

## Sobre un memorial de Héctor Abad Faciolince: El olvido que seremos

El olvido que seremos



Héctor Abad Faciolince  
Editorial Planeta  
México, 2006  
274 p.

La medicina es, más que oficio o profesión, misión y vocación. Todavía más en las tierras de las Américas, donde adquiere un carácter como de sacerdocio llamado a cuidar la salud de la ciudad. Al igual que el profesor o el abogado, al igual que el sacerdote o el escritor, el médico corre el riesgo de enfrentar y confrontar a los poderes de hecho o de solaparlos. En esas circunstancias, el juramento hipocrático se puede transformar en un juramento civil, y el médico corre el riesgo de ser visto como un conjurado o un ser subversivo capaz de atraer sobre sí las iras de los poderosos. A la caridad cívica y social del médico de esa condoliente índole la puede

envolver; desde luego, la envidia y la furia. De ahí entonces que no sea extraño que un “memorial sin agravios” como el testimonio autobiográfico firmado por Héctor Abad Faciolince sobre su socrático padre, el médico y militante de los derechos humanos, Héctor Abad Gómez, sea capaz de evocar la ferocidad vandálica de los primeros tiempos cristianos en los cuales confesar la fe era sinónimo de dar testimonio para el martirio y donde —como decía San Jerónimo— “de todo esto que he dicho es peligroso hablar, peligroso es aún oírlo. Ni siquiera nuestros gemidos son ya libres. No queremos o, más bien, no nos atrevemos a llorar sobre nuestras dolorosas desdichas”.<sup>1</sup>

Faciolince ha encontrado un tenso tono suave para desahogar su dolorida entraña, como él mismo lo dice en la entrevista que le dio en Guadalajara al periódico *El País*, en el marco de la Feria Internacional del Libro:

Yo creía que el dolor ya se había acabado, que sólo quedaba el recuerdo del dolor. Borges decía que no convenía escribir estando enamorado, que era mejor esperar a que pasara la cosa. Porque corres el riesgo de ser demasiado sentimental. Sabía que sólo podía contar lo que pasó con un lenguaje familiar, sin ninguna clase de artificio literario. Y seguir el hilo cronológico. Había encontrado una especie de distancia. Así que empecé. Pero había episodios que volvían a conmoverme, y tenía que levantarme del ordenador. Me ponía a gritar, salía un alarido de lo más profundo de mis entrañas. Luego volvía a sentarme, y seguía [...] El personaje del malo tiene mucho prestigio literario, nunca hace el ridículo, nunca genera burlas. La víctima, sí. Pero yo tenía que contar ese horror y para hacerlo tenía que superar el pudor de la víctima, su fragilidad. Mi mirada es distinta: no me detengo a describir los de-

talles del acto violento, sino a dar cuenta del dolor producido. Escribo desde el lado del que recibe las balas porque no va a empuñar un arma. Cuanto desde la pasividad, de una pasividad trágica, del que no quiere venganza.<sup>2</sup>

Póstumamente, Héctor Abad Faciolince, reunió unos papeles de su padre bajo el título *Manual de tolerancia*. Hombre de bien y de bien vivir, Abad Gómez, era discípulo antioqueño de Montaigne, a quien cita Güelfo entre gibelinos, gibelino entre los güelfos, comunista para los liberales, liberal para los comunistas, amorosa presencia en su familia, educador innato, genio feliz, también fue uno de esos hombres en quien se actualizaba la fiesta del diálogo y de la comunión, como en Antonio Machado, otro autor que le fue próximo. A su entierro, tras su asesinato asistirían miles de gentes que fueron a saludar, en su persona, la idea misma de ciudad encauzada y defendida por él.

En *El olvido que seremos* el novelista colombiano y antioqueño, Héctor Abad Faciolince —ya conocido por obras tales como *Malos pensamientos* (1991), *Asuntos de un hidalgo disoluto* (1994), *Fragmentos de amor furtivo* (1998), *Basura* (2000), *Oriente empieza en el Cairo* (2001), *Tratado de culinaria para mujeres tristes* (2002), *Palabras sueltas* (2002) y *Angosta* (2003)— presenta un “memorial sin agravios” sobre el asesinato a plena luz de su padre, el médico y militante de la defensa de los derechos humanos Héctor Abad Gómez, ocurrido la tarde del 25 de agosto de 1987 en un espacio público donde se estaba velando el cuerpo de otro luchador social en aquella Colombia sacudida por la violencia de los paramilitares, militares, guerrilleros, narcomercaderes, políticos y otra gente de esa ralea temible que ha ido haciendo el desierto en el

otrora dorado, donde, para citar a un orador clásico, “callan las leyes en medio de las armas”.

La frase que da título al libro proviene de un soneto, “Epitafio”, de Jorge Luis Borges, que el mismo Héctor Abad Gómez al parecer copió de su puño y letra la tarde misma de su muerte y que llevaba en el bolsillo junto con la lista de personadas amenazadas de muerte, entre las que se encontraba él, y que le fue hecha llegar la mañana de ese mismo día: 25 de agosto. Aquí, al parecer, también hay un misterio, pues el soneto “Epitafio” no se encuentra incluido en las obras de Jorge Luis Borges, ¿será que Borges sigue escribiendo después de muerto?

La obra puede leerse como una novela, o aun como un poema trágico, donde la muerte se anuncia, sigilosa, casi desde las primeras páginas para irrumpir definitivamente con la enfermedad y muerte relampagueante de la hermana Martha Cecilia, por obra de un corrosivo cáncer de piel, unos cuantos años antes.

El género al que pertenece el libro, según su autor, es el del “memorial”: un “memorial sin agravios”. La expresión “memorial sin agravios” es una alusión directa al “memorial de agravios”, pliego crítico y analítico escrito en 1809 por el prócer y mártir de la independencia colombiana Camilo Torres Tenorio, y publicado póstumamente en 1832, dieciséis años después de su muerte. La voz tiene en castellano tres acepciones principales: la del libro o cuaderno en que se anota algo para un fin, la de papel o escrito en que se pide gracia o merced, la de boletín oficial de algunas colectividades y, en fin, la del apuntamiento en que se hacen constar los hechos de un alegato o causa forense. Existe también una resonancia inglesa de recordación fúnebre en honor de

los caídos en la Guerra Civil norteamericana, como en la fórmula *Memorial Day*.

Cuentan las páginas aéreas de este pliego de absoluciones la vida de un padre, médico, maestro, profesor, *bon vivant*, abogado espontáneo pero militante de los derechos humanos, de un disidente de la academia (una suerte de —guardando las proporciones— R. D. Laing o Ivan Illich criollo) que era un hombre idealista, bueno, irreverente, amante de la buena lectura y de la buena música y que va eligiendo a través de su vida, en cada recodo y giro, hacerse responsable de la virtud y de la justicia en su mundo, en su orbe, es decir, en Colombia y en particular en Medellín y en la región antioqueña, sin dejar de escapar ni una ocasión de afirmarla y defenderla. Esta persona que se va haciendo personaje ante los ojos mismos del lector —y ésta es una de las virtudes estrictamente literarias del libro de Faciolince—, este individuo carismático y original, bondadoso y sabio, risueño y caritativo no podía dejar de suscitar heladas reacciones de los fríos poderosos ni dejar de despertar envidias corrosivas y odios solapados en un país como la república de Colombia en el siglo XX, heredera de un siglo XIX desgarrador y aficionado a la decapitación, dominado como otros países de herencia carpetovetónica y ultraibérica por la intransigencia, enfermo de una violencia brutal y exterminadora tanto dentro como fuera del Estado.

Para el médico de cuerpos y almas, para el médico de la ciudad, la búsqueda de la salud y del bienestar colectivo pasaba por un combate más ubicuo: la lucha por el derecho. Tal es la clave virtuosa de esta vida bien vivida, encarnada en las ideas y organizada en las creencias, vida alimentada por la luz de la inteligencia y de su alta

responsabilidad, vida de Héctor Abad Gómez limpiamente escrita y recreada por Abad Faciolince, quien, a través de sus páginas, se torna en cierto modo el autor del autor de sus días y alcanza en ellas esa plenitud varonil que recorre las letras españolas y que, de Jorge Manrique a Jaime Sabines —paralelo ya señalado por Juan Villoro en su saludo a este libro (“La cuota humana”, publicado en *Reforma*)— y de Jorge Luis Borges a Alfonso Reyes y Octavio Paz despunta en el orbe hispánico como un brote de esperanza inteligente.

Dos polos tiene la figura del padre en la letra castellana. En uno, el patriarca ominoso que, como un Saturno o un Ugolino hambriento y furioso, devora a su prole y vuelve yermo o páramo el solar nativo —tal es el caso del oscuro Pedro de Juan Rulfo—, o bien, el del padre bueno y patriarca auspicioso que ayuda a su retoño a crecer y lo ampara con su sombra protectora como un gran árbol. Este sería el caso del padre emigrante en el poema de Vicente Gerbasi, o del General Bernardo Reyes, padre de don Alfonso, con cuya gesta sacrificial y perfil mítico y político tiene ciertas aristas en común, el itinerario íntimo, personal y forense, cabal y trágico del médico o “poliatra”, “sanador de la Polis”, como se decía a sí mismo el doctor Abad Gómez, buen lector de ese otro escritor que fue la obra de arte de su padre, otro autor del autor de sus días, Michel de Montaigne. La figura conflictiva o armónica del padre ha sido interrogada por el psicoanalista argentino Arnoldo Lieberman en *La nostalgia del padre*, donde estudia los casos de Mozart, Nietzsche, Kafka, Kierkegaard... Lástima que no se cuente un estudio sobre el padre en la tradición hispánica. Dice Faciolince sobre su padre:

Le encantaba ser jardinero porque así le parecía regresar al origen campesino de la familia. Pero al mismo tiempo que gozaba con este apego al campo y a la tierra, seguía con sus sueños de reforma de la medicina. Soñaba con que hubiera un nuevo tipo de médico, un *poliatra*, decía él, el sanador de la polis y que quería dar el ejemplo de cómo debía comportarse ese nuevo médico de la sociedad, que no se ocuparía de atacar y curar la enfermedad, caso por caso, sino de intervenir en sus causas más profundas y lejanas. Por eso antes, en su cátedra de medicina preventiva y salud pública, se había salido cada vez más de las aulas y le gustaba llevar a sus estudiantes a que miraran la ciudad entera: los barrios populares, las veredas, el acueducto, el matadero, las cárceles, las clínicas de los ricos, los hospitales de los pobres, y también el campo, los latifundios, los minifundios y las condiciones en que vivían los campesinos en los pueblos y en las zonas rurales (pp. 202-203).

