

13 ABRIL
miércoles

compromisos

contrara razonar...
no por desquitar...
co' la pepa" es decir...
- Voy a demostrarle su regu...
- ¿sabe usted por qué don...
no terminará acá su año...
magisterio?
- ¿sabe usted por qué don...
no terminará acá su año...
magisterio?
- ¿sabe usted por qué don...
no terminará acá su año...
magisterio?

Cortesía herederos de Mario Escobar

TIERRA DE CEMENTERIO

UNA EFICAZ ILUSIÓN DE REALIDAD

JAIRO
MORALES

Aunque no hace parte de sus novelas mayores, aquellas que se ocupan de mundos más vastos y cuyas arquitecturas son más complejas, *Tierra de cementerio* es una de las narraciones extensas más eficaces de Mario Escobar Velásquez, por su unidad, construcción de personajes persuasivos, dueños de una individualidad inconfundible, y por la consistente realidad del mundo en que se desenvuelve su historia.

Varias decisiones en la concepción de la novela contribuyeron a ese resultado. A diferencia de otras narraciones suyas que se ocupan de un lapso mayor, el que abarca esta novela es breve: cuatro años de la vida de Aláin, ese alter ego del autor, como maestro rural en un pequeño pueblo situado en las cercanías de Pereira; cauce temporal que contribuyó al ceñimiento y cohesión argumental que posee el relato. También aportó lo suyo el que los personajes son relativamente pocos, a diferencia, por ejemplo, de *Toda esa gente* o *Muy caribe está*; como son pocos, el volver sobre los mismos de un capítulo al siguiente, acentúa de manera creciente sus caracteres y papeles en el acontecer novelesco. Este eje narrativo es también muy ajustado: aunque se puede decir con toda justicia que la vida sentimental y sexual de Aláin es el nervio central de lo que se cuenta, sería un desenfoco no

anotar que ese acontecer —en los planos interior y exterior— se despliega adherido al contexto social, marcado por los rasgos más perennes en la vida de nuestros pueblos y más específicamente por lo que fue la situación política del país en el segundo quinquenio de los años 40 del siglo xx, cuando ya marchaba lo que se conoció como “La Violencia en Colombia de los 50”; como también sería un desacierto omitir que esas búsquedas de la virilidad del narrador protagonista son las de alguien muy contundente para el lector, muy real, como amante y novio (en la época no eran lo mismo), pero también como maestro, como miembro activo de la sociedad y aprendiz de escritor; es decir, ese narrador protagonista se construye tanto desde su actividad magisterial, tangible a lo largo de toda la narración, como desde sus bregas con la lectura y escritura literarias. En otras palabras, que la verosimilitud literaria del ser de Alaín como amorador, se logra precisamente porque en las mismas páginas es un maestro y aprendiz de escritor creíble. De no haber sido de esa manera, estaríamos ante un deslavazado y acartonado amante literario más de los incontables que pueblan las novelas rosa.

Alaín se hace un ser categórico desde sus pensamientos, emociones y crisis subjetivas, pero también en su pasión por Gloria, la putica de “El Hoyo”, “la ojiverde”, como comenzaron a decirle en el pueblo; en su amor por Maruja, “Marujita”, la novia movida por la mentalidad del matrimonio; en su amistad, hecha de desavenencias y complicidades con Leonidas, su compañero de oficio magisterial, y en sus relaciones con don Cleo, comerciante rico y liberal más influyente en el pueblo, el verdadero poder tras Agustín, cacique oficial del lugarejo por ese mismo partido, y con quien Alaín establece también un vínculo muy particular; con don Jacinto, contraparte conservadora del cacicazgo; con Óscar, inicialmente don Juan pueblerino, y luego jefe de la policía chulavita, al mando de una tropilla de matones del gobierno; con el rijoso e intolerante párroco, quien convive con su amante a la que hace pasar por ama de llaves, y con la hija de los dos, a la que ha presentado como sobrina; con Aura, la maestra, personaje formidable por su decisión de hacer su vida al margen de la moral católica, asumiendo todos los riesgos y pagando con alegría desafiante

el precio inevitable de la exclusión y el repudio; con doña Carmen, la anciana maestra, toda una respetada institución pueblerina, pero a la vez una piedra en el zapato de los poderosos, comenzando por el cura, que no descansa hasta conseguir que la trasladen, lo que le cuesta la vida: muere durante la noche anterior al día en que ha de abandonar el lugar donde siempre ha vivido, porque sabe que no podrá vivir en ninguna otra parte, y con el resto de personajes que, no por ser de segunda fila en la trama, carecen de fuerte realidad literaria.

