciones comunes del individuo con su entorno social y colectivo urbano.■

Juan David Garcés Hurtado (Colombia)

Notas

¹ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo xx*, Juan Faci, Jordi Ainaud y Carme Castells (trads.), Crítica, Barcelona, 2010, p. 196.

FE DE ERRATAS

En la revista 308, páginas 28 y 29, se publicó una fotografía que no corresponde al autor de los poemas que allí aparecen, Selnich Vivas Hurtado. Presentamos a continuación la fotografía correcta.