Con sus cuarenta y dos capítulos que se distribuyen en dos series de veintiuno, y que van tensamente ensamblados en inexorable y musical *crescendo*, como una cantata bien edificada —según apuntó Jesús Silva-Herzog Márquez en su reseña—,<sup>3</sup> esta obra aspira a cumplir un oficio de piedad filial, como si trajera una arquitectura mental que va cincelandando en la piedra pómez (porosa y áspera) del olvido y de la indiferencia con que está hecha la vida, no sólo la sonrisa de ese varón admirable y temido por la fuerza de su virtud —como consta por los discretos repudios y extrañamientos, figuradas patadas bajo la mesa, velados exilios, obligados destierros, jubilación prematura que la nomenclatura académica y política le impuso en vida—, sino también (y acaso ésta sea la nota más significativa) el lúgubre y mezquino paisaje del ex-imperio español que le parece

al lector uno de los territorios más sangrientos de la ecumene hispánica. Recuérdese al reojo que el insigne Marcelino Menéndez y Pelayo consagró su discurso de ingreso a la Real Academia Española al tema de la hematología en la poesía mística española y que el español es uno de los pueblos más ciscados en el odio a los árboles y a lo verde, como bien apuntaba en cierta página juvenil José Martínez Ruiz, mejor conocido como Azorín... (Y perdona, oh lector, el proustiano enredo y extensión de esta frase escrita para homenajear a Héctor Abad Faciolince, lector de Marcel).

La historia o vida de este justo sacrificado por discretas indicaciones de aquellos a quienes —militares, paramilitares, estancieros poderosos— incomodaba, pues venía denunciándolos y señalándolos por sus despojos y crímenes desde hacía años, se habrá oído y leído muchas veces (pues *El olvido que seremos* podría ser un libro clásico, es decir, ajustarse a un modelo intelectual y afectivo). Pero no por eso el libro deja de interpelar al lector, puesto que detrás del fantasma ensangrentado pero cabal de Abad Gómez, se estremecen entre líneas los espectros de Hamlet y del Cid, de Antígona y de *José y sus hermanos* y, más modernamente, de ese otro obstinado, Hans Kolh Has, el padre del *Michael Kolhas* de Heinrich von Kleist, cuya historia, a su vez, le sucedió en la antigua China a un personaje llamado Wang Ge, según recuerda John Page.

Este “memorial sin agravios” no es —ni podría ser— únicamente un libro oscuro: su valor estriba precisamente en su sed de luz y su hambre de formas nítidas y de evocaciones amenas y risueñas, felices, invariablemente venturosas, pues no hay otra forma de partir y compartir el duelo que recordar los buenos tiempos en la hora de la miseria. Es un libro que huele a felicidad y a fragancia de rosas,

como las que cultivaba en su finca al final de sus días ese avatar socrático que fue el doctor Abad Gómez y que encuentra en las 274 páginas de su breve e intenso memorial una digna urna de palabras a la medida de su estatura moral.

Libro catártico; su medicina vale bien como vacuna o cauterio para quienes no creen que los territorios de las Américas españolas deban seguir siempre la misma vorágine, el mismo unánime y convulso pulso. ■

Adolfo Castañón (México)

#### Notas

1 San Jerónimo. *Carta 123*. 409

2 Publicada en el periódico *El País*, el sábado 1 de diciembre de 2007.

3 Publicado en *Reforma* el 12 de marzo de 2008.

## La novela de Vargas Vila

### La semilla de la ira



Consuelo Triviño Anzola.  
Editorial Planeta,  
Bogotá, 2008  
282 p.

¿Quién era Vargas Vila? Esa *rara avis*. Una leyenda que suscitó todo tipo de reacciones encontradas, un hombre de mundo y un solitario. Ante todo un escritor que tuvo dos pasiones, el arte y la

libertad, en cuyos altares ofició con tenacidad. Un profesional de la escritura que contribuyó a la industria editorial de públicos amplios. De hecho, el primer novelista de tiempo completo y horas extras. Un fundador del oficio para el arte literario, al que la prosa fragmentada, la adjetivación, la ortografía subjetiva lo convierten en un vanguardista desde el modernismo. Un cosmopolita que se reconocía a sí mismo como un dandy, un libelista demoleador, un esteta y novelista de gran popularidad en el continente durante treinta años y que se lee aún hoy en distintos círculos sociales. José María Vargas Vila, el autor leído por artesanos y anarquistas, jóvenes enamorados, radicales librepensadores, curiosos de toda condición, que escandalizó y contribuyó a la formación sentimental y política de colombianos, latinoamericanos y españoles.

Vargas Vila ha sido amado y odiado, él mismo cultivó esa relación con su público y los poderes clericales y políticos. Vituperó las academias de la lengua, la Iglesia, los gobiernos y el imperialismo yankee. Entre el esteticismo y la pasión por la política radical, que vivió más como antinomia que como contradicción, Vargas Vila logró que su arte se concretara también en sus maravillosos panfletos libertarios.

Consuelo Triviño nos muestra un Vargas Vila de cuerpo entero y psicología variopinta. Un escrutinio a la conciencia para imaginar su arte. La novela es construcción de la vida de personajes como creación literaria. Y *La semilla de la ira* es una gran novela. Capaz de recrear una época, sus ambientes intelectuales y sentimentales, sus imaginarios múltiples, que el modernismo y la modernidad dispararon en los tiempos de la Exposición Universal, de la *Belle Époque*, la Primera Guerra Mundial, y para Colombia la pérdida de Panamá y la ofensiva norteamericana sobre

México, Centroamérica y el Caribe. La época de Rubén Darío, José Martí y José María Vargas Vila.

Con un trasfondo de investigación histórica y literaria, con un conocimiento de la obra del novelado, la escritora —quien recuperó el *Diario* secreto y lo editó debidamente— realiza una bella estampa de la vida y obra del *Divino*, el más hereje de nuestros escritores e intelectuales. La novela de Consuelo Triviño como obra de arte no dirime estas polarizaciones sino que entrega un fresco fascinante, el encanto de una novela en la que el lenguaje y la imaginación se realizan a plenitud.

Recurriendo al falso formato de unas memorias del escritor que fueron realizadas en varios volúmenes, pero que desaparecieron en la vida real, la novelista asume el personaje: su voz, sus tribulaciones, sus vanidades, sus recuerdos que lo visitan como fantasmas, su quehacer cotidiano. Lo que importa en esta novela es el personaje, José María Vargas Vila. Su obra seguirá a merced de los lectores y de la crítica.

En la exquisita narración de Consuelo la verosimilitud nos atrapa como lectores y nos devela zonas difíciles. La posibilidad del homosexualismo y el sibaritismo de Vargas Vila —que en esta novela se ubica en Roma— son asumidas en la licencia literaria. Las relaciones con Ramón Palacio Viso, vividas por el escritor durante muchos años, son éticamente respetadas, con una delicadeza admirable, en la que se asume lo que Vargas Vila siempre dijo. Se trató de un amor de padre a hijo, platónico, de un tipo muy especial.

La vuelta a Colombia, al puerto de Barranquilla, que la crónica periodística recogió en su momento, se convierte en viaje clandestino a Bogotá, la ciudad natal, para sentir la cercanía de la madre —lo único que el escritor recuerda como grato—, visitar su tumba y regresar presuroso para embarcarse.

Vargas Vila es cosmopolita en serio. Vive en Venezuela, una larga temporada en Cuba, y visita Panamá, México, Argentina y Brasil. Pero su vida literaria transcurre en Barcelona, Madrid, París y Roma, y en los lugares de descanso en el mediterráneo. Todo pagado con su trabajo y con ínfulas de lujo, y al mismo tiempo de decoro y recogimiento.

Consuelo Triviño ajusta cuentas con la simulación de las grandes ciudades, destilando su venganza poética con Madrid y Buenos Aires, al tiempo que hace un reconocimiento a París, Roma y La Habana. Lo hace como probablemente lo vivió y pensó Vargas Vila, un *flâneur* empedernido. Un esteta decadente y lúcido.

Ha regresado Vargas Vila para instalarse en el Olimpo literario con *La semilla de la ira* y en la historia redimida de los excluidos. Nos está diciendo “aquí estoy y aquí me quedo”. Y nosotros, felices de contar con su presencia altiva y vibrante, sensual y neurótica. Llegó de la mano de una mujer, quien revive al misógino con esta novela latinoamericana y española. ■

Ricardo Sánchez Ángel (Colombia)

Profesor Asociado Universidad Nacional de Colombia. Profesor Titular Universidad Externado de Colombia.

Revista de poesía

ARQUITRAVE

Director  
Harold Alvarado Tenorio

www.arquitrave.com

## Lejos de Roma, exilio y poesía

### Lejos de Roma



Pablo Montoya  
Editorial Alfaguara  
Bogotá, 2008  
275 p.

*Voz del exilio, voz de pozo cegado,  
voz huérfana, gran voz que se  
levanta  
como hierba furiosa  
o pezuña de bestia,  
voz sorda del exilio*  
Álvaro Mutis

*Lejos de Roma* no es precisamente la novela que un lector fácil esperaría, sobre todo en este tiempo. Pero sí es la que el lector exigente y ya curado de espantos disfrutará y mantendrá en su memoria, no sólo por el calado espiritual que logra, sino por la concentración y calidad estética que en sí misma revela. Hay capítulos que por sí solos pueden leerse como perfectos poemas en prosa. No obstante, no es una obra estructural ni formalmente compleja, excepto en sus significaciones y sutiles contenidos simbólicos. Temática,

ritmo y tono, se corresponden y sostienen íntimamente a lo largo de esos cuarenta breves periodos narrativos donde la voz del poeta Ovidio va desgranando sus cuitas, entregándonos sus visiones, hilando sus quejas y reflexiones, pero también dejándonos a la postre involucrados en su exaltación y su “renacimiento” cuando todo parece haberse perdido sin remedio. Este Ovidio “sin perder sus rasgos históricos”, encarna todos los exilios e insilios referenciados a través de las épocas, pero también, las exclusiones, los desplazamientos, las censuras y persecuciones que todavía seguimos viviendo, no sólo como poetas sino como humanos comunes frente a la historia, el poder, la vida, la sociedad que nos contiene o desconoce.

El autor consigna aquí su vivencia personal, su experiencia del desarraigo y el extrañamiento que, sin embargo, le ha otorgado en contraprestación el don de verse y ver el mundo con la lucidez y la comprensión que sólo la poesía permite. Este pausado relato del exilio de Ovidio, uno de los poetas grandes de la Roma imperial del siglo I a. C., coetáneo de Virgilio y Horacio, es una hermosa parábola entre la desesperanza y la epifanía, la noción radical de la pérdida y la transmutación ontológica, pero sobre todo, es una obra poética en su sentido primordial, es decir, un texto que concilia dentro de un marco narrativo tradicional las oposiciones aparentes entre lo imaginario y lo fáctico, lo conceptual y lo expresivo, con suficiencia y maestría.

