

Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis, Héctor Rojas Herazo: a route through their narrative

Abstract

The main idea of the author of this text is to cross the work of these three Colombian writers. The text was exposed on the Book's Fair Ulibro 2007, which was realized at the Universidad Autónoma de Bucaramanga (UNAB).

"Gabriel García Márquez literature -the author says- is neither innocent nor just the result of his spontaneous and overflowed imagination... At the same time that he retakes classic tradition's codes, the writer proposes canons that he breaks and reaffirms in each of his Works". On the other hand, Mutis' narrative "is between the heroic and the mythic, the demonic and the existentialistic vision".

In the case of Héctor Rojas, "to sink in his work is to penetrate in the chaotic labyrinth of the vital experience, which major expression is in the metaphor of the deterioration and the affirmation of the paradise's absence; testimonies if the being in the time".

Key words: Latin-American literature, Colombian narrative, content analysis, "Latin-American boom", literary critic.

Resumen

Un recorrido por la obra de estos tres escritores colombianos se ha propuesto la autora de este texto, que hizo parte de las ponencias que se presentaron en la 5ª Feria del Libro, *Ulibro-2007*, realizada en marzo en la Universidad Autónoma de Bucaramanga, UNAB.

"La literatura de Gabriel García Márquez, afirma la autora, no es inocente ni sólo resultado de su imaginación desbordada y espontánea... A la vez que retoma códigos de tradición clásica, el escritor propone cánones que rompe y reafirma en cada una de sus obras".

Por su parte, la narrativa de Mutis "está entre lo heroico y lo mítico, lo demoníaco romántico y la visión existencialista".

En el caso de Héctor Rojas Herazo, "hundirse en su obra es penetrar en el caótico laberinto de la experiencia vital, cuya máxima expresión está en la metáfora del deterioro y en la afirmación de ausencia del paraíso, testimonios del ser en el tiempo".

Palabras clave: Literatura latinoamericana, narrativa colombiana, análisis de contenido, "Boom latinoamericano", crítica literaria.

Luz Mary Giraldo

Poeta, ensayista e historiadora. Se graduó en Filosofía y letras con especialización, maestría y doctorado en Literatura latinoamericana. Es autora de varios libros de ensayo, entre los que se destacan: *Más allá de Macondo* (2006), *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana* (2001, 2004), *Búsqueda de un nuevo canon* (2000).

Entre sus libros de poesía se destacan: *El tiempo se volvió poema* (1974), *Camino de los sueños* (1980), *Con la vida* (1997), *Hoja por hoja* (2002) y *Tarjeta postal* (2003). Actualmente es profesora titular de la Universidad Javeriana de Bogotá y asociada de la Universidad Nacional de Colombia.

Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis, Héctor Rojas Herazo: un periplo por su narrativa

Luz Mary Giraldo

1. Gabriel García Márquez: vivir y contar

Sin lugar a dudas, Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis y Héctor Rojas Herazo son autores cuya literatura construye sagas familiares, personajes e historias que contienen la tradición y sus cuestionamientos, la vida y sus búsquedas, la escritura y sus itinerarios. Voces que en su *poiesis* entre mito y realidad e historia y ficción, despliegan el antes, el ahora y el después de los acontecimientos y de la literatura.

Analizando algunas de las novelas del Nobel colombiano, Ángel Rama reconocía una literatura cuyo proyecto representaba lo nacional y lo popular de una cultura, en este caso la hispanoamericana y la colombiana¹. El crítico uruguayo no vaciló en recordar sus antecedentes en la narrativa de José Félix Fuenmayor, afirmando que ya en los años veinte éste poseía una prosa literaria renovadora cuyo mundo pertenecía a la zona costera, de gran incidencia en muchos de los autores del llamado grupo *La Cueva*, en la que tendrá definitiva participación Ramón Vinyes, llamado en *Cien años de soledad* "el sabio catalán",

quien procedente de la caída República de España vive varios años en Barranquilla impartiendo "a un cenáculo de amigos y de jóvenes sus conocimientos con una libertad, una claridad y una independencia que produjeron extraordinarios resultados" (37). El grupo, reconocido también como "Grupo de Barranquilla", estaría compuesto por un conjunto de jóvenes amantes de la literatura, como Alfonso Fuenmayor, Álvaro Cepeda Samudio, Germán Vargas y Gabriel García Márquez, el librero Jorge Rondón, el pintor Alejandro Obregón, el pianista Roberto Prieto, el abogado Rafael Marriaga y de manera colateral Álvaro Mutis. El crítico reconoce en el grupo la apertura a literaturas extranjeras, opuesta a "los principios de la literatura nacional" (44) y dispuesta darle paso al humor, al romper con la seriedad y la solemnidad.

