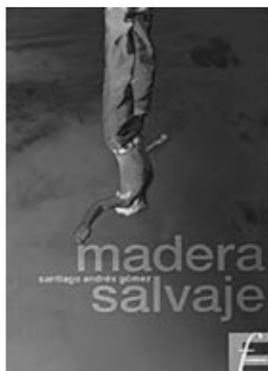


## Madera salvaje

Santiago Andrés Gómez  
Ediciones B  
Bogotá, 2009  
175 p.



Con casi doscientas páginas, *Madera salvaje* cuenta una historia sencilla de una vida hartamente compleja. Desde las páginas preliminares, el autor deja su confesión de parte, y declara que antes que una crónica, intenta simular lo real para, finalmente, construir una fábula. No obstante, pueden señalarse muchos elementos que parecieran hacer tambalear esa suerte de pacto con el lector: la proximidad de los hechos, la vividez de las descripciones, el carácter familiar de los personajes y, más que todo, la contundencia de las imágenes que entrega con el relato, todos, signos inequívocos del tono y del enfoque propios de los géneros periodísticos, siempre comprometidos con contar lo que se denomina habitualmente “una verdad”, asimilable por cierto a lo que, también habitualmente, se entiende por realidad.

Pero no, no se trata de un documento periodístico. Rápidamente, el lector se encuentra con los quiebres que le hace la narración a esa trampa de lo real como cara opuesta de la ficción, y ya en las

primeras páginas de un relato vertiginoso y fluido, va reconociendo la anécdota y el particular modo de contarla.

Y aunque sorprenda de entrada el presente continuo de *Madera salvaje*, tan característico del relato periodístico, así como la visualidad del lenguaje y el desparpajo del testimonio, el lector constata que está ante una pieza de ficción, una propuesta literaria.

Como ya se dijo, en *Madera salvaje* se cuenta, en primera persona, y con el recurso de los planos paralelos, la historia de un joven que, a la manera de un Dante contemporáneo, se interna por los círculos del infierno, en una frenética búsqueda de sí mismo. Pero, y ahí encontramos las diferencias radicales con el personaje clásico, aquí asistimos, no al extravío de quien se sorprende a sí mismo en mitad del camino de la vida, sino de quien explora de manera iniciática y primera el universo de las sensaciones.

Adicionalmente, el destino de este viaje no es el cielo ni el encuentro con la amada, pues en la novela el guía deja a los lectores en las orillas, no del cielo prometido, sino del purgatorio de la tenue esperanza, pues las páginas de esta novela están escritas con el desconcierto y la incertidumbre propios de la literatura contemporánea, pero también con la frescura y la candidez de quien filma un plano secuencia autobiográfico.

Pero aquí como en la historia de Dante, el camino es laberíntico y el trasegar conduce a los encuentros y a algunas certezas. Lo humano hace allí presencia, sin grandilocuencias y en un ejercicio evidente de configuración de lo real, pues ante el lector los personajes se transforman progresivamente y van registrando en esta historia una suerte de “diario de viaje” existencial.

En *Madera salvaje* la trama va desplegando la historia de Santiago, narrador, su descenso a los infiernos, pero también su tránsito de revelaciones del mundo y del amor; “el testimonio de un alma pasando por el mundo” (p. 114), como dice el propio Santiago, al referirse a la historia de Cruz, uno de los personajes centrales de la novela.

Con esta narración estamos ante una creación típicamente contemporánea, mucho más lejos de aquello que señalaba algún crítico literario como lo producido bajo la era del cine. Mucho más que eso, porque si bien aquí aparecen los elementos cinematográficos menos olvidables: la pasión por el cine y el lenguaje de las imágenes, hablamos de literatura contemporánea, porque es una narrativa que representa sin alharacas las preocupaciones de la generación que vivió sus veinte cuando corrían los noventa en Medellín. Y, por ende, es una literatura capaz de contar sin alambicamientos, sin experimentalismos modernistas, pero con la llaneza y concisión que, paradójicamente, se produce en la babel de géneros actual.

*Madera salvaje* se lee de principio a fin, juntando sus dos momentos históricos, tanto por la soltura del lenguaje, como por la extraña sensación inicial de que esta historia no tiene un final, pues se está ante un fragmento de vida. Pero eso no significa que la historia no se complete: lo hace y se redondea temporal y narrativamente hablando.

Desde el comienzo y pese a las vacilaciones con el género, el lector confía en que el testimonio superará al testigo para desplegar todo el poder de lo literario; y no se decepciona: con esta historia se deja registro de una época, un registro personal y uno colectivo, pero también se construye una trama en sentido literario.

En el comienzo del libro, Santiago Gómez dice que se propone escribir una fábula antes que una crónica. Y, en sentido estricto, cumple su propósito. En la Edad Media eran de uso extendido las fábulas para ejemplificar, con mínima cantidad de personajes, esquemas escuetos y situaciones de corte realista no exentas de humor. Santiago no violenta el esquema, no retuerce la fluidez del relato para acomodar el discurso. Ubica a sus personajes tipo y desarrolla una historia temporal y espacialmente concreta. De esa simplicidad y contundencia, de la concentración de personajes y episodios, deriva justamente su cercanía con la fábula. Se distancia del género en la medida en que no pueden endilgarsele pretensiones humorísticas al relato, pues aquí no es posible rastrearlas ni siquiera como juego de parodia. Sí es visible cierto asomo de autoconciencia irónica, signo adicional de su contemporaneidad. No hay risa, pero tampoco hay tragedia.

Creo por último, que de esta novela bien podría decirse que obedece a lo que el autor norteamericano John Cheever plantea en su *Diario* como imperativo de la escritura literaria:

Escribir bien, con pasión, con menos inhibiciones, ser más cálido, más autocrítico, reconocer el poder de la lujuria tanto como su fuerza, escribir, amar. [...] No disimular nada ni ocultar nada, escribir sobre las cosas más cercanas a nuestro dolor, a nuestra felicidad,... escribir sobre los continentes y las poblaciones de nuestros sueños, sobre el amor y la muerte, el bien y el mal, el fin del mundo. ■

Doris Elena Aguirre G. (Colombia)

## Madera salvaje

En las páginas preliminares de *Madera salvaje*, antes de que nos hayamos topado con alguno de sus personajes desafiantes, tres palabras nos advierten, nos indican, intentan guiar el recorrido del lector que apenas se asoma. Novela, crónica, fábula. Estamos frente a una novela que es también una crónica falseada, una fábula que parte de un recorte de prensa, nos dice una cordial página de recibimiento. Al terminar las 175 páginas me quedó la idea de varias novelas, muchas crónicas y una fábula con tortugas reales que hacen las veces de advertencia simbólica, con gusanos alentados por el cacao sabanero y hormigas magnificadas por la marihuana.

Y es que el inventario de un sueño de juventud, de un sueño compartido y turbulento, dejará siempre como resultado una buena colección de historias falsas y verdaderas, de arrebatos ingenuos y lecciones que vistas de lejos parecen obvias, de escenas memorables y versos desechables.

En este caso, el sueño tiene que ver con una pequeña oficina para la producción de videos documentales, y la novela bien podría ser el archivo refundido de esa oficina, un cajón que todo el mundo olvidó y que el autor se encargó de buscar durante algunos años: quedaron casetes de video a medio grabar, cartas, guiones, entrevistas, fotos de algunas borracheras, cuentas pendientes, recortes de periódico, revistas, diarios de viaje, una grabadora roja y su respectiva colección de Pink Floyd.