Uno sabe que la escogencia del tema del exilio no es casual, porque el exilio es para el autor, como escritor y como hombre, un tema crucial que engloba su propia vida. No en vano su condición de viajero —o emigrado— durante años le ha marcado profundamente, y esto se recrea de manera directa justamente en *Lejos de Roma*, puesto que

el retrato de Ovidio, por momentos, es también su autorretrato. El exilio ha sido para Pablo Montoya una prueba y una revelación, repito, la misma que hacia el final de su destierro Ovidio descubre y vive con exaltada conciencia antes de morir:

Sé que soy tan sólo una agitación de sangre, una maraña de pensamientos, un impulso etéreo como las olas que bordean las playas, como las hojas que caen lentas y cargadas de un frío último, como esta luz que en Tomos se desparra- ma a la manera de una calmada alucinación. Sé, con Cátulo, que no hay modo de huir; que no hay esperanza alguna, que todo enmudece y apunta a la muerte. Pero en ciertos momentos, particularmente en los segundos crepúsculos, abro más los ojos. Y es como si con ese acto se abriera una de esas zonas desconocidas que durante los últimos días del exilio se me han revelado. Me pongo expectante y, casi incrédulo, asisto a una especie de renacimiento (p. 168).

Pero quizá una de las formas más secretas del exilio sea la escritura misma cuando ésta se desafilia de los cánones centrales que parecen regirla. Y todavía más cuando abandona los clichés que en algún momento pueden garantizar su aceptación o su inclusión dentro de un orden o sistema de convenciones. Toda palabra auténtica, toda poética verdadera, instauro su propia marginalidad respecto de la oficialidad convenida y conveniente. Así, nada más natural en el artista, en el poeta, en el escritor, que ese estado de primitiva gracia y libertad, de conciencia solitaria que el exilio le devuelve fortalecida y soberana, más allá de la simple separación física, del alejamiento espacial que representa.

Sin duda, fuera de las virtudes de un cuidadoso tratamiento del lenguaje, de un estilo acendrado

por años de constancia y reflexión, donde brilla la “difícil sencillez”, la claridad y la sobria elegancia de la frase corta y precisa, al mejor estilo, precisamente, de un clásico, *Lejos de Roma* nos envuelve en el misterio de la poesía como experiencia metafísica, como fulguración última de la conciencia humana en cualquier época, puesto que son las cosas de fondo que se dicen y cómo se dicen, que se piensan, que se aluden y entretejen aquí poéticamente hablando, las que conceden finalmente a la historia de los exilios de Ovidio, su peso dramático, su poder de conmover y revelar incluso los pliegues de un mundo más vasto y complejo, de un tiempo que entonces, desde el extremo de ese destierro, se comprende de golpe mejor que desde una mera referencia historicista. Estremece particularmente la sombría belleza de ese diálogo espectral que, en el capítulo “La dádiva” (p. 75), un Ovidio febril establece con Lucio, el hermano muerto de su juventud, y donde este último sentencia:

Pero en el fondo sabes que todo lo hermoso y grandioso de tu existencia ya pasó. [...] Te esperan días solitarios y enfermos. Nadie te cerrará los ojos cuando mueras. Nadie pronunciará tu nombre desde las orillas de la vigilia como lo pides continuamente a los dioses. Ellos, y eso lo has reconocido en tus momentos más lúcidos, te han olvidado para siempre.

Entre la aridez y la acidez, la desesperanza y la ilusión ingenua, más aún, la humildad y la aceptación que al término de la novela parece advenir (“La luz en Tomos se ha vuelto más clara. [...] Ahora miro las cosas de la cotidianidad con un asombro advenedizo. [...] casi incrédulo, asisto a una especie de renacimiento” (pp. 172-173)), somos testigos de una verdadera metamorfosis liberadora tan intensa y emotiva como sólo raras

veces recordamos, v. g. en *Retrato del artista adolescente* cuando Dedalus se descubre “Solo, libre y feliz al lado del corazón salvaje de la vida”. Este Ovidio se nos hace entonces atemporal, se vuelve próximo a nuestra soledad, hermano de nuestro asombro y perplejidad hasta lo entrañable. Con él experimentamos y entendemos al fin el significado del exilio como proceso espiritual, tal como leemos en la epístola recibida de Higinio, su amigo, antes de morir, donde nos dice que el exilio “o al menos el más genuino, [es] una ardua iniciación hacia la alegría [...] nuestra única condición en tanto nos sabemos humanos” (p. 169). Exilio que contradiciendo el verso de Donne, nos señala que sí somos una isla fuera de la sociedad, sobreviviéndonos difícilmente en medio del enmudecimiento, el terror pero también el deslumbramiento extático sin palabras, antes de disolvernarnos en el tiempo, en el olvido absoluto; exilio que nos entrega finalmente la luminosa ventura, insisto, de la poesía al cabo de todos los desplazamientos, los destierros, la soledad y el olvido: “Ahora sé que la poesía es la palabra del desplazado, la del desarraigado y la del marginal. Y sé que es en la total renuncia donde es posible tocar el secreto del poema. Ésa y no otra, Lucio, es la dádiva que me ha otorgado el exilio” (p. 135).

Por lo demás, *Lejos de Roma* se constituye en una metáfora de la disidencia moral e intelectual que en toda época suscita el poder, el absolutismo político, religioso, ideológico e incluso estético. Disidencia de la poesía como posibilidad permanente de libertad, de rechazo, de conciencia diferenciadora e insumisa, como fuente de renovación espiritual y vital del hombre y la sociedad a la que pertenece.

Y a todo esto, el lector pudiera preguntarse y responderse al

mismo tiempo ¿qué tanto de sí nos descubre Pablo Montoya en su obra? ¿No es acaso Roma una dolida imagen de esta patria suya, Colombia, pletórica de vida y de muerte al mismo tiempo? ¿No es el exilio de Ovidio la figuración de su propio desarraigo y extrañeza ante el mundo, el tiempo que le ha tocado vivir? Tal como este Ovidio en Tomos, también en su París y durante años, él escribió con ardoroso empeño del silencio, de la lejanía, del olvido, de la amistad, del amor, del erotismo, la belleza y la violencia, la muerte y la miseria que su país representa.

La actualidad social del tema del exilio y sus aláteres, desde luego, puede abonarse —de hecho es uno de sus contenidos más importantes— a *Lejos de Roma*, y quizá vaya a ser ésta la lectura y valoración más recurrente que se haga de la obra, pero desde luego que el tema trasciende y ofrece otros niveles de interpretación a cada lector según su índole.

Hay una observación en la novela, casi la última, que quisiera recordar porque tal vez nos da la clave de esta escritura y desnuda su sentido más complejo, en el pasaje en que Ovidio conversando con el padre de Emilia, concluye: “Usted sabe que lo que intenta conjurar quien se dedica a escribir es el silencio. Todo reside en la lucha entre el silencio y la palabra. Para él, mejor dicho, el silencio es su primer y último lenguaje [...] Más allá del palpito efímero que intentan plasmar los poetas, sólo queda la vastedad de la mudez (p. 117)”.

Exilio y poesía, desarraigo y lucidez, silencio y rebelión, despojamiento y libertad, inocencia y soberanía del espíritu acaban entonces por anudarse fuertemente en estas páginas inolvidables. ■

Pedro Arturo Estrada Z.  
(Colombia)

## Cuentos irónicos

### Alerta de terremoto



Tim Keppel  
Alfaguara  
Bogotá, 2006  
307 p.

Hace dos años se publicó en Colombia un libro de cuentos muy singular. La mayoría de las historias suceden en este país, aunque el autor no es colombiano. Los personajes son comunes, aquellos que vemos cruzar las calles y caminar por los andenes (bueno, me refiero a los de clase media y baja, que son la mayoría de los habitantes en Colombia). Estos cuentos relatan las vidas trágicas e irónicas, fracasadas y tristes, tan apetecidas por la literatura de todos los tiempos.

Se trata de *Alerta de terremoto*, una colección de diecisiete cuentos publicados por Alfaguara en 2006. Su autor, Tim Keppel, es un norteamericano radicado en Cali desde 1995, donde es profesor de la Universidad del Valle. Además de ser doctor en literatura de la Universidad Estatal de Florida, se ha ganado la vida como taxista en Nueva York, voluntario de paz en Nicaragua y trabajador social con

desamparados y presidiarios en Filadelfia, entre otros oficios.

Uno de los encantos de estos cuentos es el punto de vista: la ironía. Ya sea que se cuente la historia desde una primera o tercera persona, constantemente se está cuestionando la condición humana, desnudándola en su ridículo patetismo y deprimente sufrimiento. De alguna manera, estos son cuentos sobre la decadencia de nuestra sociedad; que no denuncian ni condenan como un panfleto moral, sino que exponen a través de una estética muy personal la cruda realidad narrada por Tim Keppel.

Se trata de una ironía que se burla de las esperanzas de una vida mejor, pero sobre todo del optimismo de los que creen en la buena voluntad de los demás, como lo hacía la memorable Blanche Du Bois de *Un tranvía llamado deseo*. Por eso, y guardando las proporciones, algunos personajes de Tim Keppel son un retrato semejante a los que aparecen en las desconcertantes comedias de Pirandello, Beckett o Darío Fo, por mencionar tres grandes autores.

Asimismo existe un cierto desenfado y desprendimiento en este tono irónico, que no permite el mínimo compromiso con una ideología o dogma. Cualquier creencia es verdadera o falsa según la perspectiva, como decía Baldomero Sanín Cano. Igual sucede en estos cuentos. De allí que el narrador o los personajes se refieran a una cuestión, al amor por ejemplo, insinuando o apenas esbozando una opinión que es afirmada y después negada, ya sea en la misma historia o en otra, no importa el lugar ni la situación.

De esa insinuación también surge otro de los encantos de *Alerta de terremoto*. Algunos cuentos tienen, por así decirlo, un final redondo, es decir, la historia culmina en un punto en el que no es posible continuar. No obstante,

existen otros en los que sucede lo contrario; su final es tan incierto y ambiguo que la lectura del cuento permite múltiples interpretaciones y posibilidades narrativas. Tal vez son estos cuentos los que más resaltan; en ellos se muestra a sus personajes como aparentemente inacabados pero, en realidad, han logrado construirse como caracteres verosímiles e independientes, justamente con aquello que no se ha dicho ni contado.

Tim Keppel, en este sentido, se acerca con su propuesta a un célebre cuentista norteamericano del siglo XX, maestro del género: Raymond Carver, especialmente en las historias de *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?* Por ejemplo Keppel narra (aunque omitiendo algunos) paso a paso, una situación dramática, deteniéndose hasta en los pequeños detalles de vestuarios, ambientes, gestos, miradas, sonidos y matices de voz. Sin embargo, no asistimos al final porque nos es vedado; es para nosotros un enigma la culminación de la historia. Por eso varios de sus cuentos, como los de Carver, son fragmentos de la vida de un personaje, como puestos en el camino sin principio ni comienzo. Por supuesto, un fragmento en el que se contiene la personalidad y el carácter. Casi siempre se trata de una situación, frívola e intrascendente, pero que desencadena una serie de pensamientos y emociones que prefiguran los dilemas más inasibles.

