

# Álvaro Miranda en la órbita goyesca

¿Podría [...] decirme por qué tanta bondad cuando ingiere conmigo este verso de veneno?

Álvaro Miranda, "Querencias del diablo y la murciélaga",  
*Los escritos de Don Sancho Jimeno*

Efrén Giraldo



Miembros de la "Generación sin nombre" en la casa del poeta Juan Gustavo Cobo en el año de 1968. De izquierda a derecha Darío Jaramillo Agudelo, David Bonells Rovira, José Luis Díaz-Granados, Juan Gustavo Cobo Borda, Henry Luque Muñoz, Álvaro Miranda y Augusto Pinilla.

Álvaro Miranda (Santa Marta, 1945) publicó recientemente, en 2007, su segunda novela, *Un cadáver para armar*, obra que reitera lo que ya en *La risa del cuervo*, de 1983, eran apuestas dominantes: la escritura sobre el pasado como posibilidad de ficción, la oposición entre cuerpo y cultura, el desmembramiento físico de personajes como opción experimental para el punto de vista narrativo y el enjuiciamiento crítico y paródico de la historia. Además de estos textos novelísticos, Miranda ha escrito varios libros de poemas, biografías y comentarios sobre arte colombiano, ocupaciones que demuestran cómo los intereses por la imagen histórica, mítica, poética y pictórica trascienden la mera tarea novelesca y se convierten en una visión global del arte y la cultura. La poesía, que abarca libros como *Indiada*, *Los escritos de Don Sancho Jimeno* y *Simulación de un reino*, ya habían mostrado cómo los episodios de la historia eran fuente privilegiada para el extrañamiento de la palabra poética.<sup>1</sup>

A primera vista, cabría ver las novelas *La risa del cuervo* y *Un cadáver para armar* como simples aguafuertes destempladas, divertimentos visuales, esperpentos de quien se ha entretenido en ver visos e irisaciones en la descomposición de la carne, en el torrente de vísceras que se arrastran por la arena de cualquier combate o por el altar de cualquier culto. Un propósito emparentado, sin duda, con la estética de origen simbolista que rige buena parte de la narrativa moderna y contemporánea que trata de guerras y exterminios, de sacrificios y delirios religiosos. También, podría hablarse de una calculada alegoría negativa de la historia, de la virtual imposibilidad de entender racionalmente un pasado que, como el colombiano, parece una horrenda orquestación de la sangre y la pesadilla. Lugar donde la novela latinoamericana, de José Eustasio Rivera y Juan Rulfo a Álvaro Mutis y Juan José Saer, tiende a encontrar una clave de interpretación para nuestras enfermedades sociales. Esteticismo, imagen literal de la corrupción carnal y expresionismo descriptivo son, entonces, modos de sondear las zonas abisales de una historia flotando sobre el caos y la destrucción, de una religión fundándose en la veneración de la violencia y de la sangre.

Esta premisa podría encontrar apoyo en lo que el novelista mexicano Carlos Fuentes expresó en su libro de 1969 sobre la nueva novela hispanoamericana, según el cual "una sociedad es irreconocible en el optimismo y sólo universal en la tensión trágica".<sup>2</sup> Sólo que la afirmación de Fuentes, explicable por el asombro que los narradores de las décadas del cincuenta y sesenta producían en toda una generación de escritores y críticos, se ocupaba de la capa-

cidad que las ficciones de Borges, Carpentier, Cortázar y Rulfo tenían para aunar el doloroso destino histórico de las repúblicas del sur del continente con una elaboración estética de la realidad. Lo que aparece en escritores como Miranda, que heredan la visión del realismo mágico y la trascienden, es un dato histórico puesto al servicio de una visión de mascarada donde se profundizan todas las parodias e inversiones.