Los casetes de video son una parte esencial de lo que *Madera salvaje* —la oficina— le ha entregado a *Madera salvaje* —la

novela—. Los protagonistas, que algún cínico podría definir como un rebaño con ínfulas de ser una horda peligrosa, han descubierto que en el ojo de la cámara está la única salvación. La realidad se impone con demasiada fuerza, la confusión se multiplica a la hora de los discursos, las drogas agregan deslumbramiento al paisaje. Entonces aparece el talismán: “Sentir que podíamos decir algo de nuestros tiempos con sólo disponernos a observar a través de una cámara”. No pude evitar un recuerdo de los versos de Pessoa encarnando a Alberto Caieiro, un interesante guardador de rebaños para las ovejas negras que pastan en las páginas de *Madera salvaje*:

Y a cada momento lo que veo  
Es lo que nunca por mí antes  
había visto;  
Creo en el mundo como en  
una margarita  
Porque lo veo. Mas no lo pienso,  
Porque pensar es no entender...  
El mundo no se hizo para  
pensar en él  
(Pensar es estar enfermo de  
los ojos)  
Sino para al mirarlo estar  
de acuerdo...  
No tengo filosofía. Tengo sentidos...

Me atrevo a pensar que en el cajón de *Madera salvaje* estaban recortados los versos de Caieiro. O al menos la canción de *Bajo tierra* que cantaba de la mano del guardador de rebaños.

Hablando de una de las novelas que me encontré en las páginas de la novela de Santiago Andrés Gómez, les mostraré una de las grabaciones que más gustó, uno de esos ensimismes con la cámara que logra ver un perro vomitado en una nube o que se detiene en el llavero bamboleante de un taxista

durante cinco minutos de película. *Madera salvaje* es por momentos una *road movie* que sigue el itinerario y las maneras de viaje de ocho jóvenes desbocados. El regateo con los camioneros, las conversaciones con el ayudante de bus, las sorpresas de los colectivos guajiros, el penacho de humo de marihuana que deja el tren al salir del túnel de La Quebra. Todavía no hay cámara, pero el protagonista no tiene los ojos enfermos:

Me puse en pie y mientras fumaba y fumaba, me quedé contemplando nuestras sombras deslizarse en la fracturada tierra roja y encresparse en los arbustos frondosos que bordean la carrilera al salir de la estación, pues tomaba la forma de todo en lo que caía: unos vagones muertos a orilla de los rieles, una cimbreada fila de estacas, un caballo en fuga por encima del cual me vi pasar, hasta que me quemé con la colilla.

Para no olvidar las inocencias de ese viaje iniciático, el autor nos deja claro que el protagonista luce el amuleto que le entregó su mamá en la puerta de la casa: un sombrero amarillo con una estampita del Sagrado Corazón escondida en el fondo.

Pero *Madera salvaje* es también una novela de formación, un recorrido por los laberintos psicológicos de su personaje principal, un flujo de conciencia con preguntas y reflexiones, una travesía personal en la que asechan las primeras dudas sobre el amor y la muerte. El autor sabrá perdonarme la comparación, pero por momentos el tono de líricas que intentan respuestas se me pareció a algunos pasajes de *El retrato del artista adolescente*. Por ejemplo, las dudas de Dedalus con respecto a cómo ha juzgado a su amada podrían ser las mismas de Santiago frente a Clemencia:

“¿Y si la hubiera juzgado con demasiada severidad? ¿Y si fuera su vida un simple rosario de horas, sencilla y extraña como la vida de un pájaro alegre a la mañana, inquieto por el día, cansado a la puesta del sol? ¿Y si fuera su corazón simple y voluntarioso como el de un pájaro?”.

Pero *Madera salvaje* tiene un ingrediente que convierte la novela de formación en una clase disparatada, que impide los peligros del patetismo. El humor de los diálogos hace que todo termine en su punto. Mientras un amigo habla del suicidio, el otro lo regaña por la tontería que está a punto de cometer, por la estupidez de perderse el mundial de Estados Unidos 94.

Para terminar podría decir que *Madera salvaje* tiene también algún devaneo con las novelas de los caminantes *beat* y sus alucinaciones. Pero hay algo más importante que sumar, una referencia más. *Madera salvaje* es la novela de una ciudad enferma que se encarga de aterrizar sus jóvenes, de poner *tatequietos* como un padre inflexible, de poner trampas a manera de escarmentos. La luz de los viajes se paga en las encrucijadas oscuras de la ciudad.

Y es también la novela de un hombre enfermo, que pretende tener los ojos múltiples de las moscas y termina atrapado en una telaraña. Y que podría recitar el ya famoso *Conjuro* de Gómez Jattin:

Los habitantes de mi aldea dicen que soy un hombre despreciable y peligroso Y no andan muy equivocados Despreciable y Peligroso Eso ha hecho de mí la poesía y el amor Señores habitantes Tranquilos que sólo a mí suelo hacer daño. ■

Pascual Gaviria (Colombia)

## Hacer cosas con palabras

Tratado de cielo para jóvenes poetas



Jorge Cadavid  
Editorial Universidad de Antioquia  
Medellín, 2009  
108 p.

### Ver

¿Puede constituir este conjunto de poemas un tratado? ¿Acaso se aplica a un determinado objeto y enseña de él alguna cosa?

Me atrevo a decir que se formula en este libro algo así como una *ciencia del ver*.

¿Cuáles son sus postulados? ¿Cuál su método? Veamos:

Las formas se ven con las palabras. Éstas reflejan y a la vez *construyen*.

Palabras simples para armar un cielo:  
No va a haber, no hay, no hubo un pájaro  
No hay, ni debe haber un astro  
No va a haber una nube ni hubiese habido un ángel  
No hay, no va a haber, ni puede haber errores  
Al construir un cielo.

Los pájaros parecen encarnarlo mejor que los hombres. No se embelesan con lo que saben ni alardean con su ciencia. Se correría el riesgo de estropear el secreto y se arrastraría el poema al misticismo.<sup>1</sup>

Ninguna actitud posesiva, ver es más bien soltar, dejar que lo visto se vaya. De lo contrario, la ciencia se quebraría y los poetas entrarían a repartirse el mundo.

Portadores por excelencia de este saber, los pájaros crean la distancia y hacen de ella justicia poética: sólo así se pasa de la realidad al vacío. O, lo que es lo mismo, se hace del libro un vacío, y se empieza a escribir.

Es así como en esta poética resuena un cierto ascetismo, con un tono parco y algo neutro. El poema habla con entera objetividad y no sucumbe a los guiños del canto.

Acaso haga parte de esta ciencia una red de correspondencias: conexión de cada cosa con otras, sujeción de las cosas a la armonía y el todo: la entrada del día en la noche, el reflejo del cielo en la oscuridad. Piedras cayendo en el agua del sueño.

O, también: cada cosa dentro de ella, un cielo en otro cielo.

Donde había puntos y comas el pájaro vio semillas  
Donde había versos el pájaro sólo vio caminos  
Donde había párrafos el pájaro vio nubes  
No es que lea mal los signos  
El pájaro ha sido deliberado, laborioso incluso, pero nunca buscó la perfección  
Nunca se entretuvo con la técnica más de lo necesario.

Pero, ¿puede pasarse del ver al amar? ¿Qué clase de amor sería ése, inspirado por la mirada? El poema afirma (“Respuesta a una carta de Mark Strand”) que en el ver está el devenir, por lo cual uno colige que tal relación acentúa el ser migratorio.

Ese amor puede incluso llevar a las palabras a su mayor extrañamiento: hacer versos.

### ¿Será eso la poesía?

Poner las cosas en la página de lo real. Y, a la vez, evitar que se oculten a las palabras.