Estos antecedentes se hermanan con el proceso creativo de García Márquez, quien a fines de los cuarenta publica unos poemas de corte piedracielista, se inicia como periodista y reportero y simultáneamente como cuentista, comentarista y crítico de cine. En sus primeros se

¹ Rama se ocupa en este texto de *La hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba* y *Cien años de soledad*, aunque de manera referencial también reconoce otros textos.

percibe la voluntad de ser escritor y se perciben muchos de los elementos que distinguen su narrativa, tales como la sugerencia de las atmósferas, la plasmación de la identidad regional, el lenguaje potenciado por el mito y la leyenda, los vínculos con realidades nacionales (la huelga y matanza de las bananeras en los años veinte, la violencia rural desatada en el año cuarenta y ocho con la muerte de Jorge Eliécer Gaitán e intensificada durante la dictadura del General Gustavo Rojas Pinilla, el abandono a los veteranos de la guerra, entre otras) y la visión cinematográfica. Hechos reales, situaciones históricas, personajes o pueblos típicos, en fin, contruidos de tal manera y con tal sensibilidad que desde entonces van más allá de lo inmediato y local.

Indudablemente el narrador ha mostrado sus vínculos con la tradición oral, conciencia de la historia e inclinación por lo cinematográfico, revelando sus condiciones de escritor que asume sus aprendizajes literarios y culturales y los integra al conocimiento a lo actual y lo ancestral. A medida que publica un libro renueva sus escrituras y estructuras revisándose a sí mismo, poniéndose a tono con las exigencias literarias y culturales del momento. La alianza entre el poeta, el periodista y el novelista se reconoce entre una y otra obra y revela una escritura que podríamos trigenérica: el poeta, el narrador y el periodista (cronista o reportero, según el caso²).

Con la publicación de *Cien años de soledad* (1967), el Nobel no solamente lleva al máximo su mundo y su obra a la cumbre, sino alcanza la objetivación de la palabra poética, en la que incluye la historia y potencia lo fabuloso. Macondo, Arcadia primordial y cosmogónica, lugar de “los espejos y los espejismos”, no sólo pertenece al mundo del mito y del deseo sino al de la tradición, la realidad y la recomposición de la historia.

Construida y alimentada desde las crónicas de “La Marquesita de la Sierpe” en los años 50 y definida en sus primeros cuentos y novelas, es el lugar primigenio donde todo es posible y creíble, hiperbólico y elíptico, alusivo y preciso: la vivificación de episodios pertenecientes al antiguo testamento, la escritura del libro sagrado que profetiza su fin, la estructura épica de una saga familiar y nacional, la vida de héroes y arquetipos, lo ligan al mundo de la epopeya, mientras la necesidad de recordar los estadios brutales de la violencia ancestral e histórica y el espíritu de época de crisis, son relacionados a la más profunda soledad del ser moderno y “civilizado” expuesto a las contradicciones vitales, esas que oscilan entre la desesperanza y el desamparo cósmico, y la aspiración al sueño y a la fantasía.

En *Vivir para contarla* (2002), Gabriel García Márquez recuerda su casa de infancia, “aquella casa mítica en un mundo feliz” (102), cuando en sus años juveniles su madre lo convida a venderla. El narrador no solamente recuerda los dormitorios sombríos, el comedor o los jazmines, sino la plaza del pueblo y la decadencia de Aracataca, que asocia a “la frase fatídica” alusiva al fin de la Compañía Bananera, ligada en su novela al esplendor y la decadencia de Macondo: no habría una “segunda oportunidad sobre la tierra”. La imagen se fija a su memoria y desde ella narrará el horror que su imaginación incubaba “durante años” (80). Relacionada con la huelga y la matanza de las bananeras y las distintas conversaciones con sobrevivientes y testigos disímiles, entre “los conformistas” que afirmaban ausencia de muertos y “los del extremo contrario” que habían visto sangrarse en la plaza a más de cien que habían sido llevados “en un tren de carga para echarlos en el mar como el banano de rechazo” (79), sostiene que “la única discrepancia entre los recuerdos de