Las tramas de *La risa del cuervo* y *Un cadáver para armar* revelan, de entrada, hasta qué punto los argumentos narrativos de los novelistas latinoamericanos y colombianos de mediados del siglo XX se han replanteado en los últimos años. Si la novela urbana y el realismo mágico aspiraban a dar visiones hasta cierto punto totales de la historia y la cultura, novelas como las de Miranda optan por la discontinuidad como signo característico. Los personajes históricos que sustentan la narración (Manuelita Sáenz y José Ribas en *La risa del cuervo* o San Juan de la Cruz y Francisco Yepes en *Un cadáver para armar*) no bastan para configurar una idea total de la cultura, más allá de la prolongación garantizada por la vocación que tienen los poderes para el horror y la demencia. Lo que en las referencias a la Masacre de las Bananeras en García Márquez es alusión figurada y barroca a los desmanes de la historia política y militar, en Miranda es reducción literal a las claves poéticas del hecho y a las fuerzas de la materia.

*La risa del cuervo* narra los avatares sufridos por la cabeza cercenada de José Félix Ribas, uno de los compañeros de Simón Bolívar, después de ser desmembrado para escarnio de los que combaten contra el ejército realista español. Vemos la cabeza bajo el brazo de Ribas, luego clavada en una pica y después frita en una paila crepitante. Enterrada, desenterrada, oculta y luego ostentada como trofeo de guerra, la cabeza es emblema de una perspectiva física de la historia, es decir, de una visión que se ocupa del detalle situacional neutralizado por la escritura histórica y lo emplea para revelar el trasfondo humano (o inhumano) de los acontecimientos. Hechos protagonizados por hombres y mujeres de carne y hueso que, aun en nombre de los ideales o de las visiones trascendentales, pueden convertir una revolución o una filosofía en la más sangrienta de las carnicerías. Recurriendo a una metáfora fotográfica, podríamos decir que Ribas es, así, una especie de foco disgregado, pues percibe con el tronco y con la cabeza que le ha sido cercenada, una cabeza desventurada que al inicio se fija sobre una pica para que otee un horizonte nublado por las moscas y que luego mirará el mundo desde donde sólo puede contemplarlo un torturado. Ribas, que ha sido mandado a decapitar por los realistas, se convierte

en cadáver en pena que carga con el lastre de su percepción atomizada, lastre que, para el lector, será símbolo negativo de la reconciliación con el pasado. Después, la radicalización del punto de vista del fragmento corporal no puede ser más extrema: la cabeza de Ribas es frita en aceite de guácharo por los realistas que lo han capturado. El héroe es sólo un fragmento, pero, aun en la disolución, girando en medio de los trozos de carne y condimentos, alcanza a pensar en las consignas de Bolívar y en la suerte de una revolución que, literalmente, le sorbió la sangre.

Pero la anécdota de Ribas y los avatares de su cabeza no son el único hilo narrativo, apoyado en este procedimiento que podríamos relacionar con una especie de “visceralidad significativa”. En *La risa del cuervo*, también vemos a una Manuelita Sáenz que, bajo una tierra estercolada por detritus y desoves de cangrejo, aprisionada entre osamentas y fluidos deletéreos, aún es voz que recuerda aventuras de cama y traiciones políticas. Se trata de un cuerpo paradójico, pues, aun en medio de la disolución física y la podredumbre que amenaza con extinguirlo, mantiene una conciencia del deseo que por ejemplo, vive una postrera ilusión de maternidad cuando los huevos de cangrejo prenden en su vientre, un sobresalto erótico cuando otro cadáver oprime su pecho y un paroxismo orgásmico cuando se inhuma cerca de ella a un holandés que anima sus vigentes furios de hembra fogosa. Lo que en el existencialismo es un intento apenas nominal por conseguir una verdadera perspectiva desde el hundimiento, aquí es literalmente asumido por una voz en el crepúsculo de la carne. Se habla desde el ocaso de la sensibilidad y de la estética, para hallar una nueva manera de expresar lo terrible aun en medio de la ruina.

Por último, está el hilo de la perspectiva racional de la historia, la que integran Aimée Bonpland y Alexander Von Humboldt, con su larga y paciente catalogación de la naturaleza de Venezuela.