Estos cuentos de *Alerta de terremoto* tienen la fuerza de la experiencia vivida. Se nota en ellos la impronta personal, es decir, que muchos de sus argumentos pudieron surgir de la cotidianidad, en las quejas y desdichas de todos los días. Algunas de las mejores historias parecen una singular y satírica crónica literaria por su actualidad, pero no son periodismo. Se trata de una realidad trastocada y al servicio de la palabra y de la

ficción. Los cuentos crean su propio mundo, con los personajes que lo habitan en un tiempo y espacio determinados; aunque sepamos, en últimas, que se trate de un espejo del nuestro.

El lenguaje de cada historia tiene la misma pretensión del tono irónico: soltura en la expresión. Aunque se trata de una traducción del inglés, realizada por Julio César Mejía Yopez, hay cierta frescura en las palabras que permite ahondar en la psicología, emociones y pensamientos de los personajes. Ellos son dibujados enteramente, aun con los errores y clichés de su hablar espontáneo, mediante diálogos juguetones y monólogos ágiles.

Este atributo de la frescura, a veces tan coloquial y cómico, también se convierte en un punto en contra, pues fragmentos que pudieron haber sido más breves, se extienden sin necesidad debido a lo dilatada que se vuelve la expresión por aquel fácil coloquialismo en el que casi cualquier cosa cabe; ya que cuando se habla tanto se termina diciendo poco. Nada más engañoso que el entusiasmo, que también necesita medida como decía Solón de Atenas.

*Alerta de terremoto* está integrado por diecisiete cuentos, algunos superiores a veinte páginas y otros inferiores a diez. Entre tantas historias es inevitable que unas sobresalgan más que otras. Por eso, algunas se muestran como originales y otras simples repeticiones de éstas. Sin embargo, el conjunto no disuena. El libro puede leerse como un todo por su unidad de tema y de estilo; pero también por partes, sin importar el orden, como toda colección de cuentos.

El primer cuento es "Alerta de terremoto", sin duda, uno de los mejores. La historia sucede en Cali cuando ocurre el temblor de tierra de Armenia, hace ya varios años. El narrador, que es un gringo expatriado, tiene una imagen

destruccion y caricaturesca del país, en donde pasa de todo y no pasa nada: "En Colombia nada es seguro. Ni siquiera la tierra que se pisa". Hay otro hombre, su amigo Lucho, decadente y miserable: "La semana pasada le dolía un testículo. Ronca como un viejo. Y cuando se despierta a orinar, le sale sin fuerza. Se chorrea todo". Y una mujer, Catalina, su amante seductora y conflictiva, víctima trastornada: "[...] rechazó a los hombres que buscaron su amor: finqueros, políticos, hasta hombres decentes como su maestro de segundo de bachillerato". Entre ellos tres se desarrolla el cuento, entre la soledad y el desamparo, sin más motivaciones que los amores desgastados y las vidas al borde del fracaso y la frustración. Personajes como ellos ya nos son familiares, lo novedoso aquí es la estructura narrativa, presentada por escenas. Cada una es como una fotografía de un momento y de un lugar. Un negativo que atrapa la esencia trágica, paradójica y estúpida de nuestra realidad.

Otro de los cuentos notables es "El año viejo", donde Tim Keppel da rienda suelta a su ironía y a su visión satírica, en este caso, de la familia y particularmente de la madre. Esta historia, también narrada en primera persona, es una réplica constante, o mejor, una pelea interminable entre un hijo huidizo y una madre posesiva y neurótica. Un tema tan espinoso y fascinante, por supuesto, deja mucho que decir. Y qué mejor manera para abordarlo que el humor. "Si algún día conoces a mi madre, simplemente dile que todo está perfecto. No le menciones ningún conflicto personal ni que tienes decisiones pendientes, porque va a salir con algo así como: '¿Por qué estás perdiendo el tiempo como instructor de aeróbicos cuando podrías ser guardabosques?'. Y después va a empezar a mandarte volantes con propaganda sobre escuelas de

guardabosques y a preguntarte: '¿Todavía no has enviado esas hojas de vida?'. El protagonista es otro norteamericano, quizás una extensión del anterior, que vive en Colombia. Aquí encuentra otra manera de vivir; y sobre todo de relacionarse. Consigue una novia que lo increpa constantemente a que regrese a su país a visitar a su madre; "pobrecita", dice la muy desavisada e ingenua muchacha.

"El robo" es otro de los mejores cuentos. Dentro del conjunto es muy distinto, pues deja de lado las experiencias de los norteamericanos expatriados. Se trata de la historia de una familia miserable, que vive a las afueras de un pueblo. Y como es de esperarse, según el mundo recreado en *Alerta de terremoto*, su vida es difícil e ingrata: los hombres son despiadados, las mujeres desesperanzadas y los niños desolados. La protagonista es Lisbet, de doce años, apodada *Muñeca*. Vive con su mamá que se la pasa "quejándose y refunfuñando todo el día". Yolanda es su hermana, de catorce años, y es tan dura que la mamá no se atreve a pegarle porque devuelve "los golpes". Y Miguelito es el hermanito, pero se volvió "ratero" después de que el papá se murió, y los dejó solos en esa vida de "mierda", como dice la mamá. En "El robo" se revela una de las facetas más interesantes de Tim Keppel: la agudeza de su mirada, que logra penetrar en la tragedia familiar y social de un país que podría parecerle ajeno pero que, en realidad, le resulta cercano. No me refiero a conceptos como sociología de la literatura, ni mucho menos, sino al espíritu mismo de la narración que logra atrapar en su lente un pedazo de la vida triste de una familia cualquiera. Este es un cuento verdaderamente humano y conmovedor.

*Alerta de terremoto* es una mirada desde la distancia, pero al mismo tiempo inmersa en la realidad que

recrea en sus cuentos. Las historias de Tim Keppel superan las dimensiones sociales, idiomáticas y fronterizas, si es que en algún momento pueden presentarse. Este narrador norteamericano ha logrado una acertada y fructífera unión de los dos mundos a los que pertenece: el sajón y el latino, tan distintos entre sí. Por eso este libro es un diálogo continuo entre los personajes que, de una u otra manera, enfrentan los mismos dramas que los alegran, los entristecen y los destruyen. Aunque este libro pertenezca a la literatura norteamericana por geografía, también es colombiano por espíritu. ■

Juan Felipe Restrepo David (Colombia)

## El cuarto secreto



Claudia Ivonne Giraldo  
Hombre Nuevo  
Medellín, 2008  
156 p.

### La mecánica de la casa en el bosque

Como tutora de la novela de Claudia Ivonne Giraldo, no fue fácil pasar de una lectura cautivante a la tarea del análisis literario: a pesar de las relecturas,

la narración me atrapaba y el deslumbramiento por la palabra no me permitía pasar al nivel de la crítica. Más allá de los temas que me eran afines, me sentía seducida en la casa del bosque o en las habitaciones del apartamento de Irene, el personaje central de *El cuarto secreto*.

Descubrí que parte de esta magia estaba en la manera como la voz narrativa detenía las acciones y se quedaba encantada con la palabra, tejiendo reflexiones o concentrada en los detalles menores que conforman cada momento. Si una mujer prepara su maleta y dobla lentamente su ropa, la narración parece congelarse, concentrada en reflexiones sobre los objetos tirados en el piso, sobre los collares que irán a otras manos, en un tono íntimo que se adentra en cada personaje y en los pliegues que enriquecen la mirada. O si el personaje femenino se mira las manos, hay largas frases que evocan los momentos de esas mismas manos en la adolescencia y que le traen pensamientos de aquello que serán sus manos en el momento final de su vida.

Los formalistas rusos buscaron explicar el origen del placer que producen los textos literarios. Para ellos el secreto está en la forma tortuosa del lenguaje que nos alarga el camino para llegar a las cosas. La literatura, mostraban los formalistas, es la manera más larga y más difícil, pero también la más hermosa, para contar algo. Para lograr este placer, se hace necesario prolongar la llegada del objeto y hacer más duradero el proceso de la percepción. Ese *despaciamento* que los estudiosos conocen como *rallentare*, podría mostrarse como el resorte de la novela de Claudia Ivonne Giraldo. Aquí las acciones más simples se convierten en rituales: preparar el pan, sembrar una flor o ensartar un collar de cuentas son momentos prolongados que nos embriagan. Como efecto de

este *despaciamento*, la buena literatura logra dibujar las cosas como si nunca antes se hubieran visto. Como en los mejores ejemplos citados por los formalistas, en todos los pasajes de la novela de Claudia Ivonne siento que el texto nos devuelve la sensación inicial que una vez sentimos cuando apreciamos ese evento por primera vez.

Cuando leí la visita de la protagonista al restaurante de los *hare-krishnas*, en un costado de la iglesia La Veracruz, no estaba reconociendo un lugar tantas veces visitado. Sentía, en cambio, que había llegado por primera vez y que el texto me ayudaba a armar de nuevo, con percepciones afiladas, la imagen inicial de deslumbramiento por ese espacio pleno de brillos, sedas y colores, y que volvía a sentir los olores de la comida oriental, como en un relato de Naguib Mahfouz.

Irene se declara maravillada ante este nuevo mundo insospechado dentro de su propia ciudad, como si estuviera de viaje en otro país. Todo aparece mirado como un cuadro ajeno, nunca antes visto. Sus palabras detalladas acerca de las mesas improvisadas sobre el piso de madera de ese restaurante hindú, donde se sirven, por riquísimo dinero, porciones generosas de garbanzos, vegetales en salsa agrídulce o arroz con curry, conforman la percepción de un habitante del sur refinado de Medellín, que por primera vez visita esa parte del centro de la ciudad y que lo describe como un mercado persa, lleno de puestos de baratijas. Sentí que pasajes como este, que en la novela abundan, se asemejan a esos tejidos, con hilos de seda, lentejuelas y pedrerías, que en Barranquilla hacen parte del exotismo de la costura exquisita que aquí se fabrica.

Uno de los logros formales está en el tono íntimo, de confianza secreta que la novela mantiene de principio a fin y ese acierto está

ligado a la voz narrativa que logra adentrarse con mucha profundidad en el personaje, pero que no resulta una perspectiva tradicional de narrador omnisciente. Y esta mirada de una voz que cuenta, con mucha cercanía, a las dos mujeres centrales del texto permite que este conserve un tono íntimo donde predominan los momentos de casi quietud, con pocas acciones exteriores. Es allí cuando el relato parece detenido pero, al mismo tiempo, todo se profundiza con pausas llenas de reflexiones, miradas agudas, recuerdos y enlaces muy atinados.