Todos esos personajes no son meros apéndices de Alaín, marionetas del narrador, traídas a cuento para resaltar el protagonismo de este. No. Son personajes de cuerpo entero que viven sus dramas particulares de manera paralela a los conflictos que tejen los días de Alaín.

Otro acierto derivado del que acabo de señalar —la construcción tan específica de cada personaje— es la realidad literaria del pueblo mismo. A la manera de la narrativa contemporánea, el escenario se teje poco a poco en la medida que lo impongan los acontecimientos humanos. Así, aparecen en esta escena un callejón y el prostíbulo, en aquella otra la estación del ferrocarril y el río, más adelante la plaza y la escuela, en la siguiente una cantina y un almacén, hasta que la realidad llamada pueblo culmina su materialización, su configuración narrativa. Y por esas raras alquimias de la literatura, ese ignorar la inclinación decimonónica a las descripciones prolijas, cuyo norte es lo exhaustivo, fortalece la realidad literaria de los escenarios, en el caso de *Tierra de cementerio*, al pueblo, cuya consistencia envuelve al lector no menos que la de cualquiera de los personajes que se aman y odian en sus casas y calles, en el crisol solar de su vida pública tanto como en las penumbras de sus habitaciones privadas, iluminadas por el amor pero más a menudo ensombrecidas por el odio, los celos o el miedo.

Ya anotamos que la novela discurre durante los años conocidos como los de La Violencia en Colombia, y, desde luego, la atmósfera de sectarismo político cumple un papel de primer orden en los acontecimientos de *Tierra de cementerio*. Entre otros efectos, fuera del asesinato de Agustín, jefe liberal, le impone el ostracismo “voluntario” a don Cleo y, al final, a Leonidas, también liberal, y al mismo Alaín, quien, a pesar de figurar

oficialmente como cuota del Partido Conservador, se ve obligado a acompañar a Leonidas en su fuga, porque se saben amenazados de muerte. Alaín solo es conservador de nombre, por la necesidad que tuvo de esa filiación para subsistir con un sueldo de maestro, pero se les convirtió en un estorbo a los distintos poderes del pueblo. Sin embargo, esta inclusión del relato en un período tan traumático y preciso de nuestra historia nacional, no la convierte en una expresión tardía de lo que se conoce como Novela de la Violencia en Colombia, por lo menos no en el sentido de las características histórico-literarias que aúnan esas novelas: la cercanía cronológica inmediata de su escritura con la violencia que las originó y su naturaleza de relatos de denuncia, de testimonio documental biográfico, de respuesta simultánea a la situación, de donde derivaron un carácter literario esquemático, empobreciendo el alcance mismo de su pretensión política, porque el cultivo naturalista de lo macabro y truculento, adherido al dolor de la piel y el alma ardidadas por el asesinato y los vejámenes, derivan inevitablemente hacia el panfleto, y en el lenguaje que lo caracteriza naufraga todo intento de estructurar un proyecto estético que, superando lo provisorio, arribe al arte, única manera de que la recreación de un drama histórico alcance su significado más profundo y su vigencia más perenne.