Sólo que la relación de ambos naturalistas con la realidad, especialmente Humboldt, está lejos de discurrir bajo los cauces de la cordura. El alemán, obsesionado por la obligación de catalogar el mundo y organizarlo en gavetas que puedan abrirse cómodamente en el futuro, vive en América la necesidad moral de que “la historia esté a salvo de las polillas”, pero su relación con el pasado está lejos de ser coherente y, más bien, está al borde de la parodia. La visión construida por Miranda de un Humboldt ulcerado, combatiendo el inmisericorde asedio de los mosquitos bajo un tul que lo envuelve como a una crisálida sudorosa, predice la osadía de García Márquez en 1989, quien, poco después de publicada *La risa del cuervo*, se da a la inusitada tarea de retratar a un Simón Bolívar prisionero de las más

bajas obligaciones del estómago. Lo que en muchas de las novelas históricas es, bajo el pretexto de la ficción y la elaboración del lenguaje, sólo apología disimulada, en obras como *El general en su laberinto* y *La risa del cuervo* es la estrategia por excelencia: una inversión corporal que inicia en motivo grotesco y concluye en desacralización del guerrero (la cabeza rodando por tierra, la boca que dio discursos sustituida por la subyugante elocuencia de las tripas). Sin embargo, esta manera de despanzurrar la lógica de la historia, de husmear en lo abyecto, reversando el borrado practicado por la reelaboración mañosa del pasado, hace contrapunto a la estrategia que da sede a las perspectivas imposibles de Ribas y Manuelita. Las visiones de aquella galería de carnes desmembradas y putrefactas que ven el mundo de la guerra independentista no son más que las que Humboldt lee, con dos décadas de anticipación, en el misterioso libro que le han dado en un castillo.

Este lugar, en el que estuvieron prisioneros Manuelita y sus compañeros, funciona como el espacio donde ocurre la sorprendente *mise en abyme* de la novela, que no consideraremos aquí, pero que merecería un examen detallado de la crítica. Si en *Cien años de soledad* el último de los aurelianos lee la crónica de la estirpe y el ocaso que esa misma lectura representa, el naturalista alemán ve un esbozo de las guerras del futuro en los comentarios de los muertos que le llegan por el libro. La inscripción leída por Humboldt en una de las paredes, que cuentan del sufrimiento de los prisioneros de una Independencia ni siquiera entrevista, sirve como detonante para que las realidades de Ribas y Manuelita, conocidas por el lector en los capítulos precedentes, adquieran lugar en una predicción donde caben insinuaciones sobre guerras desconocidas y, también, referencias a la más importante fuente imaginativa de la novela: Edgar Allan Poe y su poema “El cuervo”.

Y es que, si en el título de este comentario se insinúa cómo Miranda ha hecho dos novelas que, como planetas excéntricos, siguen una “órbita goyesca”, las trayectorias de sus motivos visuales y sus metáforas se ven atraídas hacia lo “poesco”, adjetivo con el cual el poeta León de Greiff se refirió una vez al escritor norteamericano. Y es que, si el motivo del cuervo que ríe y dialoga con la demencia del poeta paranoico se invoca para afiliar al compañero de Ribas con Humboldt y el portador del libro misterioso, las atmósferas y motivos visuales de los cuentos del escritor norteamericano son recorridos con profusión. Escenas cargadas de pesadilla, como las de “El corazón delator”, “El enterramiento prematuro”, “El pozo y el péndulo”, “El barril de amontillado” o “El gato negro”, reaparecen en