Quedarse: ¿es ésa la vocación de las cosas? El poema piensa que no y por ello las sigue en su peregrinar. Formas entrando en las formas como si todo se diese *entre*, allí donde los límites se difuminan. En esa dirección apunta esta poética: en el trasvase y el roce cada cosa se acuerda de sí misma.

Uno mira un pájaro que en cierto modo es algo más que un pájaro  
El cielo es como el papel blanco  
Los ojos, las plumas y el pico dan dirección a los confusos pensamientos ¿Será eso la poesía? El pequeño pájaro ni parpadea.

El poema pastorea ese rebaño, la mirada acompaña, ve cómo se aleja lo que ve. O lo ve volver, todo regreso acentúa la errancia, el poeta comprende que lo que vuelve se está yendo al llegar.

Por eso pienso que la poética de este libro se recoge en esta afirmación: *se escribe para mirar*. Sin el poema-mirada, nos queda el ripio de lo real.

Y la cosa, al ser vista, se rebosa a sí misma. A partir de allí, todo pasa entonces a otra cosa.

Recoge el agua y el viento en todas direcciones  
Pasan nubes a toda velocidad y pájaros debajo de esas nubes y hombres sin vuelo  
debajo de esos pájaros.

### Los días del tiempo

Me atrevo a decir que aquí el tiempo es un *mientras*: mientras las hojas caen, mientras miro el cielo, mientras oigo bajar la lluvia. Tiempo sin sucesión ni promesa. Instante desnudo y sin clemencia, desnudez que exige que el ojo se aguce.

No mirar desde uno, no mirar siendo uno. Uno se vuelve dos al mirar.

Para decir ese tiempo se apela al *ahora*. Instante que no cae, arena suspendida en la sucesión, un *mientras* que no pasa ni deja que siga. Todo es caída, vuelo, deslizamiento. Imperceptible paso del vacío a la nada.<sup>2</sup>

Digo *nada*, la muerte no está en estos poemas, ni el dolor o la desesperación. Una calma dulce pasa su mano sobre las palabras.

El tiempo crónico, que es la forma de irse que el hombre regala, se presiente en un bello poema, de los que más me hablan, “Lavandera”. Allí hay una huella última, bajo un sol real, templada por una lluvia triste. Y una “blanca extensión desanimada donde se drena la muerte”; hay también manos para palpar el dolor y hacer que el verbo se haga carne. Esas manos, salidas de la oscuridad, apartan en un raro momento de la serie esa epifanía de la luz, su calma extensión en que cabe todo y todo se solaza. Esas manos oprimen la sombra y gritan lo que el corazón, oscuro y silencioso, ciñe y acompasa. El tiempo se vuelve aquí latido y la lavandera, saliendo del sueño, golpea la piedra con sus dedos de sombra.

Sueño es ordenar las aguas  
Despojar del pantalón su última huella  
La mano límpida bajo el sol real  
La lluvia es una cadencia aliteración sobre las piedras  
La camisa es una blanca extensión desanimada donde se drena la muerte  
Las manos poderosas oprimen la sombra  
No sólo son las manos también su turbio corazón ceñido hacia las nubes.

Los días, su paso de nubes por el cielo. Lo que viene ya pasó, estuve donde me dijiste, me busqué y ya no estaba. Quizá porque soy el otro lado, y al otro lado uno no

llega nunca. Por eso esta sensación vuelta certeza: por donde pasan las palabras el alma ya pasó y no se detuvo.

Lo que sigue ya lo escribí  
Estuve en el lugar que me indicaste  
Veo lo que dijiste que vería  
Estuve al otro lado  
Ya no soy el mismo  
Este es el comienzo  
Lo que sigue ya lo escribí.

A pesar de la amistad señalada, las cosas en el poema no se encuentran nunca. ¿Es eso algo trágico? Estos poemas lo insinúan pero sin reconocerlo. Quizás para no caer en el énfasis, lo dicen y lo pasan por alto.

Y en medio de tanto vaivén, el anhelo, que es como un ruego quedo, dicho para que no se oiga: ¿Podría alguien darme algo de quietamiento?

El viento va hacia el árbol  
El árbol hacia el pájaro  
La noche hacia el día  
El agua hacia la nube  
Las cosas se siguen mutuamente sin encontrarse nunca  
Sabemos que dos días no son iguales  
Que este paisaje parece no volver a repetirse  
Anhelomás que todo el movimiento,  
la quietud, una vez más,  
la quietud en algún sitio.

### Nubes

Las nubes ciñen las montañas, no se trata de una metáfora. En un poema no tiene cabida un *sin embargo*. Eso lleva al poema “Las montañas”, a ahogarse en pensamientos.

Del mismo modo, no puedo creer que las nubes sean leche.<sup>3</sup> No son para beber sino para ver, no hay plato en que ellas se viertan, son del cielo, la altura, el vacío. ¿Por qué ponerse a poetizar si sólo queda a las palabras dar a ver?

Como se dice en “vigilia, la mirada brota de la página”, pero si se la desvía, si alguien come de ella migajas, queda sentido sin sonido,

o sonido y sentido ocultos al ver. Las palabras vueltas semillas no se comportan *como si* lo fueran.

La ciencia de la mirada interrumpe el circuito de las analogías.

Tan es así que en “Charla con nubes” cabe poner en duda si los pensamientos son nubes y éstas, pensamientos. El silencio no habla (“¿No será el silencio el que hable por el blanco?”), eso es ponerse a poetizar: el silencio apaga las palabras. El lenguaje entra en el silencio y nada más.

La palabra *silencio* empuja al extremo. La dificultad la pone el poema si no se atreve a ir tan lejos. Esa charla es meditación de nubes y no diálogo con ellas.

No hay modo de conocer  
la lengua de una nube  
¿No será el silencio el que hable  
por el blanco?  
¿No serán las nubes  
mis pensamientos?

De igual modo, no son las horas de las nubes las que son blancas.<sup>4</sup> Son las nubes y, si acaso, blanquean u oscurecen las horas. Hay nubes que pasan por el tiempo y son su sombra. Otras dejan filtrar un destello y algo se ilumina y el poema refleja.

Todo este analogismo se suspende en el poema “Todos los poetas son mortales”, uno de los más bellos de la serie. Poema de hondura dulce y veraz como si siguiese la fuga de horas. Deploro los versos finales, sentenciosos, no creo que la vejez sea el último verso y menos aún que después de eso pueda empezar nada.

Uno querría que hubiese bastado con decir: “las nubes pasan por el cielo”.

El poeta ya no está  
en el poema  
Su voz se deshace en un coro  
Ya no es necesario que firme  
ni que lea, ni cuente sus proezas  
Las nubes pasan por el cielo  
Su prodigio es deshacerse  
sin que nos demos cuenta

Los pájaros y el viento enmudecen  
y esa dicha no la explica nadie  
Lavejez es el último verso del poema  
Después de él empieza la calma.

### La voz oscurece

Y de golpe una leve fisura, imperceptible casi, una grieta en la página. Por primera vez aquí, el poema vibra en unos labios. ¿Habla acaso la nube o es el árbol? ¿O es el poema mismo, que el viento se lleva? De todos modos algo se rompe y los labios son tocados por un frío celeste.

Me he dedicado por días  
a perseguir las nubes  
y no es tarea fácil  
A veces veo peces en el cielo  
Quiero describir  
el cielo en varios estados:  
Un cielo perfecto, completamente  
joven

Otro surcado por veleros  
Un cielo viejo,  
demasiado contemplado  
Hoy, por primera vez,  
he mojado mis labios en el cielo  
y han quedado fríos.