2 Muchos estudiosos han reconocido en él la escritura bigenérica que resulta de las relaciones entre el nuevo periodismo y la literatura. El estilo de su periodismo ha demostrado un trabajo literario, una necesidad de contar la noticia a la manera de un cuento, un relato o una novela; al incluir la visión sugestiva del lenguaje poético que García Márquez demuestra en su culto al modernismo y a los poetas del renacimiento español (como se confirma en *El otoño del Patriarca* y en *Del amor y otros demonios*, respectivamente), así como la capacidad sugestiva que proviene del lenguaje y el mundo míticos de los imaginarios de culturas orales, reconocemos en nuestro autor la síntesis de tres géneros que dialoga en algunos casos con estructuras teatrales (*Crónica de una muerte anunciada*).

todos fue sobre el número de muertos, que de todos modos no será la única incógnita de nuestra historia” (80). La conciencia de escritura descansa, en éste caso, en esa necesidad de sustentar “con los recuerdos de un niño sobreviviente de la matanza pública de 1928 en la zona bananera” (439), como ha de leerse también en el capítulo 15 de *Cien años de soledad*.

Si existen nombres, situaciones, temas, asuntos y circunstancias de la vida personal, familiar y de la historia nacional desarrollados en la novela y apoyados en sus memorias, también es cierto que abundan las alusiones a personajes literarios, guiños y homenajes a autores y carácter metaficcional. El resultado conduce a la escritura profética del mundo testimoniado y anunciado por el gitano Melquíades, consciencia de escritura, de principio y fin, de mito e historia. El personaje legendario afianza la visión profética desde el presente.

En *El otoño del Patriarca* (1975) se trastoca el orden, pues al entrecruzar intertextos históricos y literarios, generar encuentros poéticos y ocultar-revelar fragmentos de fábula la escritura adquiere protagonismo. El mito del dictador es humanizado y degradado al mostrar sus carencias y debilidades, la historia es cuestionada desde los estigmas y las arbitrariedades del poder, la realidad se trueca en fantasía y viceversa, el amor en odio y miedo. Una suerte de mundo al revés se lleva a cabo en esta novela donde impera la escritura lírica y subyace la realidad objetiva y la revisión de la Arcadia. El mundo feliz se muestra destruido en una ciudad en ruinas, en el palacio presidencial en cuyos corredores y escaleras se ven boñigas de vaca y el edificio no es más que la sombra de un pasado remoto, “maquillado” y mitificado. Como *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, el ritmo narrativo de esta novela es el lírico: se articula con pautas de imágenes y con un movimiento sólo posible en la poesía. Dos jóvenes músicos catalanes, cuenta el Nobel en sus memorias, descubrieron afinidades entre la novela

3 Recuérdese su presencia aludida en *Cien años de soledad*.

y el *Tercer concierto para piano* de Béla Bartók, aunque a él le hubiera gustado “alguna de las romanzas naturales de Francisco el hombre”. Así recuerda el autor: “es cierto que lo escuchaba sin misericordia mientras escribía, porque me creaba un estado de ánimo muy especial y un poco extraño, pero nunca pensé que hubiera podido influirme hasta el punto de que se notara en mi escritura.” (542)

A partir de esta novela, y sin romper con ese estado de ánimo, atmósfera y realidad social y cultural que es Macondo, se anuncia un distanciamiento sin abandonar completamente los efectos de lo real maravilloso que ha caracterizado al macondismo. En la narrativa posterior, el autor explora diversas tendencias de la narrativa contemporánea: lo policial y periodístico, lo histórico, lo amoroso, lo inmediato y lo fantástico. En sus textos la voz narradora acentúa las maravillas de la realidad y de las experiencias personales del autor, afirmando el fundamento de sus ficciones en hechos reales que proporcionan materia prima para la creación de un universo donde todo es posible. Así reedifica y testimonia la realidad y muestra su desacuerdo con el mundo. El auge del *nouveau roman* que entonces se desplazaba de la narrativa francesa al resto de occidente, adquirió con el Nobel otro sentido: la palabra entrelaza mitos y temas universales (el de la escritura y del poder y la tiranía), genera una dinámica que toca lo latinoamericano y dota de movimiento la totalidad del mundo mediante la transtextualidad, ese movimiento de textos culturales que contribuye al reconocido sentido dialógico y al discurso polisémico.