medio del trópico, bajo el acicate psicológico de los delirios bélicos de Ribas y eróticos de Manuelita. Y, también, en *Un cadáver para armar*, mediante los ejércitos de ratas que imparten la peste bubónica como un bautizo de veneno del inframundo. Incluso, podría afirmarse que gran parte del propósito de Miranda, en los capítulos que tratan de estos personajes, es llevar a su conclusión el postulado que subyace a “El extraño caso del señor Valdemar”, aquel relato de Poe donde se intenta preservar la conciencia de un personaje aun en medio de la disolución corporal. La vida de Valdemar, que es sólo la de una conciencia que se prende al cuerpo por un tenue hilo, acaba en el cuento de Poe cuando se suspende la estrategia de preservar la mente agonizante a través del hipnotismo y, entonces, el cuerpo se disuelve abruptamente en un fluido viscoso. En Miranda es la palabra poética la que mantiene la posibilidad de una visión situada en la posteridad corporal, la que se sitúa en medio de la putrefacción y construye con ello una perspectiva dinámica y convincente. En lugar de armar un cuadro de ultratumba, lleno de fantasmagorías y símbolos ineficaces, Miranda recobra de la muerte unas voces que no están más allá del tiempo y del espacio, sino que viven y sufren las transformaciones obligadas que impone el estar más allá de la historia, pero más acá de la carne. Novela alegórica, entonces, y no únicamente fantástica.

Ésta es, por supuesto, la verdadera perspectiva humana de unas obras que no son caricaturas o esperpentos puestos al servicio del escándalo y la provocación. *La risa del cuervo* habla de los muertos, pero dice verdades sobre los vivos. Presenta la acción repulsiva de la *podre*, pero aclara con sabiduría los anhelos del espíritu. Si en Rulfo la voz de la muerte creó un espacio simbólico para la narrativa latinoamericana, al que recurrieron después hasta el cansancio sus epígonos, el experimento de Miranda en Colombia permanece inexplorado. Ambos coinciden en haber creado una estrategia narrativa de gran contundencia poética y profundamente iluminadora, si la juzgamos desde una óptica antropológica. Si *Pedro Páramo* porta las claves de la relación del mexicano con la muerte y la melancolía de la tierra, *La risa del cuervo* aporta las suyas acerca del vínculo que tiene el grancolombiano con la violencia y la tortura. El territorio común es, por supuesto, la artesanía del lenguaje, hecha con los mínimos recursos de la situación enunciativa. El fluir verbal, en las novelas de Miranda, no es externo a lo contado, no es artificioso. Es connatural a la situación. Habla quien se diluye en el olvido, habla quien se está pudriendo en una cloaca, sin nombre y sin dolientes.

Y es la poesía, precisamente, el tema de *Un cadáver para armar*, novela unida también a *La risa del cuervo* por

una consideración del tema corporal. Sólo que la vértebra histórica donde punza el escalpelo de la obra no es la agresión a la cabeza del prócer en la guerra independentista bolivariana, sino el desmembramiento del cuerpo de San Juan de la Cruz, así como la posterior conversión de sus partes, huesos y vísceras en reliquias, mercancías y fetiches por parte de la Iglesia.

La novela se ocupa de las peripecias seguidas por Francisco Yepes intentando recobrar los fragmentos del cuerpo de su hermano, dispersos entre devotos y especuladores de reliquias. La trama, en este caso, es lineal, sin el contrapunto y los juegos metaficciones de *La risa del cuervo*. Sin embargo, el sistema lógico de la narración se funda en los mismos principios que la novela sobre Ribas, Humboldt y Manuelita. Episodios generosos en desmembramientos, esperpentos visuales y narrativos, que sitúan las acciones de la Iglesia en una ordalía de inversiones y vórtices sangrientos. Es palpable la idea de que, así como la guerra independentista en *La risa del cuervo* es la más paradójica de las ficciones, la administración burocrática de la piedad por parte del catolicismo en la Conquista y la Colonia fue el más risible de los fiascos. Asombrado por el motivo cristiano del culto casi enfermizo de las reliquias de los santos, Miranda crea toda una corte de falsificadores y especuladores que hacen industria con los huesos, penes, ojos, senos y dedos de hombres y mujeres muertos en olor de santidad. La misma frase “olor de santidad” parece aquí la confirmación de que la manera oficial de designar la muerte de un santo acepta, seguramente por sus fuentes populares, la dependencia que lo ultraterreno tiene con la carne y con sus limitantes naturales.