### Sobre el mundo de las mujeres

Se trata claramente de una obra sobre el mundo de las mujeres que cuenta las historias paralelas de dos protagonistas femeninas. La primera se plantea como un relato de papel, contenido dentro de la novela. Es decir, que como en las obras de Italo Calvino, se nos recuerda que estamos ante una ficción escrita y que alguien, además de nosotros los lectores, está leyendo una página donde existe una heroína hecha de palabras que prepara sus maletas para irse a una cabaña recién construida, en medio del bosque.

Todo el tiempo, las referencias a la mujer del bosque se cruzarán con la vida de Irene, que aparece como la protagonista central y que vive sus angustias en una ciudad que se dibuja sobre un modelo cercano a la Medellín que conocemos. La historia escrita en un libro sobre esa primera mujer que empaca sus cosas al principio de la novela para dejarlo todo y perderse en el bosque, se “espeja” en Irene, que también quiere dejar su vida, que odia la ciudad y que expresa muchas ideas comunes con la mujer del bosque.

Las diferentes historias que se tejen en la obra no sólo hablan de mujeres, sino desde las mujeres. Seguramente, cuando se hagan

los balances sobre este libro, se elogiará la construcción de las varias figuras femeninas. Además de las dos mujeres protagonistas, está la bella tía Amanda, la campesina Lucelly y Marta ayudante de Irene en las tareas domésticas. Con los relatos de cada una de ellas, la novela conforma una variante enriquecida del mundo femenino.

Aunque las historias se cuentan y se sienten con una visión femenina y una sensibilidad también de mujer, no puede hablarse de una novela feminista. Ante todo, digamos que suenan verdaderas todas las situaciones referidas a la mujer protagonista: sus conflictos familiares, su pelea interior por defender el espacio que se ha ganado en la vida, las dificultades afectivas con su esposo y su dolor de madre frente a la enfermedad de su hija hacen parte de la cotidianidad de las mujeres que tienen que trabajar por fuera de sus casas.

Pero el mundo de las mujeres que se dibuja tiene muchos matices y no hay una sola verdad que se muestre como una conclusión final. Aquí la verdad la tiene que derivar el lector, desprendida del conjunto de las situaciones. Por eso, cada concepto de Irene contra la opresión de la vida doméstica parece refutado por la visión práctica de Marta. Entonces, lo más importante es que no hay una tesis verdadera que sea enunciada por la voz narrativa. Hay una mirada amplia y el lector puede escoger su verdad, apoyado en las situaciones del relato.

Así, una mujer del taller de manualidades al que asiste Irene, entre risas y chanzas pone su mundo al revés. Cuestiona la lucha de liberación de las feministas que convenció a las mujeres de abandonar sus casas. Ahora, ocupadas en tareas externas “ellas” tienen que descuidar a los hijos y sufren cuando la familia se desintegra. Irene siente que hay algo cierto en las palabras de esta mujer

simple que prefiere quedarse en casa mientras su marido trabaja y sabe que también ella quisiera un día olvidarse de las obligaciones de la oficina, “estirar las piernas y hacer lo que se le antoje, dejar que el tiempo transcurra, hornear algo en la cocina, volver al tiempo sin tiempo y regresar a la abuela, a su mamá, a todas las que fueron antes, guardianas de sus casas”. Pero la verdad es más compleja que una decisión elemental y por eso recuerda el dolor que sus antepasadas mujeres mostraban en los ojos tristes de las fotografías familiares,

Como un punto temático, común al mundo femenino en la novela, aparece el deseo de encontrar un refugio en el bosque. La mujer del bosque se dibuja como el personaje central de la obra que Irene lee y la placidez de su vida en el refugio verde parecería reforzar la lucha diaria de Irene contra el agobio de su ciudad. La vida de estas dos mujeres está marcada por muchas cercanías, pero, también, la novela se encarga, en el plano formal, de unirnos a estos dos personajes.

Además de esta obra de ficción, insertada en la novela que leemos, una segunda obra literaria se convierte en una referencia permanente. Se trata de la novela *Bajo el volcán*, de Malcom Lowry, donde los personajes sueñan todo el tiempo con abandonar la ciudad y refugiarse en una cabaña alejada.

Irene se declara enamorada de esta obra y se identifica con las angustias y las esperanzas de sus personajes. Como ella también Ivonne, el personaje femenino de esa novela amada por Irene, espera un día tener una granja con vacas, puercos, pollos, silos, trigales y maizales. Después de muchas menciones en que las acciones de la novela evocada se enlazan con su propia historia, Irene toma un día en sus manos la obra de Lowry y nos lee un bello pasaje que nos

ilumina sus conflictos con la ciudad que vive.

Irene recuerda que dentro del bolso lleva al Cónsul, el viejo zorro. Saca la novela, acaricia la raída carátula del libro que compró hace tiempo para un curso en la universidad, recorre con el dedo el título, *Bajo el volcán* y el nombre del autor, Malcom Lowry, sir Malcom de las cantinas y la abre exactamente como lo hacen los que leen los salmos esperando un mensaje divino: Ella también querría tener una granja, ¿quién no quiere una después de atravesar una ciudad atestada?... El bosque estará empapado. Y a veces se desplomará con estrépito algún árbol. Y de cuando en cuando se levantará la niebla y esa niebla se congelará. Luego todo tu bosque se convertirá en un bosque de cristal. En las ramas crecerán como hojas los cristales de hielo. Y luego, en breve, verás el quitameriendas y entonces habrá llegado la primavera.

Ivonne muere antes de tener su cabaña en el bosque. Nadie quiere acompañarla. Su marido, el Cónsul, también sueña con Eridanus pero no puede ir a ningún lado borracho, borracho, borracho. Irene recuerda sus propias ansias de una casa en el campo. Y de pronto la acomete una compasión infinita por su mamá: cuántas veces la oyó elaborando sueños de casas lejanas, otras casas llenas de vida, de animales, calientes casas ubicadas en alguna población vecina, lejos de todo, el sueño de una casa para ser completamente feliz, esa casa que nunca tuvo.

En esta novela de Claudia Ivonne Giraldo, como en la buena literatura, se ofrecen al lector posibilidades diversas para profundizar, más allá de la trama que conforman las acciones de los personajes. Aquí sólo he enunciado un puñado de temas pero se quedan intactos muchos puntos que merecerían estudios especializados. ■

Consuelo Posada (Colombia)

## La dramaturgia antioqueña del siglo pasado



Juan Felipe Restrepo David y otros  
*Separata de Investigación No. 1*  
*Voces en escena: Dramaturgia Antioqueña del siglo XX*  
Fondo Editorial A Teatro Revista - Atræ  
Medellín, 2008

*La función de toda investigación es no solo ampliar el campo discursivo del objeto de estudio sino, también, abrir nuevos caminos, nuevas rutas que exploren más a fondo esa relación productiva entre sujeto y objeto*  
Amado Lopera

Es saludable, y su historia y el tiempo lo permiten, encontrar en los países europeos y en Estados Unidos mucho material investigado sobre el teatro y la literatura dramática de sus respectivas comunidades. Disponen de interés político, académico, recursos económicos y carácter investigativo. De la misma manera sus investigadores miran a Colombia y concretamente a la dramaturgia nacional, buscando elementos en el todo como el negro en la dramaturgia, la presencia indígena, Cristóbal Colón y la conquista, el mestizaje, y en Antioquia han encontrado material. En Colombia los casos

de investigación son aislados y además concentrados en una o dos ciudades, tres máximo, aunque las reseñas y comentarios son bastantes. Cuando hablamos de investigación es aquella congruente con objetivos, hipótesis, interrogación central, criterio de aporte, metodología, contenidos, estructura, etc. Por esta razón, encontrar en Colombia un buen material, serio y metódico, publicado sobre investigación teatral es tan difícil como encontrar una buena obra dramática publicada. Sin negar que existan, Antioquia como parte importante del país no es la excepción.

El departamento de Antioquia a pesar de su situación geográfica y su relación con el resto del territorio nacional ha sido influyente desde el punto de vista económico y político. ¿Qué pensar en el aspecto cultural y artístico? Mucho es lo influido, bastante la influencia y mucha la importancia. Pero también demasiado lo perdido.

¿Y qué decir de la dramaturgia? ¿La dramaturgia antioqueña?. Suena despampanante, vocinglera y prometedora. Sin embargo, se necesita valentía para acercarse, inteligencia para discernir y disciplina para enfrentar un tema que de por sí es infructuoso. Un siglo de escritura teatral no es algo fácil de recorrer, no por la cantidad sino por la falta de material de estudio. El territorio antioqueño por su misma configuración geográfica es especial. Aún hoy en día su aislamiento físico de los epicentros de desarrollo es enorme. Basta sólo recorrerlo para entender el abandono del Estado, lo complejo, pluricultural y multiétnico que es. La geografía incide en la creación. La educación no es la mejor. Las bibliotecas son paupérrimas y las casas de la cultura dan grima. La televisión se campea como el viento. Caldo de cultivo para lo que nos sucede. ¿Cómo entonces se podrá encontrar material de

consulta artística o teatral de un siglo o de retazos de un siglo? No obstante los rastreos poco o nada encontramos de textos teatrales. Mucho menos que lleguen a la categoría de literatura dramática, de dramaturgia. Aun en lo publicado. Si hoy por hoy, a pesar del avance teatral en muchos sentidos, incluyendo la categoría de literatura dramática en la escritura teatral, escribir teatro es arrojar una botella al mar, nadie sabe a dónde va a llegar, ¿cómo sería en el siglo pasado? Pues igual o peor, claro está. Y hay razones en este dramaturgo para decirlo: soy del siglo pasado. De la segunda mitad del siglo pasado. Pero ¿hay que indagar el pasado? Sí, debe indagarse, y que se escribió teatro lo comprueba el presente libro que estamos reseñando.

El desarrollo cultural y artístico de una sociedad es directamente proporcional a la mentalidad de sus dirigentes y el departamento, y Medellín como capital del mismo, no ha sido la excepción. Debemos entonces concentrarnos necesariamente en el epicentro: Medellín. Su historia teatral, sin ser peyorativo, es una colcha de retazos. ¿Qué podremos decir de la investigación teatral, o más aún, de la dramaturgia en cien años en el departamento?