Junto con *Marea de ratas* de Arturo Echeverri Mejía, *La mala hora* de García Márquez y *Cóndores no entierran todos los días* de Gustavo Álvarez Gardeazábal, *Tierra de cementerio* puede agregarse con todo derecho a la bibliografía de novelas cuyo tiempo histórico es el de la violencia partidista colombiana de mediados del siglo XX. Obviamente del lado de las de García Márquez y Echeverri Mejía. Como en la de estos autores, su horizonte no fue el verismo naturalista de la denuncia documental propia de una novela de tesis. Se apuntó a otro blanco que a la política: a la literatura, al relato como arte, a la mejor realización estética posible de su proyecto. A tantos años de la época que la enmarca, haberse asumido como novela de denuncia, más que un anacronismo, hubiera sido

En esencia, *Tierra de cementerio* es [...] una novela de formación, entendiendo por esta la totalidad de la experiencia del mundo que marca el discurrir de un personaje en su vida toda o, con más frecuencia, en un lapso de ella.

una puerilidad absoluta. Fue escrita muchos años después (Thule Editores, Medellín, 1995) que las tres últimas novelas mencionadas, y medio siglo más tarde de aquella situación política nacional que ensombreció la vida de los colombianos de entonces, y también la de los personajes del relato de Escobar Velásquez. Esa distancia tan grande naturalmente que favoreció las aspiraciones del autor: dar cuenta de unos años decisivos en la vida de Alaín Calvo. Porque en esencia, *Tierra de cementerio* es lo que los alemanes llaman un *bildungroman*, una novela de formación, entendiendo por esta la totalidad de la experiencia del mundo que marca el discurrir de un personaje en su vida toda o, con más frecuencia, en un lapso de ella. Otras novelas de Escobar Velásquez, como *Música de aguas*, pertenecen a la misma veta. Esa distancia temporal con los acontecimientos políticos de la época y, sobre todo, la orientación específica de su proyecto, hizo que el mundo del carnibalismo partidista pesara lo justo en la balanza donde se equilibran los elementos del relato, de manera que la pasión de Alaín por la “ojiverde”, su noviazgo con Maruja, sus relaciones con las gentes del pueblo alrededor de la actividad magisterial o de las impuestas por su sola condición de hombre, y sus bregas iniciales de escritor, son, como ya lo anotamos, entidades no solo perfiladas con tanta consistencia y poder persuasivo como lo alcanza la atmósfera política, sino incluso más que esta. Si bien es la política la causa directa de la fuga final de Alaín y Leonidas, y de la huida de otros personajes, las pasiones que desata la “ojiverde”, la insatisfacción profunda con la vida que la lleva al suicidio y el trauma colectivo que desata su entierro tienen tal peso en el relato que rompe los diques interpuestos por el odio político, pasa por encima de sus compartimentos estancos y genera unidades transitorias entre personas a las que se para la política, pero a las que esa muerte une en

un gesto de humanidad profunda, más antigua y universal que las divisiones partidarias: el cadáver de Gloria, la prostituta, la “ojiverde” genera esa unidad honda, arcaica, ante el cadáver insepulto: los más decididos, entre ellos Óscar, Alaín y Carmen, la maestra, se unen para darle sepultura en desafío abierto a los insultos y amenazas del cura, a sus sermones resentidos y atrabiliarios.

Otros episodios y facetas discurren de manera independiente del mundo de la política, movidos por otros intereses y pasiones humanas, y cuyo origen tiene raíces que tocan con el hombre de todos los tiempos y de cualquier latitud: la vida en “El Hoyo”, el reducido pero animado prostíbulo hacia el que derivan en secreto o abiertamente los hombres del pueblo; el romance de Leonidas, finalmente frustrado por el cura, que obliga a su hija a abandonar el pueblo sin darle oportunidad al novio de enterarse hacia dónde la envía; las “lecciones experiencia de la vida” que le imparte don Cleo a Alaín en diálogos plenos de dominio de esa técnica, oficio, desde luego, también presente en los restantes parlamentos del relato, y que suman uno de sus aspectos más fuertes y atractivos; el episodio protagonizado por Aura, uno de los abismos existenciales más conmovedores que encontramos en sus páginas, un personajazo muy atractivo, una mujer con carácter de tragedia griega, y, a la vez, muy nuestra, muy verosímil como maestra, pero sobre todo como mujer: por responder a la necesidad profunda de tener un hijo sin pasar por el matrimonio, pone en juego su permanencia en el pueblo, su puesto de maestra, su imagen pública, enfrenta la maledicencia, la persecución del cura y el beaterío, y finalmente acepta el exilio (un día regresa al pueblo —su primera visita es para Alaín—, y la narración de ese reencuentro es uno de los momentos más cargados de humanidad en la novela).