Pero, al contrario de lo que permitiría aventurar la temática sublime y espiritual de la novela, la “noche oscura” en que se halla San Juan de la Cruz no es el transporte espiritual-erótico de los místicos, sino el desmembramiento de su cuerpo, sometido al tráfico de los hacedores de reliquias y *agnusdéis*, esa posición de víctima ante los desmembradores caracterizada por la idea de que “para vivir bien, se necesita por lo menos una verdad [...] no importa que no sea más grande que el dedo índice”.<sup>3</sup> El asunto es que la verdad culmina en castraciones, suplicios y agresiones que atan a la tierra escueta y raquílica de Segovia cualquier intento de trascendencia.

Pero la situación de parodia de las verdades es sólo una prueba de que, en *Un cadáver para armar*, Miranda propone una suerte de contra-teología, cimentada en la convicción de que los negocios del espíritu pasan, para bien y para mal, por transacciones de la carne. El delirio místico, tangente del orgasmo, y la penitencia, cotangente de la masturbación, aparecen aquí matizadas por la vene-

ración de lo muerto y lo tumefacto, por la sacralización de uñas, pelos y lenguas portadoras de una santidad retórica. Así, por ejemplo, descubrimos un ejemplo palmario de inversión cuando, comentando un pasaje de San Mateo que dice: “Si tu mano te fuera ocasión de pecar córtatela”, uno de los personajes de la novela da esta interpretación paródica: “para no ir al fuego eterno, no hay como evitar el pecado con el corte de los miembros de otros, porque así se logran indulgencias con penitencia ajena”<sup>4</sup>. Practicar este corte verbal en una de las máximas profusamente citadas de los textos evangélicos, para comprobar la apelación didáctica y doctrinal a metáforas de violencia y mutilación, sólo enseña que la sangre puede ser el instrumento pedagógico privilegiado del oscurantismo y la regresión.

La escena de los cerdos que comen fragmentos de cadáveres venerables, cuando los joyeros que hacen reliquias con trozos de cuerpos se convierten en carniceros, los sueños de Yepes en la tumba que elige por lecho cada noche o la idea de que el mejor estado de perfección es hacerse el muerto y simular el éxtasis adquieren significado cuando el narrador de la novela expresa que Beelzebú y Canadián, los demonios que juegan el papel de presencias gravitacionales en la obra, “se sintieron complacidos de poder entrar al Nuevo Mundo en boca de curas españoles”.<sup>5</sup> Los demonios, vale la pena decirlo, evocan aquella novela de Bulgakov, *El maestro y Margarita*, donde las historias aparecen orquestadas por diablos consejeros que hacen parte de la vida de los transeúntes. Y es que si en la primera parte de *Un cadáver para armar* asistimos al peregrinaje de Yepes en busca de los restos de su hermano, repartidos en conventos, capillas y carnicerías, en la segunda encontramos cómo la industria de reliquias (esta vez falsas) se traslada al Nuevo Mundo, donde la simulación de lo sagrado y su uso como herramienta de coloniaje se convierten en poderoso instrumento. Por eso las ratas mordelonas, que son a esta novela lo que el cuervo riente es a la anterior, pasan a América convertidas en pieles de lujosos purpurados. Que los clérigos se vistan con las pelambres de los abyectos propagadores de la peste bubónica no puede ser más que la ironía reducida a su implicación material directa. Roedores, predicadores y peregrinos quedan, así, nivelados en una grey agitada por los mismos instintos.