La literatura de Gabriel García Márquez no es inocente ni sólo resultado de su imaginación desbordada y espontánea: se han señalado diferentes modelos que insertan sus obras en la tradición universal, reafirmando y subvirtiendo. Así por ejemplo, entre los modelos narrativos de *Cien años de soledad* reconocen las obras de caballería, *Don Quijote de la Mancha*,



textos bíblicos, incluyendo la concepción mítica del mundo, el héroe de la epopeya y el carácter legendario con sus raíces en la cultura popular. Pero sus héroes son antiheróicos, sus gestas y hazañas son inútiles y sus caracteres legendarios fluctúan entre lo local y lo universal. La crítica ha reconocido entre los antecedentes literarios de *El otoño del Patriarca* la hipérbole que Rabelais aprovechaba entreverando la mitología clásica y que el Nobel pone en juego con la cultura cristiana, la presencia subterránea del modernismo y el piedracielismo, la sugestión lírica heredada de la prosa rulfiana, los arquetipos y el lenguaje coloquial concebidos por el narrador mexicano.

A la vez que retoma códigos de tradición clásica, García Márquez propone cánones que rompe y reafirma en cada una de sus obras. Así por ejemplo, si en *Cien años de soledad* sobresalen las vertientes del lenguaje oral y el realismo mágico entretelado a lo real maravilloso, en *El otoño del patriarca* se destaca el realismo mítico en la figura del poder hecho leyenda y en la hegemonía de la palabra que enfatiza la escritura en el énfasis lírico. *Crónica de una muerte anunciada* (1981) participa de un doble modelo: el de las crónicas judiciales y el de la literatura policial. Surgido de un hecho real que en primera instancia le incita escribir el reportaje de un crimen, el autor afirma en *Vivir para contarla* que pesó por encima de éste “el tema literario de la responsabilidad colectiva” (2002, 469). El tratamiento del tema permite al relato la relación con unos tópicos clásicos: un destino fatídico, una afrenta de honor (que en el caso específico de esta novela pertenece al popular machismo latinoamericano), el anuncio de tragedia mediante sueños o asociaciones y la creación de un escenario análogo a un circo romano. Sin embargo, su arquitectura refleja integración de contenidos de la tradición literaria, de la cultura latinoamericana y de la ficción policial, sin perder de vista elementos de lo real maravilloso que redundan en Macondo y en el estilo garciamarquiano.

En *El amor en los tiempos del cólera* (1985), el recorrido por esa Cartagena colonial durante el siglo⁴ y ciertas referencias a la capital colombiana a comienzos del siglo XX⁴, sirve de marco para una apología y a la vez una parodia del amor cortés y del romanticismo, logrando una visión de sentimientos de época y de conflictos políticos metaforizados en la peste del cólera y en la hipérbole de una espera más acá de la muerte: “cincuenta y tres años, siete meses y once días con sus noches”. Por su parte, en *El general en su laberinto* (1989), inspirada en el cuento “El último rostro” de Álvaro Mutis, al recrear doblemente a Bolívar, el narrador utiliza recursos que han sido considerados propios de la nueva novela histórica: la tergiversación de la historia y su reinención, desmitificando y profanando al héroe de la historia patria u oficial. Bolívar es en la novela a la vez personaje mítico y humano: se sabe superior y mitificado pero en la ficción es humanizado, de tal manera que degrada su imagen en la historia y se lo muestra solo y abandonado camino hacia la muerte con un cuerpo desgastado por el sufrimiento y el dolor, en condiciones de frágil mortal que se descompone, sujeto a secreciones desagradables, débil y empuñecido, en fin, como cualquier hombre en condiciones de acabamiento. Según recuerda en sus memorias, sentado en una ocasión en una banca del parque Bolívar, frente al Palacio de la Inquisición, mientras “oía el quejido inconsolable de algún pájaro enfermo que no podía ser de este mundo”, le “pareció de pronto que había algo oculto entre las sombras más espesas de los árboles. Era la estatua ecuestre de Simón Bolívar. Nadie menos: el general Simón José Antonio de la Santísima Trinidad Bolívar y Palacios, mi héroe desde que me lo ordenó mi abuelo, con su radiante uniforme de gala y su cabeza de emperador romano, cagado por las golondrinas” (García Márquez, 2002: 373-374). Según el recuerdo, ahí estaba la imagen a la vez enaltecida y degradada.