La mirada se ahonda. La voz se adensa sin quebrarse. Se deja oír el fondo del estanque. Lo que dice es el tiempo ido y la distancia. Todo está ahí, en el límite que traza nacer y morir. Habla el agua que asciende, lustral oscura, como si una boca la hiciera brillar. Pero, oh incertidumbre, a lo visible nadie presta oídos.

Las burbujas  
del fondo del estanque  
hablaron del tiempo y lo visible  
Inseparables hacedores  
de la distancia  
contemplaron la lejanía  
meditaron sobre los horizontes  
que rodean todo  
Y dijeron que todavía  
nada en el mundo ha desaparecido  
Nacen y mueren  
desde el fondo del estanque  
tantas burbujas  
y nadie les hace caso.

La voz se interna y es la carne lo que toca. El poema deja ver al

poeta, alguien cerca y no ausente o en un lugar cualquiera. Y lo que modula conmueve, deja tocar palabras, hace vibrar las piedras.

Toco el presente  
Las piedras parecen  
más quietas  
bajo esta luz sin peso

Hundo la mano en el ahora  
Rozo sombras  
Abrazo reflejos  
Mi cuerpo se va convirtiendo  
en un montón de piedras.

Uno es la mortaja que lleva, el arrume de piedras que lo cubrirá. Pero, ¿acaso esa alma en el cuerpo toca el amor? Puede ser que sí, aunque en este libro no le haya llegado su poema. Eso no importa, un libro no tiene por qué decir todo y menos en un poeta que tiene algo por decir.

Este libro no quiere decir tú. Habla del tiempo y las cosas, de la luz y las nubes, de pájaros y lluvias y ramas. Habla *de parte de las cosas*, en esa singular cercanía con Francis Ponge.

Los pensamientos pasan por el agua, buscan la compasión que da tener orillas. “Tántalo” es un bello poema, tierno y profundo, compasivo y feliz: allí hay una lentitud, una voz en abandono, alguien que se entrega. Todo ese movimiento imita la quietud.

### Tántalo

1.  
A vuelo lento  
Como nubes  
atraviesan el agua  
mis pensamientos  
2.  
Las nubes pasan:  
Una rama se prolonga  
alargando sus dedos  
más que las otras.

### La verdad

Lo que se piensa, ¿es ya el pensamiento o lo que no se deja pensar? Para saberlo hay que dejar de pensar. Ese abandono es pensar.

El pensar que no piensa, el pensamiento sin pensamientos es una verdad poética.

Una cosa es pensar pájaros  
Otra muy distinta pensar  
aquello que no se convirtió  
todavía en pensamiento  
El pájaro, más que un ser natural,  
es una verdad poética.

La última serie del libro “La imagen del viento” tensa la relación entre mirar y pensar. Es en esa tensión en la que el poema se temple y sufre y se labra. No poder ver lo que se piensa ni pensar lo que se ve; la tinta recorre ese sendero, se pierde y desconcierta.

La poética de Jorge Cadavid podría reunirse, es lo que pienso, en el verso “hacer que las cosas callen”. En ese silencio buscado por las palabras, en el intersticio que dejan, despunta lo sagrado. Es, al decir de Ives Bonnefoy, la búsqueda del lugar: antes del poema sólo estaba el ansia del lugar. El poema es el lugar del que uno parte en pos del lugar.

Mas no hay encuentro que no sea a la vez pérdida. Y hallar es dar y borrarse en lo que uno entrega. Es así como “la escritura es una muerte clara”.

Ponerse de parte de las cosas: he ahí la ciencia del ver. Alberto Caiero la llama ‘pavorosa’. El poeta no está listo para lo desconocido, lo desconocido no lo está para él. A punto de decir algo, la luz se cierra y las cosas se olvidan del hombre. Acaso porque faltan pasos para llegar a la nada.

La jarra me acompaña  
El vaso acaricia mi mano  
Una manzana emite luz  
Lo desconocido no está listo  
Falta mucho para la nada  
Las cosas me acompañan  
Incluso una silla vieja intenta  
inventar un lenguaje  
para decirme algo  
Sólo al morir la tarde  
cada cosa se ausentará  
de la otra.

Entre tanto, mirar es quedarse fuera y no volver a invocar ningún asidero.

Hasta que llegue el último verso y no haya ya que decirlo. ■

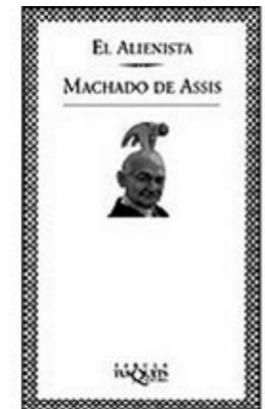
Carlos Vásquez (Colombia)

### Notas

- 1 Cf. “Contra los poetas”.
- 2 Cf. “Elegía”.
- 3 Cf. “Las nubes”.
- 4 Cf. “El tiempo”.

## Machado de Assís: la locura del poder

### El alienista



Machado de Assís  
Tusquets  
Barcelona, 1974  
128 p.

En 1882, Joaquim María Machado de Assís publica, por entregas, en un periódico de Río de Janeiro, su cuento largo *El alienista*. Había nacido en 1839, dado a conocer su primer poema en 1855, y moriría hace un poco más de cien años, en 1908.

Su personaje central, el doctor Simón Bacamarte, “hijo de la nobleza de la tierra y el mayor de los médicos de Brasil, de Portugal y las Españas”, deja atrás Coimbra y Padua, donde había estudiado,

y Lisboa, donde el Rey le pide quedarse. “La Ciencia —dijo a Su Majestad— es mi única ocupación; Itaguaí es mi universo”. La Ciencia, en un pequeño pueblo brasileño, intentara regir el mundo, darle orden y sentido. Y como lo dice en un párrafo premonitorio de García Márquez, “se encerró en Itaguaí y se entregó en cuerpo y alma al estudio de la Ciencia, alternando las curaciones con las lecturas, y demostrando los teoremas con cataplasmas”.

Consigue mujer acorde con sus necesidades. Ni bonita ni simpática, para no perder el tiempo contemplándola. Pero sí que reuniera condiciones fisiológicas y anatómicas de primer orden para darle hijos robustos, sanos e inteligentes:

“[...] digería con facilidad, dormía regularmente, tenía buen pulso y excelente vista”.

No fue así, y a Bacamarte le quedó todo el tiempo del mundo para pensar y reflexionar en la salud del cuerpo y del alma. En poner toda su energía al servicio de la Ciencia, pues el retraso en tal campo era notorio: Itaguaí carecía de Casa de Orates. Persuadió al Ayuntamiento, consiguió apoyos, fue secundado por su amigo el farmacéutico, Crispín Soares, y con ventanas pintadas de verde, las únicas en el pueblo, se inau-

guró el manicomio. Los locos no podían permanecer más tiempo encerrados en sus casas por sus parientes, o deambulando por las calles: debían estar juntos. ¿Pero quiénes eran locos?

El muchacho ignorante que echaba, después del almuerzo, discursos académicos con tropos, antítesis, apóstrofes y citas en latín y griego de Ciceron, Apuleyo y Tertuliano. Enamorados, devastados por los celos. El hijo de un vendedor de trajes de confección que increpaba a las paredes con este discurso sobre sus orígenes:

“Dios engendró un huevo, el huevo engendró la espada, la espada engendró a David, David engendró la púrpura, la púrpura engendró al duque, el duque engendró al marqués, el marqués engendró al conde, que soy yo”.