Por otro lado, la insinuación de América es, por supuesto, tema que afilia a Miranda con la tradición americanista de la que hacen parte la novela y el pensamiento hispanoamericano del siglo XX. Sólo que esta referencia evade cualquier intento de proponer una América que sea maravilla, que sea Arcadia o Utopía. Y es que cualquier asomo de que esas tierras son de promisión, queda clausu-

rado bajo el cerrojo que impone la presencia literal de los motivos inferiores corporales, revelados para dismantelar las expectativas redentoras de política y religión. Así, la indulgencia con que la cocinera de Humboldt, en *La risa del cuervo*, acoge la incapacidad del naturalista para reconocer las más mínimas verdades sobre animales y plantas, frutos y bichos tropicales. Del mismo modo, en *Un cadáver para armar*, la idea de que los papagayos que aparecen en la parte final de la novela son un desorden de colores que no sabe cantar o, más aun, la idea de que en Europa se intenta la cura de los males rezando a restos de cadáveres humanos prisioneros de fundas doradas, mientras en América todo proviene de una naturaleza pródiga y feraz.

La soledad de la novela de Miranda en un panorama de narraciones históricas colombianas apoloéticas y complacientes contrasta con su cercanía y afinidad con otras esferas de la cultura colombiana. Por ejemplo, la crítica política y la poesía del escarnio en los cultos cristianos trasladados a América hace pensar en la obra de artistas contemporáneos como Miguel Ángel Rojas, Rosemberg Sandoval o José Alejandro Restrepo, quienes, en sus actividades como fotógrafos, videoartistas y performistas, han recurrido a motivos y conceptos semejantes a los que aparecen en *Un cadáver para armar*, hecho que no deja de ser significativo en una época en que la literatura y el arte contemporáneo en Colombia parecen vivir su momento de más profunda incomunicación. Mientras Rojas, en una obra precisamente intitulada *Olor de santidad*, baña con polvo de oro un pescado muerto y lo adhiere a las puertas de la catedral de Tunja para que se descomponga bajo su pátina de esplendor, José Alejandro Restrepo presenta imágenes de la desmembración y la tortura, provenientes de la estatuaría y la pintura barroca, junto a los registros de los sufrientes que, a diario, muestran medios de comunicación cebados en el detalle escatológico y en la conversión de las desventuras en atractivo de feria. Que los superhéroes de la televisión se asemejen a la mano poderosa con el estigma que porta como potencias celestiales a cinco santos en los dedos es sólo una anécdota pintoresca que unifica la mediación popular controlada por los poderes eclesiales y económicos. Que un artista como Sandoval tome el cuerpo de un indigente y trace con él un gesto pictórico de mugre sobre las paredes y pisos inmaculados de la galería es, en el arte, la aparición del principio de visceralidad significativa avistado en *La risa del cuervo*.

Estas relaciones, que en el caso de Restrepo intentan explicar antropológicamente los orígenes visuales de la representación de la violencia colombiana en la veneración

de sus imágenes religiosas, nos llevan a la constatación de que hay un vínculo estrecho entre estos problemas y la tradición pictórica religiosa española, filtrada a la cultura colombiana a través del uso doctrinal y la imitación retórica por la escuela y por los medios. Pero si esto podemos decir de las artes populares, algo parecido puede expresarse de la manera en que la pintura española ha interpretado la presencia de la oscuridad del cristianismo español. De la estatuaría de sufrientes y mártires a las tenebrosas atmósferas de Zurbarán, de los altares a los retratos encarnados de Velásquez y a las rabias doloridas, vueltas pigmento, de Goya, Picasso y Antonio Saura, la imagen de la pintura española tiene un vínculo trágico con la idea de que la carne se retuerce cuando es atravesada con la estaca de una historia conflictiva e impredecible. El retrato de *Inocencio X* de Velásquez y su insistencia en la dimensión carnal del rostro del Pontífice, *Las pinturas negras* y *Los Desastres de la guerra* de Goya clamando desde el fondo de la sinrazón, el *Guernica* de Picasso y su luto combativo, así como las crucifixiones y retratos de Saura, apelan a la idea de que es en la perspectiva corporal donde reside la única respuesta para representar lo siniestro y lo monstruoso de las sociedades abismadas en su destrucción.