La escritura teatral del siglo XX está influenciada desde el comienzo por las compañías extranjeras que llegaron en gira por Latinoamérica e hicieron escala en Medellín, a pesar de los costos. Ciudad de desarrollo comercial, industrial, de acopio minero, agrario y contrabando, buen escenario para realizar temporadas teatrales y declamadoras, musicales, operáticas y zarzuelísticas. Una sociedad conservadora, pacata, sibarita y acomodada, que podía no ir al teatro por su bajeza moral. Los pobres sí. Aunque después se invierten los papeles, cuando la burguesía selecciona lo que quiere ver. Estas

manifestaciones duraron bastante aun después de la irrupción avasallante y popular del cine. El pensamiento romántico europeo, trasnochado, mal traducido, más la secuela de la colonia, nos dejan sentir en la escasa escritura teatral de la primera mitad del siglo un sabor a cobre. La juventud separada, hombres con hombres y mujeres con mujeres, los matrimonios matriarcales en el hogar, y el hombre machista en la calle y en el bar, dan para mucho qué pensar. Sólo en el teatro se podían ver. Al hogar antioqueño nunca hubo escritor que entrara. Toda la literatura paisa era de la calle. De puertas para fuera. Sin embargo, ésa no es toda la verdad. Ésta como siempre va más allá de donde uno pueda llegar. Para llegar a ella están los investigadores, como Juan Felipe Restrepo. Al menos para dilucidar algo.

Por fortuna y en buen momento nos aparece este material de *Voces en escena, dramaturgia antioqueña del siglo XX*, de Juan Felipe Restrepo David, gracias a una beca de creación del Ministerio de Cultura del año 2006 y publicado por la Asociación de la Artes escénicas ATRAE, de la cual el investigador es miembro.

Decimos en principio, citando al crítico Amado Lopera, que la investigación abre caminos nuevos y en buena medida el trabajo de este escritor lo logra gracias a la disciplina con que emprende su proyecto de “estudiar las obras dramáticas publicadas de los principales dramaturgos antioqueños del siglo XX, en la que se diera cuenta de sus aspectos y fundamentos así como de sus aportes a la dramaturgia colombiana”. Señala que existen, según su indagación, setenta y cinco dramaturgos con más de trescientas cincuenta obras. Bastante para una comunidad iletrada teatralmente. Textos que van desde cinco páginas hasta doscientas. Se entiende que una cosa

es escribir diálogos, situaciones con pretensiones de teatro y otra hacer dramaturgia. Los escritores de teatro son muchos, los dramaturgos muy escasos. La escritura dramática no es nueva ni inventa el entremés; es para ser representada y tiene características propias e inherentes al espectáculo, donde hay un equipo emisor y un espíritu receptor que es el espectador. La literatura dramática se escribe para ser oída sobre un escenario y en las voces de unos actores que interpretan unos personajes, donde la palabra es una consecuencia que genera o proviene de la acción dramática. Además, como señala Marina Lamus: “El texto literario no revela de una manera directa la sociedad, la práctica teatral, o la relación entre ellas”, pero sí podemos dilucidar a partir de él pensamiento sobre la época del autor, si realmente es un cronista de su época y no pretende, como en muchos casos, ser remedo pensante de sociedades foráneas para demostrar su enciclopedismo.

El autor de *Dramaturgia antioqueña del siglo XX* no se limita al inventario, y su análisis no se limita al espacio y al tiempo de las obras en sí, sino que entrevé la crítica literaria y dramática, lo que enriquece considerablemente su trabajo. Existe un enorme vacío en el campo de la crítica teatral del espectáculo y por consiguiente de la literatura dramática. Juan Felipe Restrepo delimita los campos relativos a la importancia que considera necesarios y lo que logra dilucidar es cómo la dramaturgia misma se va decantando con la producción del dramaturgo, con el tiempo y con el desarrollo teatral de cuarenta o cincuenta años para acá, cuando los creadores teatrales existentes decidieron la profesionalización de su oficio con dedicación de tiempo completo. Todos los autores han montado y dirigido sus propias obras y con el paso del tiempo las obras publicadas son re-

presentadas por diferentes grupos en el resto del país.

Muchos elementos se conjugan para vislumbrar un avance considerable pero no suficiente del teatro. Muchos elementos personales de juicio crítico literario, nombres y obras nos proporciona este escritor en su estudio. La selección, ocho autores dramáticos (cuatro de ellos vivos) y el deslinde del resto del contenido en tres apartados: “Otros dramaturgos” (trece autores, de principios, mitad y finales del siglo), “Dramaturgia infantil” (nueve autores, todos vivos) y “Dramaturgas” (nueve autoras, la mayoría vivas también), da luces al investigador para comprender que Antioquia, a pesar de su aislamiento, produjo, publica y sigue produciendo literatura dramática que se concentra en Medellín. Además, ha recibido mucha influencia y ha sido influyente en el desarrollo de las políticas culturales, artísticas y estéticas del país. Medellín ya se ha conectado definitivamente con el mundo y, aunque el resto del departamento hace esfuerzos por vincularse artísticamente al epicentro, persiste el aislamiento que sólo las políticas culturales de las autoridades departamentales pueden subsanar.

Este libro es un excelente material de estudio que hacía falta para nosotros y los investigadores foráneos. Abre camino y conmueve al pensar que, a pesar de que el teatro, siempre, ha sido echo a un lado, crece en la manigua de cemento y en la manigua real buscando su identidad, plasmando su impronta, con la certeza, como ya lo he dicho en otras oportunidades, de que un pueblo sin dramaturgia propia es un pueblo sin alma. Sin importar nuestra geografía, nuestro pueblo forma parte de la creación dramática. ■

Henry Díaz Vargas (Colombia)

## Lejos de Roma y cerca del hombre

A veces pareciera como si los alardes de universalismo del latinoamericano Rubén Darío se hubieran quedado en la mera bravuconada: como si el deseo del “indio chorotega” de ser francés o, mejor, de embriagarse con el mundo entero, se hubiera desvanecido con el transcurrir de un siglo que, bajo la fiebre del “realismo mágico”, llevó a que la literatura del continente apostara con alguna tozudez por los capítulos regionales a la hora de materializar, a pesar de las excepciones, las novelas más memorables. En Colombia, las guerras civiles y miseria caribeña de la magistral *Cien años de soledad* (1967) han prevalecido en una novelística que sólo parcial o tardíamente ha bosquejado confines narrativos mundiales, y al respecto es sintomático que el último premio altisonante otorgado a algún criollo haya sido el Tusquets que en 2006 fue adjudicado a Evelio José Rosero por una novela nacional hasta la médula: *Los ejércitos* (2007), ambientada en provincia y en medio de los desplazamientos suscitados por nuestra atávica violencia.

En dicho panorama, son toda una *rara avis* las novelas que han enfilado hacia otras épocas y confines a la hora de elegir sus asuntos, y quizá no se miente si se comenta que las ha acompañado un equívoco éxito: Germán Espinosa con *El signo del pez* (1987) —novela que narra las vicisitudes del más temprano cristianismo— no alcanzó el reconocimiento de haber llevado a feliz término la reconstrucción de una época, mientras que Enrique Serrano, al confiar sus esfuerzos a *Tamerlán* (2003) —acaso la primera novela colombiana preocupada por la historia del Cercano Oriente—,

alcanzó de la crítica una condescendencia que, en honor a la verdad, se debió sobre todo al agradecimiento que la masa lectora debía aún al escritor santandereano por *La marca de España* (1997), una de las mejores colecciones de cuentos publicada por un colombiano en los últimos quince años. Sin embargo, contra toda esa gris expectativa para la literatura comprometida con tan difíciles empeños de universalismo, el 2008 ha conocido un nuevo capítulo: *Lejos de Roma*, la novela donde el también santandereano Pablo Montoya se ocupa de narrar los días de exilio del poeta latino Publio Ovidio Nasón.

En *Lejos de Roma*, Ovidio desembarca en el discreto puerto de Tomos, sobre el Mar Negro, para cumplir así la condena de un exilio impuesto por el emperador Augusto. Presa de un despecho demoledor, el poeta se refugia en los remilgos y un extenuante delirio —que en algunos de sus episodios lo lleva, por inaudita y visionaria alucinación, a los siglos xx y xxi— hasta que sus resignadas o fortuitas conversaciones con lugareños y viajeros le encaminan hacia un singular tipo de serenidad en que el desterrado, en apariencia confortado con la esperanza de volver alguna vez a casa, realmente se solaza con la postergación de esa dudosa felicidad. Apartado de ideales comprometedores y condenado a la banal materialidad de una condición existencial tan simple como inevitable, Ovidio se acomoda tranquilo, hasta una muerte en la que cree verse a sí mismo como niño, a gustar de los placeres modestos de una vida sin pretensiones; escribir poemas que serán abandonados sobre una mesa miserable, observar un muchacho desnudo, conversar de libros con otros viejos cansados, y tumbarse con una muchacha de Éfeso será todo lo que consiga, en sus días de alejamiento, el poeta que otrora gozó de la consideración pública.

Esta semblanza de *Lejos de Roma* quizá sugiera en un lector en ciernes la idea de que en sus páginas poco sucede y que, en consecuencia, de poco ha valido practicar la difícil —o mejor riesgosa— cabriola de ambientar literatura colombiana con estampas y personajes sitos a miles de kilómetros y a muchos siglos de distancia de un supuesto nicho natural —acaso la folclórica tierra caliente o las convulsas ciudades del *hard-boiled* tercermundista—. Sin embargo, además de reducir la naturaleza de los hechos novelescos a las meras agitaciones del folletín, tal sospecha niega los muchos siglos que van entre los remotos esfuerzos antropológicos de Aristóteles y las juiciosas reflexiones de Kant, en el sentido de que, según estos filósofos, ninguna condición cultural particular es posible fuera del campo de los atributos universales de la especie pensante; lo que —y de acuerdo con lo expuesto por el razonador de Königsberg en su *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798)— también podría expresarse diciendo que los usos particulares no son más que una cortina de humo que oculta al humano esencial —quizá por eso, a la postre, Montoya renuncia a caminar la senda que había fingido seguir en las primeras páginas de la novela, donde con informativa minuciosidad se habla de los tubérculos que flotan en una sopa antigua—. Erigir a Ovidio como representación de lo humano hace que sean simplemente anecdóticas la latinidad del poeta y el carácter colombiano de su novelista. Por lo demás, el tono alegórico de los cuentos de *Habitantes* (1999) y la fusión de tiempos y espacios disímiles alrededor de un mismo argumento —piénsese por ejemplo en el cuento que da título a la colección *Razia* (2001)— ya habían mostrado lo mucho que incomodan a Pablo Montoya las perspectivas criollistas o, en otras palabras, las

limitaciones impuestas por una conciencia estrecha de literatura patria. Ovidio, en un momento de privilegiada lucidez —salvado de sus propios sueños y ante el estímulo de una sensualísima inteligencia femenina—, expresa: “Quizá seamos de todas partes, o de ninguna” (p. 105).<sup>1</sup>

Pero en *Lejos de Roma* no se aspira a una plasmación universal con la sola presencia de Ovidio como protagonista, pues, al fin y al cabo, el poeta de las *Pónticas* también estaría amarrado a un particular contexto que obligaría en algún modo a erudiciones —o suposiciones— costumbristas, además de que, pensado en un sentido alegórico, su purgatorio en Tomos podría resultar muy colombiano, como la representación del desplazamiento de los pueblos de sus querencias, endemia nacional si la hay. Sin embargo, el novelista se hace firme en su vocación filosófica —esto es, en la mirada que trata de comprender la condición humana en lo general y no en lo particular— invocando en sus páginas, de un modo más o menos osado, al escritor existencialista Albert Camus, profeta de un razonamiento abstracto en que sólo se entienden el hombre —un hombre-especie— y el absurdo. Montoya, que ya había celebrado aquel cuento de Camus en que un hombre asume, como Sísifo, la predestinación de llevar una piedra sobre la cabeza,<sup>2</sup> supone para Ovidio el don de comulgar serenamente con el enorme peso de su exilio; en la novela se insinúa con nitidez esa imagen, indeleble en la conciencia del proscrito: “Porque sé que estoy bajo el mismo techo donde Sísifo anhela el regreso a la tierra entre imploraciones inútiles” (p. 14).