Pero poco a poco e insensiblemente los cuerdos, vistos por el ojo de águila de Bacamarte, cometen errores, vacilan, se equivocan, sienten cómo el piso se inclina, y terminan como una ficha más del galeno clasificador que los estudia: “monomanías, delirios, alucinaciones diversas”. Para concluir con el diagnóstico estremecedor:

“La locura, objeto de mis estudios, era hasta ahora una isla perdida en el océano de la razón; comienzo a sospechar que es un continente”.

Allí sí caben todos: el que se admira a sí mismo, por los logros obtenidos. El que, por su generosidad absurda, ha pasado “de la opulencia a la abundancia; de la abundancia a la medianía; de la medianía a la pobreza; de la pobreza a la miseria, gradualmente”. Sea por exceso o por defecto; exhuberantes o pusilánimes, el saber que Bacamarte los tenía en la mira, terminaba por alterarlos: huir, esconderse, delirar en la paranoia.

Pero si el padre Lopes, el cura del pueblo, ya sospechaba de todo ello, sólo sería cuando el barbero Porfirio —a quien, de paso, habían

enriquecido las muchas sanguijuelas succionadoras que le solicitaban de la Casa Verde para efectuar sangrías— se rebeló, y con treinta personas inició la protesta ante el Ayuntamiento. No era posible; se habían sobrepasado los límites.

Pero el Ayuntamiento no puede dictaminar en asuntos científicos; y el ejército tiene la obligación de mantener el orden en las calles. Todo ello mientras Bacamarte llega a un nuevo estadio de su sabiduría:

“Todo era locura. Los cultivadores de enigmas, los fabricantes de charadas, de anagramas, los difamadores, los curiosos de la vida ajena, los que ponen todo su cuidado en su acicalamiento, algún que otro funcionario engréido; nadie escapaba a los comisarios del alienista. Respetaban a las enamoradas, pero no dejaban a las enamoradizas, afirmando que las primeras cedían a un impulso natural y las segundas a un vicio”.

En definitiva: “no había una norma para la completa sanidad mental”. El afán de encerrar y clasificar todos los movimientos del ser humano en los rótulos en apariencia científicos del positivismo desemboca, con rigor insospechado, en la locura.

Pero aquí viene la sabiduría literaria de Machado de Assís y su mirada clínica sobre el asunto: el poder ha enloquecido al aparentemente altruista científico. Él, que se ha llenado de oro por las familias que querían encerrar a sus dementes, prescinde de los subsidios del Ayuntamiento, e intenta convencernos de su generosidad y desprendimiento: él sólo sirve a la Ciencia, al Bien Común, al Bienestar General, aun cuando las celdas no puedan recibir ya más reclusos. La casa de los locos es la casa del poder, ya concentrada como nos lo recordaría años más tarde Foucault y la antisiquiatría. Sólo que los once muertos y veinticinco heridos de la primera asonada todavía lo impactan y lo hacen reflexionar. Lo llevan

a buscar las causas de ese desafuero violento. Investido de plenos poderes, por un año, Bacamarte ahonda en su indagación. Una quinta parte de la población está ya recluida. Pero recluida por clases: los molestos, los tolerantes, los verídicos, los leales, los magnánimos, los sagaces, los sinceros, etc. Conclusión “debía admitirse como normal y ejemplar el desequilibrio de las facultades y como hipótesis patológica todos los casos en que el equilibrio fuese ininterrumpido”. El infatigable, el hacendoso, el que no para un momento al servicio de su ideal; el que repite siempre el mismo discurso, ya no para persuadir al auditorio, sino para convencerse a sí mismo que ésta es la ruta correcta; el que no reconoce ninguna voz ajena, sino su monótona cantinela diaria, vuelve los cambios de rumbo, las veleidades caprichosas, las injusticias, para él inocuas, en refuerzos de su patológica obsesión.

Conclusión: “Simón Bacamarte encontró en sí mismo las características del perfecto equilibrio mental y moral; le pareció que poseía la sagacidad, la paciencia, la perseverancia, la tolerancia, la veracidad, el vigor moral, en fin: todas las cualidades que conforman a un acabado mentecato”.

El poder corrompe, pero el poder absoluto enloquece. Él no ve en sí mismo ese cúmulo de cualidades que le señala el padre Lopes: “porque tiene otra cualidad que realza aún más las otras: la modestia”. Ejemplar de una raza nueva y única, se encierra solo en la Casa Verde para estudiarse y curarse. A los diecisiete meses muere “sin haber podido alcanzar nada”.

Esta *nouvelle*, releída en Colombia a los cien años de la muerte de Machado, parece insoportablemente actual. Pero tal es el sentido de los verdaderos clásicos que sin petrificarse todavía nos desasosiegan, perturban y hacen reír. ■

Juan Gustavo Cobo Borda (Colombia)

## El crimen es el criminal

Crímenes municipales



Darío Ruíz Gómez  
Mirada Malva  
Madrid, 2009  
230 p.

Una constante histórica, casi invariable de lo humano, es la existencia del crimen en forma individual y colectiva, estimulado por pasiones sublimes y bajas. Su origen es bíblico y acompaña la gran literatura desde Sófocles. Están las razones económicas y las amorosas: la codicia y los celos constituyen hilos envolventes en los crímenes. Los hay por guerras y ambiciones de poder. Por fundamentalismos religiosos y políticos. Por venganza y sentimientos altruistas. Por estupidez e inteligencia. Por maldad y desvaríos. Como terrorismo y crimen de Estado. Como espionaje.

El crimen se convirtió en gran negocio, un activo en el capitalismo y permeó, con sus auges de ciclo y caída, el tejido social, las costumbres públicas, la moral existente.

La razón del carácter imbatible del crimen es que se confirmó como un destino amoral, manifiesto de la condición humana.

Como una mercancía disfrazada o sincera. En *Crímenes municipales*, Darío Ruíz Gómez nos entrega una composición literaria de historias relacionadas con mano maestra sobre el crimen privado de nuestro tiempo, con una mirada moral, con una crítica social de las imposturas y realidades que constituyen la decadencia y auge de las ciudades en el capitalismo tardío. Cada cuento —y son dieciocho— es la creación de un mundo particular, de biografías fugaces y certeras sobre el mosaico clasista y estratificado de la urbe moderna, que situada en Medellín, se internacionaliza en su cosmopolitismo a Londres o Miami, Madrid y Bogotá.

En estas historias literarias que están definidas por su conocimiento de la anatomía de la vida íntima de los personajes, de todas las edades y élites; de los altos, medios y bajos fondos; de distintas profesiones y oficios, todo es verosímil en su infamia e inmoralidad, en su repugnancia y apariencia, en su caricatura y simulación.

La sociedad de las calles criminales, de los barrios profundos donde la vida vale y no vale siendo una banalidad la muerte, el registro de lo social-individual-familiar que acompaña el crimen —como el secuestro— y los escenarios *kitch* del hiperconsumo de la opulencia, encuentran en Darío Ruíz un escritor capaz de entrar con extraordinaria precisión a los asuntos del crimen.

En estas narraciones, parece como si el escritor fuese él mismo un criminal, que elabora su obra con la intensidad y perfección del crimen que se cuenta. Su mirada de artista no realiza escrutinio sociológico, o crónica periodística, sino que compone, crea, imagina unos frescos de la sociedad criminal y de la inmundicia de los valores.