Está también, por supuesto, el hecho de que las novelas de Álvaro Miranda ensayan una reflexión sobre la cultura colombiana que, teniendo en cuenta la época en que se escribió *La risa del cuervo*, resulta casi profética. A quienes pudieran censurar las novelas de Miranda por su expresionismo y su visceralidad cínica habría que recordarles cómo las avatares de la cabeza de Ribas y el húmero de San Juan de la Cruz ceden en horror a las declaraciones que pueblan los medios y los relatos del conflicto colombiano. Poco o nada añaden al horror de la historia vivida en las últimas décadas en los campos colombianos los delirios de Manuelita, hundida por las nalgas de los cadáveres con los que comparte fosa y olvido. Se quedan cortos los amagues descriptivos de la ficción frente a las presentaciones del horror practicadas por la guerra. Lo que es conversión de la violencia y de lo escatológico en vehículo funcional para la promoción de la información o la atracción inescrupulosa de televidentes y crónica roja es, en el arte, confrontación con el límite del sentido. Más allá de la intensa poesía que rezuma de la carroña fundacional de Baudelaire en *Las flores del mal*, en Miranda la insistencia en el despojo es la búsqueda de una voz que pueda oírse con fluidez en medio de la tragedia.

Mucho se ha discutido sobre los límites de la novela y sobre sus posibilidades de construir una interpretación viable del mundo y la cultura. Menos frecuentes son las preguntas por la posibilidad de innovación y búsqueda de

caminos estéticos que ofrezcan la posibilidad de adoptar frente a la historia otro ángulo de lectura. Las industrias culturales y las grandes casas editoriales, en una finta económica y a la vez política, pregonan el fin de la vanguardia y la inoperancia de categorías como innovación y ruptura. Las posibilidades de una transformación narrativa deben estar presentes en las consideraciones que, a propósito de un género como el histórico, tan susceptible de mistificaciones y presiones por parte de la industria mediática, debe sugerir nuevas formas de desacralización y cuestionamiento. Frente a las obras que condescienden solapadamente al elogio del héroe, frente a las que sólo ven en el episodio del pasado una fuente de ensimismamiento verbal, frente a las que se apertrechan en un culto gongorino y alejandrino de la erudición vacía y, sobre todo, frente a las que adoptan una falsa perspectiva de actualización del fenómeno histórico, Miranda ha optado por un camino que halla sus mojones en el lenguaje y en la consideración poética de los motivos visuales y narrativos aportados por un cuerpo sufriente, atravesado por los venablos de la cultura. La vanguardia narrativa, si es que aún vale tal aspiración, entiende la posibilidad de la modificación de las formas del arte como ruptura con los modos convencionales de interpretar y expresar la historia y la sociedad.

Teniendo presentes las dos novelas de Miranda, podría afirmarse una vez más, con el Carlos Fuentes de 1969, que las revoluciones en el arte y la política no se hacen “para producir más y mejor, sino para salvar a los hombres de la enajenación. Y, sobre todo, para hacer coincidir la necesidad con la libertad”.<sup>6</sup> El lector, por supuesto, es quien debe contrastar la locura del mundo que le tocó vivir con la de la novela que lee. Encontrar más sentido en el caos poetizado por la ficción, como paso inicial para liberarse, es algo que viene por añadidura. ■

Efrén Giraldo (Colombia)

Profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

#### Notas

1 En este texto se consultaron las siguientes ediciones: Para *La risa del cuervo* se sigue la edición de El Faro del Tiempo (Bogotá, 2006, 177 p.) Para *Un cadáver para armar*, se siguió la edición de Intermedio Editores (Bogotá, 2007, 219 p.).

2 Carlos Fuentes. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969, p. 88.

3 Álvaro Miranda. *Un cadáver para armar*, p. 51.

4 Álvaro Miranda. *Ibid.*, p. 82.

5 Álvaro Miranda. *Ibid.*, p. 181.

6 Carlos Fuentes. *La nueva novela hispanoamericana*, p. 86.