Podríamos aumentar las citas de casos que en *Tierra de cementerio* se articulan desde otras experiencias humanas que la de la política. La carga de humanidad abarca, como lo hemos señalado, mucho más de la condición total del hombre que lo que fue esa coyuntura histórica abominable. Su misma e indudable raíz autobiográfica no niega su naturaleza de relato ficticio, más bien la acentúa, porque así sus personajes hayan partido de modelos reales, por lo menos algunos, la

eficacia de su construcción en el texto es un hecho literario, el resultado de una escritura. Y son esos personajes los que hacen fuerte la historia que cuentan, los dramas que los alejan y acercan. En este sentido de hacer de la violencia política un elemento más, importante, sí, pero no el eje articulador, supera incluso como ficción autónoma las novelas mencionadas de García Márquez y Echeverri Mejía. Y, con mucha mayor razón, ese tratamiento superior la separa de las llamadas Novelas de la Violencia en Colombia, que son más un hecho político que estético. Y *Tierra de cementerio* es ante todo un hecho literario.

Y, desde luego, no fue solo el lapso prolongado entre los hechos evocados y la escritura lo que garantizó el cumplimiento de su proyecto, fue su conciencia de escritor, su experiencia en el oficio. Seis novelas, cuatro libros de cuentos y numerosos relatos, prosas y poemas no recogidos en libros, lo atestiguan. Era el momento para escribirla, la hora indicada para incorporar esa franja de su pasado de hombre como una cosa viva, para recrearla como un presente en curso apenas tocado por un hálito de recuerdo. Esa voz de un hombre viejo que reconstruye un pasado suyo muy lejano, aparece de manera muy escasa y fugaz. Se narra en primera persona, pero una primera que es la del presente de los acontecimientos, no la del viejo que los está evocando, sino la del joven que los vivió: “Desde que entró supe que no le habían llevado zamarros”. Y de ahí no se moverá la voz narradora. Las apariciones del viejo son, como dijimos, ocasionales, fugaces, y encantadoramente fantasmales. Este es el corte de la primera: “Uno, acá, casi viejo. Uno, acá, seguro. Uno, casi cuarenta años después, que son una barbaridad de tiempo, y a más de ochocientos kilómetros de aire recto, uno, digo, entrecierra los ojos y los deja como dos rendijas para acercar el pasado, y lo ve...”, y de inmediato, luego de un punto seguido, al comienzo del primer párrafo del capítulo segundo (es su primera aparición), esta voz, de alguien “casi viejo”, regresa a su sombra, cede la voz al narrador real, al que ha contado todo el tiempo, a quien ha confiado en primer término el poder de convencer al lector sobre la ilusoria verdad que constituye la materia de su relato: “A él, a Óscar Puñado, largo y delgado como un cuchillo. Como un cuchillo no, como una lanza”. El juego se

repite, dirigiéndose incluso directamente al lector, pero siempre con sobriedad, por breves momentos: “¿No les he dicho todavía que Óscar era el mejor jugador de cartas de toda la región? ¿No? Pues entonces se los digo: nadie jugaba mejor”. Y de inmediato la voz del viejo vuelve a descender a su retiro. Razón: había que evitar que la novela se desnaturalizara en un libro de memorias. Pero también había que dejarla reaparecer aquí y allá, de esa manera fugaz e intermitente, porque nos dice de forma tácita: esto que les cuento, ocurrió, me sucedió, asistí a ello.