Los *Crímenes municipales* son crímenes privados que se desarrollan en forma envolvente. De la

Revista de poesía

ARQUITRAVE

Director  
Harold Alvarado Tenorio

www.arquitrave.com

calle turbulenta, con su violencia abierta, al apartamento de lujo y a la mansión del multimillonario. De la lejana ciudad de las nieves y heladas en Estados Unidos a un edificio de oficinas, decadente, de atmósfera sórdida con personajes repugnantes. De personajes de *belle époque*, de fetiche del consumismo, a mafiosas prepotentes manejando el delirio de sus negocios criminales. Toda una contabilidad de tipos y situaciones que hacen de la sociedad un escenario criminal. Donde el crimen y la sociedad son simbióticos, inseparables, caras de la misma moneda.

La realidad en que transcurren estas historias es la del narcotráfico, la corrupción, el terrorismo, el paramilitarismo, el crimen organizado, las bandas de jóvenes sicarios. En fin, un fresco de nuestra época, de nuestra vida cotidiana.

En esta literatura no hay lucha entre el bien y el mal porque todo es maldad, todo es pesimismo, la herrumbre de nuestras vergüenzas se instaló para dominar. Por ello no hay lugar para el escándalo y la hipocresía. En su deslumbrante creación literaria, Darío Ruíz Gómez no avizora un futuro distinto, no hay ilusión, ni esperanza, sólo la implacable constatación de la desdicha humana con el destino del crimen. Que puede ser suicidio, abandono en las calles, sonambulismo.

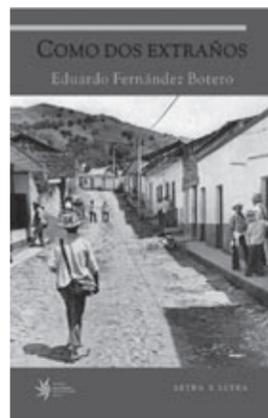
Y a todas estas, ¿se trata de cuentos policiales, de literatura negra, de historias de aventuras criminales? Resulta claro que Darío Ruíz coquetea con estos géneros, pero también con el cine y las crónicas rojas de los crímenes urbanos. Se identifica con estas producciones culturales en tanto tienen el crimen en común por tratar. En su libro sobre estética literaria, Ernest Mandel establece este asunto: “Pero una vez que todo se ha dicho y hecho, el relato de suspenso, la novela de espionaje y

el *thriller*, como el relato policíaco, solo tienen una cosa por tratar: el homicidio”.

En estos cuentos hay suspenso e intriga, pero lo que importa es la creación de los ambientes sociales y la impostura cultural que se detalla, la estulticia que se retrata. El escenario de la sociedad criminal es como estos cuentos lo relatan, donde el crimen es un resultado, una anécdota de la postmodernidad. Lo que importa es la condición humana. ■

Ricardo Sánchez Ángel (Colombia)  
Profesor de la Universidad Nacional de Colombia.

## Como dos extraños



Eduardo Fernández Botero  
Editorial Universidad Eafit  
Medellín, 2009  
248 p.

**C**omo dos extraños, título de un tango, para una novela que también habla de amor y deseo y que termina en una rara e inesperada tragedia, haciendo honor a su nombre.

Historia agradable, rotunda, de un ritmo permanente, pero que, a mi modo de ver, se compone de dos partes bien diferenciadas, quizás marcadas por las edades del

protagonista y por los lugares en los que vivió. Una, donde se describe el transcurrir de su infancia, adolescencia y juventud; y otra, la de su adultez. Una, el relato de la vida en provincia con la certeza de su fe y del amor al prójimo; y otra, el descubrimiento de la ciudad y la profunda huella que deja en su espíritu la experiencia del amor a una mujer.

Se encuentra en la primera la narración de las costumbres y las sensibilidades de Vallecitos, el pequeño pueblo donde crece Aurelio Rincón, el protagonista de esta historia; la descripción minuciosa —a modo de exquisita filigrana— de las conversaciones y enfrentamientos entre liberales y conservadores, en los que Aurelio se mueve como entre dos aguas. Heredero por su familia de las más rancias tradiciones, sin embargo disfruta de las ideas libertarias, de los cuentos de espantos y del fino humor que se respira en la sastrería en la que trabaja con Tomás Mosquera, su dueño y el liberal del pueblo, quien recibió al hijo de don Eladio Rincón (conservador) para que aprendiera el oficio quien, a la edad de quince años, ya era, según palabras del sastre: “un muchacho tan listo que parece liberal”. También están los caminos de rebeldía vividos en el seminario —al que ingresa en parte por presión familiar y en parte por un secreto anhelo de liberación y de experimentar lo desconocido—, evidentes en sus discursos beligerantes, en los hoscos rencores hacia Apolinar Serna, su rival intelectual y “altanero condiscípulo” que hacía gala de su riqueza y de su intelecto como un avezado dilettante, y en su amistad con el “loco” Cadavid. Todas, páginas de una deliciosa vivencia juvenil donde ya se iba perfilando su rebeldía y su interés por los que no gozan de bienes materiales, por los excluidos de siempre, por los pobres: “tira y afloje” que más tarde lo impulsa a trabajar en *Las Delicias*,

el barrio pobre de *Tejilandia*, su última diócesis, pero que, al mismo tiempo, lo induce a disfrutar del encanto de las reuniones sociales y de las fiestas de los más pudientes, donde se pavonea la inteligencia y donde puede exhibir, y ¿por qué no?, compartir su saber: esos conocimientos adquiridos en el seminario, el lugar por excelencia para ello en las primeras décadas del siglo pasado en Antioquia. De esa narración tan rica que recrea las costumbres de nuestros pueblos y rememora las historias de Carrasquilla, de Efe Gómez y de tantos otros novelistas nuestros, de los cuales, el doctor Fernández Botero, si hubiera incursionado más en el género literario, sería un epígono; de esa narración de provincias, como lo decía al empezar este escrito, el autor pasa a otro terreno, cambia de tono, y el lector entra en un espacio diferente, como si fuera otra historia.

En la tercera parte, en “Abismos”, *Tejilandia* y sus habitantes no corresponden ya a uno de nuestros pueblos; más bien es la ciudad capital, con su modernidad, la que irrumpe con toda su fuerza y habla. Se expresa por medio de Amalia, la seductora amante de Aurelio, también protagonista en esta nueva historia.

Amalia es una mujer demasiado culta, demasiado libre, que encaja más en el prurito revolucionario de los años sesenta, que en un pueblo antioqueño, por más adelantado que éste estuviera. Amalia es ciudadana. Y es ahí, en las expresiones verbales del amor, en su sensualidad abierta, en su “adulterio”, en la inducción al aborto, y en la resolución final, en la que encuentra la muerte con otro amante en su cama, donde hay un viraje brusco en la narración, en el lenguaje y en el tono, aunque matizado por las persistentes dudas del seminarista — hoy sacerdote consagrado— entre el pecado y la libertad, entre

la castidad y el erotismo. Páginas magistrales en las que, mediante la introspección obsesiva, aflora el constante sentimiento de culpa que lo aqueja y que hace que el lector se compadezca de Aurelio, quien, por más que luce, no puede liberarse de las cadenas de lo aprendido e interiorizado en la temprana infancia, allá, en *Vallecitos*, en su pueblo natal, el pueblo de sus padres, de sus hermanos, el que lo marcó para siempre. Y una vez que la tragedia lo derrumba, elige el camino de las armas como defensa de los pobres, quizá como respuesta a esa lucha interior; a la indefinición, a ese “moverse entre dos aguas” que siempre lo acompañó.