Por mediación de la licencia de sus anacronismos —el lector de *Lejos de Roma* ya se ha topado con una referencia inútil a Roberto Bolaño, así como antes, en *La sed del ojo* (2004), con un personalísimo homenaje a Julio Cortázar—, el na-

rrador propone la escena de Ovidio y su amigo Higinio leyendo, en la Biblioteca Palatina, las páginas de *Exil et le royaume* (1957) de Camus. Sin embargo, la manifiesta inclusión del nombre del franco-argelino no vale lo que la aplicación de sus convicciones sobre la aceptación del absurdo como única posibilidad de la felicidad humana; una aplicación que en la historia sobre Ovidio se hace evidente tanto en la reflexión de Higinio de que la nada es “una patria aborrecible pero digna de amar” (p. 170) como en una postrera meditación en que el poeta se muestra congraciado con un paisaje que, en los primeros días del irreparable exilio, no podía ser otra cosa que la prueba palmaria de su desgracia: “La luz de Tomos se ha vuelto más clara. El Ponto y el Histro, que le entrega sus aguas en siete deltas, dan al horizonte una gama de matices que ya no observo con el desconsuelo de las jornadas pasadas” (p. 172). Bien se ve que el Ovidio del fin es, restituido, el poeta que sólo se sabe pleno en la contemplación, sin que lo inquiete la evanescencia del objeto contemplado. No gratuitamente la novela insinúa con empecinamiento algunas reflexiones de *ars poetica*, que, en todo caso, no podrían ser más elocuentes que la recomendación de aquella simple sabiduría del mirar (en un pleno sentido, una *sed del ojo*); Ovidio dirá que la poesía es “rayo, fulguración, vislumbre” (p. 117).

Conversando sobre su libro, Pablo Montoya ha declarado que la fascinación por el exilio ya lo había inquietado en su *Cuaderno de París* (2006), una colección de crónicas y retazos de diversa índole sobre su experiencia europea de los años noventa. Sin embargo, bien miradas las cosas, quizá ese no sea el viajero —o la noción de viaje— que se plasma ahora en *Lejos de Roma*. El latinoamericano en París de aquella bitácora es, transformado por la contundencia de la narrativa finisecular colombiana, una encarnación

—impensada pero a fin de cuentas posible— del Eduardo Caballero Calderón que cuarenta años atrás había concebido *El buen salvaje* (1966); un Caballero Calderón que a su vez es el Cortázar de *Rayuela* (1963), quien por su parte es, otra vez, Chateaubriand en Jerusalén: el hombre que ha viajado sólo para volver y contar todo, ávido de alcanzar el estatus conferido por los viajes ante la desconfiada sociedad que ha preferido permanecer en casa. Lejos de ello, el exilio de Ovidio es una experiencia muerta, sin los afanes de la búsqueda del poder y librada al silencio de la experiencia irreparable (el mismo personaje encuentra que la más sublime poética es la del callarse), o, en un sentido más exacto, recuperable sólo como la puede recuperar el novelista: en el plano de la ficción en sordina que es toda narración de un viaje no realizado con los propios pies.

Sintetizador de las experiencias de otros, Montoya se pone en la misma situación desde la cual, en épocas más clásicas, se quiso comprender lo humano: apelando a las grandes intuiciones y desechando en buena parte la obsesión empirista. Y eso, con certeza, desbarata la queja hipotética esbozada más arriba en este comentario: la de que, en su argumento, *Lejos de Roma* se dejara anegar por una sosa quietud; por el contrario, ahora sería indudable que, ante la desaparición del histórico viaje de Ovidio, la aventura real es el viaje fantasmagórico del escritor —acompañado por los fantasmas e ídolos literarios contemporáneos que sólo pueden ser suyos, verdaderos indicios de la identidad del protagonista antes que simple anacronismo ornamental— entre las ruinas de lo que el poeta latino plasmó en su obra literaria o, de algún otro modo, dijo de sí mismo y de su expulsión de Roma. Con razón, al presentar la novela ante el público de Medellín, el escritor Pedro Arturo Estrada propuso a

Montoya hacerse a la célebre fórmula de Flaubert y decir: “Ovidio soy yo”. Pero no es sólo eso: a su vez, el novelista representa también al lector, para quien la historia de Ovidio no es otra cosa que un capítulo del factor común de la especie. Pablo Montoya soy yo.

De vuelta a los nombres esgrimidos en el primer párrafo de esta nota, habría que sopesar lo que hay de esa apuesta a favor de una plasmación universal: Germán Espinosa —como los escritores colombianos obsesionados con Barcelona o París— han creído que el umbral hacia el abierto mundo —o, mejor, la manera de hacer que ese mundo venga desde el umbral y se instale entre sus páginas— es el enciclopedismo o la recitación exhibicionista de nombres de calles y restaurantes. Pero esas aventuras, apenas internacionales —y con un internacionalismo que amenaza a provincianismo cuando no se contiene la sorpresa ante las sagradas metas de la peregrinación mundial—, no significan necesariamente una comprensión de la condición humana a través de la disolución de fronteras: tanto peor, quizá ocurra que en la novela sobre el colombiano en el Viejo Mundo acaben disolviéndose todos los códigos que hacen posible, de cara al lector, la representatividad del narrador o de los personajes, y todo termine simplemente en una experiencia individual tan impotente como un tratado especializado de microbiología en medio de las grandes conmociones —y pasiones— del mundo. No se discutirá si, por ejemplo, se propone que su interminable iniciación intelectual hace de Genoveva Alcocer un personaje irreplicable pero, por ello, inútil en términos antropológicos: seguirla entre las páginas no conduce a otra cosa que no sea la comprensión de su particular aventura. Mucho más cauto, Enrique Serrano ha hablado con erudición de una larga España que, a su vez, es el escenario de la experiencia universal: lo prueban los múltiples aforismos

que cruzan un libro como *La marca de España*, verdaderos frutos sazonados de la comprensión de lo humano que crecen entre los hechos y datos particulares del argumento de cada cuento.

Quizá Pablo Montoya ha ido más lejos que sus involuntarios predecesores: ante su novela prevalece por momentos —admitiendo, claro, la excepción representada por algunos capítulos que bosquejan el aspecto de la filosofía y la política en Roma— la impresión de que han sido registrados los mínimos datos históricos que autoricen el nombre de Ovidio y el oficio de poeta para el protagonista. Al narrador, por ejemplo, poco le interesa establecer la razón última del exilio y —con la serenidad y relativa indiferencia de quien deshoja los pétalos intercambiables de una margarita, más con la idea de permitir la marcha del tiempo que con la de aclarar un enigma— apenas sugiere odios políticos, venganzas personales y fatalidades pasionales como posibles móviles. Mientras tanto Tomos es, desde las primeras páginas y según cuenta el protagonista, un lugar difuso: “Y era como si estuviera sumergiéndome en un paraje donde el Imperio es más una sombra evanescente que un cuerpo sólido” (p. 14). Mucho más perceptibles son los contornos de canónicas ciudades ficticias como Macondo o Santa María, donde pueden seguirse las evoluciones de un rastro de sangre por entre las calles, o ponderarse la disposición arquitectónica de un viejo aserradero. Pero de Tomos ni siquiera se puede saber —su visitante confiesa haber fracasado ante el enigma— cómo sus habitantes miden el tiempo.

Tan indefinido como la ciudad es su resignado habitante. El Ovidio de *Lejos de Roma* se ofrece disponible para representar los diversos asuntos que cruzan la experiencia humana en el mundo, y tal virtud proteica, más que presentarse como una reunión imposible de muchas condiciones

culturales —nada podría ser más risible que, por ejemplo, materializar un poeta latino de la antigüedad preocupado por las obsesiones de la musa santandereana, plasmado con la dejadez de un intelectual parisino—, se manifiesta en la figura de un protagonista que es la reunión de varios gestos anónimos pero imperecederos mientras dure la humanidad sobre el planeta. El poeta se sabe complejo y heterogéneo, en ningún sentido definido en tanto romano; es “fragmento de alguien” (p. 17), y esos fragmentos son los del desterrado, el alucinado, el escéptico, el poeta, el lúbrico, el viejo, el indiferente y el hombre que descubre aliviado lo poco que le importa morir o lo mucho que le va en morir, toda vez que la defunción es —según reflexiona un fantasma que azuza las melancolías del protagonista— la forma más acabada de la permanencia (¿o la forma más acabada de lo humano si, como reflexiona el poeta, sólo en la muerte que es el exilio se llega a ser hombre?). Quizá Ovidio sea —como antes lo fue un Ivan Ilich cuyo dato más banal es su accidental adscripción rusa— sobre todo esto: el hombre que en todas las épocas ha sabido llegar hasta la muerte que le corresponde y ha abrazado sin tribulación sus consecuencias. Un Ovidio muerto, al final de las páginas, no es otra cosa que la apoteosis de la más universal entre las posibilidades humanas que lo habitan, y por eso puede decirse que, de acuerdo con sus pretensiones, *Lejos de Roma* acaba en su propio clímax. Avistada con horror en los primeros instantes del exilio, la muerte arriba finalmente con redonda dulzura: “Y mi nombre se va diluyendo entre la luz. Y un balido, un ‘ay’ de voz femenina, el sonido del agua, el de una flauta que viene de Tomos o de Sulmona, desaparecen en el aire” (p. 178). ■

Juan Carlos Orrego Arismendi (Colombia)

Profesor del Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia.