¿Quién ha hablado así: el escritor? ¿Ese hombre “casi viejo” es Mario Escobar Velásquez, el de efectiva existencia histórica? No, así lo haya creído de esa manera el escritor mismo. Es, en el sentido literal, una voz, un hecho de palabras, un personaje, una creación, como la aclaran, hablando de esa situación literaria, Vargas Llosa y Anderson Imbert. Pero sin duda que esa voz, ese personaje, posee, por decirlo así, una cercanía, una contigüidad con el autor de la que brota un encanto particular, un juego de espejos fundador de una ambigüedad que apuntala de raíz la credibilidad del relato, porque el mensaje fundamental de la voz del viejo consiste en lo siguiente: eso que estás leyendo ocurrió en efecto. Prueba: no lo cuento yo, lo cuenta ese que fui, me he limitado a escucharlo, a darle la voz, lo he sorprendido en el acto de contar, he mirado por encima de su hombro lo que escribe.

Ese “golpe de gracia”, esa “vuelta de tuerca”, ese acto ilusionista, delata a un ducho en el oficio. Esos trucos, utilísimos para conseguir desarmar la distancia inicial del lector, eran, para la escritura de *Tierra de cementerio*, conquista vieja, descubierta, aprendida y dominada en lo escrito por su mano a lo largo de décadas. Y sin olvidar, sería pueril fingirlo, la masa impresionante de sus lecturas desde que se supo lector en el Jericó de su infancia. Esa emersión súbita, espectral, de la “voz del viejo”, y su pronta desaparición de la superficie del relato, prontitud que hace parte decisiva de su eficacia, revela en sí misma que prolongarla hubiera equivalido a su rápido desgaste, se suma a los elementos ya analizados para hacer de esta novela una de sus narraciones extensas donde más se reúnen y funden las técnicas de un maestro, donde unidad de composición del relato, interés de la historia central y las historias subordinadas,

mundo y personajes persuasivos, tiempo histórico preciso, diálogos definidores de caracteres y situaciones, y dramas humanos cuajados de universalidad, se aglutinan para dar un resultado al tope del talento y la experiencia del escritor, cualidades que la destacan en la literatura colombiana como una estupenda novela de formación. El enfoque de conjunto y los tratamientos señalados en nuestra aproximación, demuestran que este podría ser el marco de referencia de la novela de Escobar Velásquez, superados, debido a esos logros, los pantanos que pudieron amenazarla: el de la novela rosa o sentimental, y el más específicamente nuestro, y ya tratado en estas páginas, de lo que fue la llamada Novela de la Violencia en Colombia. Y como novela de formación —en el sentido del aprendizaje que le deja a un personaje su experiencia total del mundo— supera a muchas del género que no consiguen ir más allá de una perspectiva en exceso subjetiva, de una secuencia episódica donde los otros y el mundo exterior se afantasman en un caldo delicuescente de reflexiones casi solipsistas, y de estados emocionales cuyo origen y fin ocurren en los límites del alma del personaje en cuestión, una destilación densa de estados interiores: el mundo exterior y los demás son ecos filtrados por aquella subjetividad densa pero de escasa presencia autónoma en el relato. Por ser por completo distinta en este plano, es que *Tierra de cementerio* resulta tanto más plena como novela de formación: los compañeros de Alaín en la aventura narrada poseen igual realidad literaria que la suya. La diferencia es de grado protagónico, no de consistencia como personajes. Dijimos al comienzo que esta novela no figura entre las de mayor elaboración en su obra de conjunto, pero los rasgos de su escritura aquí señalados la destacan como una narración de madurez, como un relato que sacó el mejor partido de su vasta experiencia en el oficio de fraguar historias atrayentes, sólidas y de poderoso aliento narrativo. ■

Jairo Morales (Colombia)

Licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Bolivariana. Director del Taller de Escritores de la Biblioteca Pública Piloto y editor del boletín cultural y bibliográfico *Escritos desde la Sala*, publicación de la misma institución. Entre otros libros ha publicado: *Desencuentros* (cuentos, 1984, 2000); *Atardecer en el parque* (novela infantil, 2009); *El carpintero soñador* (teatro juvenil, 2001) y *Medellín en su narrativa* (antología, 2006).