*Como dos extraños* es un libro que nos recuerda las narraciones de nuestros padres, recuerdos infantiles que no nos abandonan, y que, dichas al oído en noches familiares, me hicieron sonreír al encontrar en el libro muchas de sus anécdotas, como la del martirio de San Tarcisio, o la de los primeros cristianos devorados por los leones a quienes lloramos viendo *Quo Vadis*, o como esa de que en el pueblo de marras no se podía leer *El Tiempo*, o la que, entre risas, escuché de mi padre —liberal— al que, en su pueblo, no le daban comunión, y al interrogar al cura por la razón de pasarlo cada vez que se arrodillaba para recibir la hostia, éste le respondía: “Le daré comunión, jovencito, cuando usted deje sus ideas”, a lo cual mi papá le replicaba: “Yo no dejo mis ideas, padre” y se iba a comulgar a un pueblo cercano, donde no lo conocían, y a leer *El Tiempo*.

*Como dos extraños*: ¿novela costumbrista? Creo que sí, aunque encasillarla, no debe ser la intención de quien la lea, si no maravillarse, acaso como lo hice yo, con ese buen estilo y esa amena descripción de la vida cotidiana de un pueblo y de los intrínquilos de una pasión secreta, que no me dejaron soltar el libro hasta terminarlo. Y

## FERVOR

Habiéndote odiado

Con tanto fervor

Como con el que te odié

—y te lo dije—

En medio

Del llanto exasperante

Del niño enfermo.

Ví,

Al día siguiente

Cierto gesto

Algún giro de tu pelo

—ya la fiebre había cedido—

Ví —digo—

Una llama

—un destello olvidado—

Y volví a caer

De rodillas

Muerto

De amor,

Ante ti,

Humillado.

Fernando Herrera

de conocer, a través de su autor, Fernández Botero, los sentimientos y la lucha interior de un personaje de importancia radical en la Antioquia de los inicios del siglo XX: el seminarista que casi toda familia antioqueña albergaba en su seno, y que hoy, en los albores del siglo XXI, aún existe, pero con otros matices. Quizás esta novela nos revele su lucha por la liberación de los prejuicios y la conquista de la libertad en un mundo que la niega a cada paso, pero eso es sólo una interpretación personal, entre las muchas posibles. ■

Marta Alicia Pérez Gómez (Colombia)  
Profesora jubilada de la Universidad de Antioquia.

## De la tragedia griega al drama moderno



Saúl Sánchez  
Editorial Universidad de Antioquia  
Medellín, 2008  
138 p.

### Saúl Sánchez o de la tímida erudición

La historia literaria de Saúl Sánchez antes de esta publicación es más bien escasa. El

ámbito de su voz ha sido el del silencio y la marginalidad, que ha observado desde la orilla el devenir académico, cultural y artístico de las últimas décadas. Y justo por ese deliberado callar, del pensar en privado y en soledad, la primera sensación con este libro es la del extrañamiento, semejante a una escritura que retorna después de muchos años de ausencia.

Pero se trata de un singular regreso, ya que el tema de su libro *De la tragedia griega al drama moderno* aborda cuestiones que en nuestro medio, y no sólo el de Medellín sino el de Colombia, han sido tangencialmente analizadas y discutidas con rigurosidad, y desde una perspectiva abierta, es decir, fuera del aula; pues tal apertura es la que permite expandir un diálogo a las distintas esferas de la cultura y el arte, y no sólo las académicas y universitarias, que no son el único y exclusivo espacio de la investigación.

En algunas revistas y en muy pocos libros publicados en el país se divulgan cada cierto tiempo acercamientos de estudiosos colombianos sobre Shakespeare, por ejemplo, o sobre el teatro europeo de los siglos XIX y XX; y rara vez aparece un texto que introduzca de manera directa, esto es, a partir de las obras mismas, y no de discusiones conceptuales contemporáneas, el tema de la tragedia griega y sus claves para la comprensión, en un posible sentido, de los presupuestos y objetivos de algunas de las obras más importantes de la historia de la humanidad, como *Antígona*.

Esto es lo que realiza Saúl Sánchez como una tímida pero arriesgada proeza, admirable por su esfuerzo, pues en el medio académico europeo y norteamericano, por sólo tenerse en cuenta a sí mismo, recibimos constantemente iluminadores pero también ininteligibles ensayos y tratados sobre la tragedia griega y moderna, vista

desde múltiples perspectivas que no vendría al caso enumerarlas. Pero Sánchez, proponiendo una mirada sencilla pero profunda, entra en el concierto de los intérpretes de Grecia y del teatro moderno con esta publicación que, sin duda alguna, tiene mucho por aportarles a los interesados en el tema y también a los que pretenden acercarse por primera vez al inquietante mundo del teatro y la dramaturgia.

Una de las virtudes del libro, tanto desde su texto como desde su cuidada edición, es la precisa y necesaria bibliografía de la que se sirve Sánchez, ya que, tratándose de un tema como este, un conocedor podría ocuparse más del comentario de los intérpretes y eruditos, procurando señalar las contradicciones e imprecisiones idiomáticas y literarias, características naturales al informe de lectura y a una investigación bibliográfica. Por el contrario, Sánchez prefiere la reflexión y el abandono del excesivo y tedioso aparatage de citas, pues es notorio que su conocimiento del tema va mucho más allá de la simple afición. Por eso mismo, en un párrafo puede condensar una contundente idea, justo por la decantación que, como un filtro, sólo nos muestra la esencia de lo afirmado; otro estudioso, hubiera requerido de páginas para expresar lo que Sánchez logra en unas líneas.

Ahora bien, aunque Sánchez arriesga una interpretación distinta, lo hace a la luz de la *Poética* de Aristóteles, el breve texto que se ha convertido en canon y que por generaciones ha servido de estructura interpretativa para el teatro, hasta el punto que, aun en el siglo XX, muchos autores, entre ellos Beckett, concentraron sus esfuerzos creativos en proponer una “poética” distinta y acaso contraria a la aristotélica. A la par de Aristóteles, Sánchez

también trae a escena algunas importantes y polémicas ideas de Horacio, Nietzsche, Heidegger, Freud, Lacan, Barthes, Lesky, Steiner y Cahill, para fortalecer y enriquecer la discusión aunque sin perder el norte: el filósofo griego. Así que el libro profundiza en los principales conceptos y elementos dramáticos y literarios, incluso filosóficos e históricos, de algunas obras decisivas de Esquilo, Sófocles, Eurípides, Shakespeare, Racine e Ibsen y, en ocasiones, de Séneca como ejemplo contrastante.

Los mejores momentos del libro son aquellos en los que Saúl Sánchez, como un apasionado erudito de la historia del teatro antiguo y moderno, penetra en las obras dramáticas para intentar explicar, con mayor claridad y precisión, las concepciones aristotélicas sobre la dramaturgia griega que, para el caso, abarcan casi la totalidad del teatro universal. Por ejemplo, retoma *Las fenicias* de Eurípides, una de las últimas obras del dramaturgo griego, para ilustrar los artificios constitutivos de la acción trágica —a saber, el “pathos”, la “peripecia”, la “amartía” y el “reconocimiento”—, a partir de una triste historia en la que dos hermanos, Eteocles y Polinices, se dan muerte el uno al otro, irremediablemente, mientras defienden cada uno la causa que creen justa. El argumento es el de un hijo exiliado y apátrida que enfrenta a su enemigo: su hermano, el rey elegido y protegido por la ciudad. Y ambos hermanos incurren en aquello que los griegos de la era clásica tanto despreciaron: la soberbia y el orgullo que sólo llevan a graves errores de juicio y por ende de acción, la “amartía”, verdadera esencia de la tragedia.

*Las fenicias* clausura, a propósito, la saga familiar más trágica, desgarradora y perturbadora de la humanidad: la de la casa tebana.