#### Notas

1 Cito por la primera edición de *Lejos de Roma* (Bogotá: Alfaguara, 2008).

2 El cuento de Albert Camus no es otro que “La Pierre que pousse”, comentado por Pablo Montoya en los términos de una entusiasta celebración de la asunción del absurdo, materializado para d’Arrast —el protagonista del relato— en el reto de una selva tropical ininteligible: “Sin embargo, d’Arrast, en vez de sumirse en el ostracismo, o en la indiferencia, o en la prevención, o en la actitud prepotente y burlona del civilizado, frente a hombres que viven en otro estadio de la historia, se acerca a ellos”. “Los exilios de Camus”, en: *Revista Universidad de Antioquia*, N.º 257, pp. 17-23.

## Dos voces, un ámbito

### El enfermo de abisinia



Orlando Mejía  
Brujuela  
Barcelona, 2007  
120 p.

### 1851, folletín de Cabo roto

Octavio Escobar Giraldo  
Intermedio Editores  
Bogotá, 2007  
291 p.

Dos de los escritores de nueva generación más interesantes de Colombia en este momento los tiene Manizales: Orlando Mejía Rivera (1961) y

Octavio Escobar Giraldo (1962). Ambos son médicos. El primero ejerce la profesión como docente e investigador desde su costado más humanístico y filosófico —la historia y la ética médica y la tanatología—, y ha hallado en la fascinante cantera de un oficio que pone en juego la vida, la muerte y entre las dos la enfermedad, una de las vías de penetración de su obra ensayística y narrativa. Después de ese espléndido libro que es *La muerte y sus símbolos*, de varios volúmenes de cuentos breves y de una pequeña joya, *Pensamientos de guerra*, que mereciera en su momento el premio nacional de novela de Colcultura y que ha sido traducida a varias lenguas, entrega ahora, otra *nouvelle*, *El enfermo de Abisinia*, sobre Arthur Rimbaud.

“Escribiré mi informe como si contara una historia, pues me enseñaron siendo niño que la verdad nace de la imaginación”, es el epígrafe de Ursula K. Le Guin que eligió Mejía Rivera para encabezar su libro y situarlo en esa doble vertiente, en esa suerte de contrapunto entre el ejercicio médico y el literario. A partir de una hipótesis que el lector sólo conoce a última hora, sobre el mal que aniquiló al precoz poeta francés, arma un acertijo que cruza la vida trashumante, la enfermedad, la muerte, pero muy especialmente el genio de este iluminado que, a los veinte años, y con dos obras maestras en su haber, cerró cuentas con la literatura, y a los treinta abandonó la bohemia del Barrio Latino y los amigos para refugiarse en Etiopía.

Al recurrir a documentos, casi todos apócrifos, cartas y artículos de prensa, que van tejiendo la novela, se logra cotejar dos visiones, dos juicios, dos aproximaciones antagónicas a ese influyente poeta de la modernidad: una es la representada, difundida y perpetuada hasta el día de hoy por el más urticante conservadurismo francés

de finales del siglo XIX, según el cual Rimbaud —el perverso, el decadente, el mafioso, el traficante de armas y de esclavos— habría muerto de sífilis, enfermedad maldita y repugnante utilizada entonces en Francia “como una especie de arma ideológica contra los que cuestionan los poderes de la sociedad tradicional”.



Otra visión, la del hombre digno, honesto, casi místico, estudioso del Corán y siervo de Alá, es la que el autor pone en boca de un médico, también apócrifo, de nombre Nikos Sotiro, *alter ego* de Mejía Rivera, quien habría tratado a Rimbaud y quien suscribe —basado en un conjunto de síntomas y signos, y a partir de las fotos tomadas por el mismo médico en Abisinia y de las descripciones hechas por personas cercanas— el diagnóstico sobre su deterioro físico y anímico por plumbismo, o saturnismo. Este último término resulta, por cierto, más sugestivo, por aquello de los *Poemes saturniens* de Paul Verlaine, quien fuera su entrañable amigo y quien, según la misma leyenda negra, murió de idéntico mal.

¿Pero qué es eso del plumbismo? Aquí habla entonces, con erudición clínica, el médico narrador, en la voz interpuesta del galeno ficticio:

[...] Es una intoxicación crónica por el plomo que ingirió durante

todos estos años en los alimentos. Que vergüenza siento, señor Verlaine, desde el primer día sus dolencias advertían de lo que estaba pasando. Su debilidad, el cansancio extremo de sus músculos, los cabellos grises y la tez ceniza, el cólico abdominal y las diarreas, la anemia, la marcha atáxica, los dolores en las articulaciones, el insomnio, la irritabilidad, los delirios que dicen que tuvo en Marsella, hasta esa última hinchazón de su rodilla derecha pudo ser una hidrartrosis, líquido en la sinovial, que también describen los libros de clínica como una complicación de la artropatía plúmbica.

La sífilis —enfermedad del pastor Sífilo, definida así por el médico y escritor del renacimiento italiano Girolamo Fracastoro, quien acuñó el término en un poema que es citado en la primera página de la novela— genera, hasta el diagnóstico final, cierto suspenso mórbido, consubstancial al interés que suscita esta hermosa, inteligente y bien tejida narración, en la que un autor tocado por el talento rinde tributo a otro: “Esa extraña criatura portentosa [...] ese hombre que vino al mundo como la exhalación de un cometa proveniente de una estrella desconocida y misteriosa”.

\*\*\*

En cuanto al segundo autor mencionado al inicio, Octavio Escobar Giraldo —actualmente dedicado tiempo completo a la literatura y a su docencia— aunque caldense hasta la médula, ha incursionado en una narrativa despegada de lo regional y local. Sus cuentos y novelas, de alcance más bien cosmopolita y ciudadano (*De música ligera* (Premio Nacional de Literatura del Ministerio de Cultura), *Saide* (Premio Nacional de Crónica Negra), *Hotel en Shangai-Lá*, *El diario de Tony Flowers*, y *El álbum de Mónica Pont*, algunos de los cuales le han merecido también otros reconocimientos importantes

en el contexto colombiano e internacional) tenían como referencias el cine, la música, el erotismo, y como protagonistas y destinatarios a los jóvenes: el presente, pues.

Ahora, con *1851 Folletín de cabo roto*, da un giro vertiginoso, mira al pasado familiar y colectivo y conjura esa herencia histórica y cultural tan poderosa que significa proceder de las “duras y austeras montañas de Antioquia donde no es blando ni el paisaje”, para tomar las palabras de otro paisa, Héctor Abad Faciolince en *El olvido que seremos*. Sí, de la Antioquia que se hizo grande por la hazaña de la colonización, abrió trochas y llegó hasta Salamina, Neira, Marmato, Pácora, a explotar minas y fundar pueblos. Por esas breñas profundas, por esos ríos y cañadas se despliega esta obra, construida a la manera de un folletín en trece entregas mensuales que recorre un año, de septiembre a septiembre, de andanzas, amoríos y emboscadas de campesinos, labriegos y mineros.

Las bestias domésticas incorporadas al relato de manera encantadora tienen también una identidad y juegan un papel en unas aventuras en cuyo horizonte aparece la figura de don Quijote de la Mancha y en las que la trajinada y fiel mula Eulalia, que se enamora, se acongoja, de desgana, no deja de evocar ese caballo fundador, el Rocinante. Es que la intertextualidad —que se aprecia, además, en las citas de versos y estrofas de la *Memoria del cultivo del maíz en Antioquia*, de don Gregorio Gutiérrez González, que sirven de epígrafe a cada uno los capítulos— es un recurso que, al igual que en obras suyas anteriores, es parte del arsenal constructivo de *Folletín de cabo roto*.

Novela pues de caminos, de dimensión social e histórica, pero centrada en la gesta menor, en los anhelos, ambiciones y frustraciones de un puñado de hombres y mujeres:

—“Estas montañas son el futuro, Juan. —Seguramente, pero el mío está embolado”, así remata un diálogo conmovedor que refleja el pesimismo, propio de su raza, de éste muy bien logrado personaje medular que es Juan Escobar.

Una exhaustiva investigación documental y libresca sustenta la tarea de “consulta, paráfrasis y saqueo” —como advierte con fino humor el autor al “desocupado lector”— que dan cuerpo a una novela como ésta, contemporáneamente histórica y definitivamente actual en su factura. A la manera de cierta arquitectura en boga en el siglo XX, y del *collage* en las artes plásticas, esos documentos, ya sean textos legales sacados de archivos, pasajes autoreferenciales sobre el *ars narrativa* o definiciones de cualquier tipo aparecen en su forma original, a la vista del lector y conviven con los incidentes de la trama y los respaldan.

Pero por encima de todo es una obra ambientada en el habla, en el decir de un pueblo. Más que en el paisaje, la geografía o las costumbres, Caldas y Antioquia son expresadas en su ser verbal: “yo no hablo español sino antioqueño”, podría decirse parafraseando a Gutiérrez González. Es en ese decir, en esa singularísima manera paisa de decir, donde se decide todo, donde toma entidad la forma de sentir y pensar, la cosmovisión de una gente recia que —en medio de una guerra que al promediar el siglo XIX no parecía tener fin y hoy al despuntar el XXI no da tregua— seguía y sigue dando la batalla. Con todo esto y con una frescura y liviandad que no suelen ser atributos de la narrativa histórica, Escobar Giraldo ha construido una original y estupenda novela, la mejor, a mi juicio, de su catálogo, y con la cual salda, con creces, una deuda personal. ■

Valentina Marulanda (Colombia)

## El hombre que amaba las mujeres

Tu credo fue sencillo: amarlas a todas  
en la medida humana de tus posibilidades. A esta  
por su espesa cabellera roja, a aquella por sus piernas,  
sus delicados hombros,  
su mirada miope, su timidez o su ternura de heroína  
de novela rusa.  
Las amaste tal y como eran. Sin mentiras, sin falsas  
promesas de novio o de marido. Por eso la urgencia de tus  
peticiones

y de tus gestos limpios  
nunca tuvieron un rechazo.  
Tu credo fue sacrílego en un mundo que ama  
las generalidades,

las palabras elocuentes, las buenas causas, las mentiras.  
Para qué explicarles a los necios  
la felicidad de los detalles.  
Las amaste a todas, incluso  
a la que corría con el pelo al viento  
doblando la esquina  
y te causó la muerte.  
También ellas te quisieron. Y, aunque no lo sepas,  
llegaron puntuales a la última cita.  
Como fieles sacerdotisas,  
te velaron en la forma debida.  
Llegaron por montones,  
venían del pasado, cada una con la flor de un recuerdo feliz.  
Algunas, antes de la entrada al cementerio, apartaron a sus  
hombres. Porque de eso se trataba: un funeral exclusivo de  
mujeres.

Nunca lo sabrás, pero te lo digo: en el instante de la verdad  
en que la tierra cae sobre el ataúd  
desfilaron una a una y desde abajo  
sus talones fueron de nuevo “los compases que circulan  
el planeta

dándole equilibrio y armonía”.  
Cuando ya te ibas, te acompañó la vida. Las mujeres que  
son la vida.

Luis Fernando Afanador (Colombia)

Del libro *Amor en la tarde*