Una historia que culmina con Antígona e Ismene, pero que inicia con Edipo, cuyo drama es una sola y larga escena de pasión, o de pathos, y que al mismo tiempo es una tremenda escena de reconocimiento, que llega a su punto álgido cuando sobreviene el cambio de suerte, o sea, la peripecia, en el momento en que Edipo se entera de que es el hijo de Layo y a la vez su propio asesino, esposo de su madre y padre de sus hermanos. A partir de allí, no hay otro camino que la ceguera y la peregrinación hasta su muerte en Colono, donde encuentra la purificación y el descanso.

De otro lado, cuando Sánchez se detiene en *La tebaida* o *De los hermanos enemigos* de Racine, que no es más que una reinterpretación personal del argumento griego por parte de este dramaturgo francés del siglo XVII, afirma que, si en la tragedia griega la “amartía” era lo que desataba el desenlace y el cambio de la felicidad a la desdicha (movimiento trágico por excelencia), en el drama moderno este concepto decisivo se transformaría en lo que hoy conocemos como “peccatum”, aunque con sustanciales diferencias de fondo; pues éste último, de origen cristiano, hace referencia sobre todo, en términos teatrales, al tipo perverso, por deseo de serlo, que busca intencionalmente hacer el mal para quedarse con el bien ambicionado.

Por eso, el apartado dedicado a Shakespeare, y especialmente a *Macbeth*, es el puente de unión para comprender la propuesta de Saúl Sánchez, con la que pretende develar la sutil evolución de un concepto que es el corazón y finalidad de la tragedia: aquel que Aristóteles nombró como el error de juicio, “amartía”, y que en el teatro moderno, sobre todo a partir de Shakespeare, se conocería como la “intriga”, que es el enredo y la fina trama que teje uno

de los personajes para alcanzar sus cometidos, motivados por la venganza o el poder, aun por encima de la vida de sus más cercanos, como en los casos de Ricardo III y de Macbeth.

Dice Sánchez que la tragedia griega está ligada a la noción de “amartía” y por eso a los sentimientos de “piedad” y “temor”, que constituían el verdadero fin (el “telos”) de toda tragedia griega, y que pretendía, particularmente, educar al pueblo y despertar en él una mayor conciencia de la ciudadanía y del bienestar, por medio de una experiencia “catártica” liberadora, en cuanto representaba un espejo de los límites y de los excesos a los que pueden llegar los hombres. El objetivo de la tragedia, además del estético y religioso, también se encaminaba a preservar la salud moral, al igual que lo hace la comedia desde su

## Adpostal



**¡Llegamos a todo el mundo!**  
**CAMBIAMOS PARA SERVIRLE**  
**MEJOR A COLOMBIA**  
**Y AL MUNDO**

**ESTOS SON NUESTROS**  
**SERVICIOS**

Venta de productos por correo, servicio de correo normal, correo internacional, correo promocional, correo certificado, respuesta pagada, post express, encomiendas, filatelia, corra, fax

Lo atendemos en los teléfonos  
243 88 51 - 341 03 04 - 341 55 34  
980015503 Fax: 283 33 45

propio ámbito de sátira, queja y denuncia, no ya del mito sino de la realidad inmediata.

Sin embargo, no se puede afirmar lo mismo de Macbeth y de la mayoría de las tragedias de Shakespeare, que no logran (ni pretenden) despertar algún sentimiento de “piedad” y “temor” en el sentido aristotélico, pues la “amartía” ya no se presenta como un error de juicio —por la soberbia, por ejemplo—, sino como una acción malintencionada y deliberadamente malvada, en tanto su objetivo es la destrucción del otro. (*Romeo y Julieta* podría ser la excepción). Macbeth y Ricardo III, por el contrario, sí provocan aquella sensación que genera el hecho de que se haga justicia y que el orden, al menos medianamente, retorne a su estado inicial, aun a costa de la muerte de los culpables y malvados, como Claudio y Edmundo en *Hamlet* y *El Rey Lear*, y a pesar de la muerte de inocentes como Ofelia y Cordelia.

*De la tragedia griega al drama moderno* cierra su análisis con un breve capítulo dedicado a *El pato salvaje* de Ibsen, como ejemplo del drama trágico después de Shakespeare que continúa y transforma, levemente, los principios expuestos por Aristóteles en su *Poética*. No sólo aquel que hacía referencia a la unidad de acción, sino a la peripecia originada en la amartía, que en Ibsen se presenta de manera ejem-

plar cuando un inocente muere al convertirse en chivo expiatorio de los errores humanos. “No es el drama el que le da su nombre al acto, es el acto el que le da su nombre al drama”, concluye Sánchez.

Finalmente, como dice el autor, existen muchas obras modernas que, aunque traten asuntos verdaderamente trágicos como el enfrentamiento entre dos hermanos o amigos, no se pueden nombrar como tragedias, pues ésta, como género, parece más bien un asunto del pasado, al igual que la epopeya. Sin embargo, la comedia es un género teatral igualmente antiguo que cada vez adquiere nuevas formas y posibles estructuras, como en los casos de Pirandello, Beckett o Fo, ya se practique la comedia a la manera antigua, es decir, la política (como lo hacía Aristofanes, “ese dramaturgo tan mimado por Platón y Nietzsche”), o a la manera de la comedia nueva, es decir, la doméstica, que tanto practicaron Menandro, Teofrasto, Plauto y Terencio, pero que llegaría a su culmen con los genios de Shakespeare y Molière.

Este libro no sólo es valioso por su contenido, sino por su escritura, que parece más una suave conversación que una exposición erudita y académica. Su amenidad es una constante invitación al lector para que escuche, pero también para que, desde su lugar, y de acuerdo con los elementos dados, continúe la reflexión sobre un tema que a primera vista resulta complejo y difícil, pero que, sin embargo, resulta accesible con las herramientas precisas, justamente las que Sánchez ofrece a través de su investigación.

Esta escritura tiene el tono de la meditación y por ello mismo es tranquila y serena, como corresponde a un ensayista que por largas horas se ha detenido

frente a su conocimiento para examinarlo y ponderarlo; y luego, en el momento de la creación, emprender la búsqueda de las palabras que, cercana o lejanamente, se convertirán en la expresión de aquel pensamiento madurado que, en sus mejores líneas, parece bendecido por la imaginación y la sensibilidad.

La erudición de Saúl Sánchez es, por eso mismo, tímida y discreta. Siempre se refiere al lector con respeto y cordura, y nunca en demasía. *De la tragedia griega al drama moderno* es un libro de poca extensión. Es la mesura y la correcta medida la que dirige su expresión, tanto en la escritura como en el pensamiento; de allí que, desde el principio, su autor esté más preocupado por la discusión y las preguntas, que por el agotamiento de las fuentes y de las referencias en los asuntos que trata. Y ese hecho o, más bien, esa práctica, ya es poco usual en nuestro medio, especialmente en el académico, que tanto espacio requiere para el planteamiento de un tema, por menor que este sea.

Por último, creo que es verdaderamente importante reconocer el mérito de la Editorial Universidad de Antioquia, en convenio con el Instituto de Filosofía de la misma universidad, al publicar esta obra de Saúl Sánchez que tanto bien le hace a nuestra tradición humanística colombiana, la cual tantas veces cierra sus ojos a los orígenes que constituyen su forma de ser en el contexto latinoamericano; en este caso, la cultura griega, que dio forma, por cierto, a una de las artes que, secretamente, ha logrado cambiar nuestra sensibilidad: el teatro. ■

*Felipe Restrepo David* (Colombia)