4 En la novela se afirma, a propósito de la invitación que Florentino hace a Fermina Daza de hacer un viaje por el río, que “con un día más de tren se podía ir hasta la capital de la república, que ellos, como la mayoría de los caribes de su generación, seguían llamando con el nombre que tuvo hasta el siglo anterior: Santa Fe”. (García Márquez, 1985: 441)

Del amor y otros demonios (1994) retoma Cartagena colonial en tiempos de la Colonia, recorre sus escenarios inquisitoriales, los laberintos emocionales y sociales de la época y con un acontecimiento real maravilloso en el que fusiona textos renacentistas, fragmentos poéticos de Garcilaso de la Vega, uno de los temas desarrollados en el cuento “La Santa”, posterior al guiño de “Milagro en Roma”, también recreado de la fuente primera y una crónica periodística. El motivo genesiaco apunta a la vida más allá de la muerte en la imagen de una niña que después de muerta, sin ningún rasgo sagrado, mítico o legendario conserva la lozanía de su cuerpo. El autor recuerda que cuarenta años atrás, en 1950, quedó “alborotado con el enigma de una niña de doce años sepultada en el convento de Santa Clara, a la que le creció el cabello después de muerta más de veinte metros en dos siglos” (García Márquez: 2002, 410). Sin embargo, a pesar de la ausencia del mito primitivo como forma de conocimiento sagrado, en los personajes de las novelas tanto Bolívar como Sierva María de todos los Ángeles, son aprovechados por esa carga misteriosa que proviene del imaginario colectivo y le da autenticidad y 'realismo' a las situaciones que representan.

La trayectoria narrativa de Gabriel García Márquez muestra una fluctuación constante entre -y ruptura, tanto de los parámetros convencionales como de sus propias propuestas, un claro afán de exploración estética e indagación cultural y temporal. Iniciado a finales de la década del cuarenta con poemas publicados en periódicos locales, cambia su ejercicio de escritura poética por notas, comentarios, notas, crónicas periodísticas y reportajes -jamás abandonados- atendiendo a la captura del presente fugaz de la noticia, aquella temporalidad huidiza que sugiere ir más allá del instante -como lo exige el poema-. Es en este cruce donde el narrador construye un universo poblado de anécdotas que se refuerza con la escritura permanentemente revisada.

Si en *Cien años de soledad* retoma la tradición del contar, fortalece el espíritu local y rural y

explora la verdad histórica llevándolos al clímax con la intensidad de lo real maravilloso, también -en esta novela que le ha dado la vuelta al mundo en todos los idiomas-, la visión autoconsciente y el carácter universalizante funden lo nacional con lo latino-americano y las tradiciones de la cultura occidental. Esta fusión que sugerimos múltiple, se logra en una escritura en cuyos imaginarios a la vez que prevalece el inconsciente colectivo apela al lector individual, decodificador y explorador del mensaje profundo que emana de la literatura.

Como hemos afirmado, el proceso de-muestra que pocos años después de consolidada la aventura de Macondo, García Márquez rompe con el espacio anteriormente creado y reafirmado y sin alejarse de lo insólito, la maravilla, el 'todo es posible' gracias a la hipérbole y la fantasía, cierta emotividad y marca de cultura, toma distancia del contar anecdótico para volcarse en el valor concedido a lo oral que demanda escritura, asociaciones y juegos líricos que alternan con evocaciones culturales (mitologías y leyendas clásicas, referentes a las tradiciones universales y de la poética ibero-americana y alusiones a la historia de nuestros países), a la vez que reafirma una estética fragmentaria del relato. *Cien años de soledad* es la saga de los Buendía y el canto épico de América con héroes sin leyendas reconocidas, y *El otoño del Patriarca* el canto elegíaco y lírico del mito que debe cancelarse para dar paso a la conciencia histórica que se vincula con la conciencia de esa escritura concentrada en decadentes escenarios urbanos e históricos.

El carácter hegemónico de la palabra que en un momento “desinstaló” al lector amante de relatos y anécdotas y conmovió al seguidor del reto de la lectura problemática, parece detenerse en la producción posterior. El narrador regresa a la fábula mediante la crónica y reconstruye un pasado en la sugestiva *Crónica de una muerte anunciada*. De nuevo la mitología y el encuadre clásico: el destino fatal del héroe es anunciado en sueños y nadie puede evitarlo. Una suerte de circo romano constituye el espectáculo de su muerte vista por todo el pueblo. Una suerte, también, de



venganza de género se lleva a cabo cuando Santiago Nasar, la víctima propiciatoria, es acusado por Ángela Vicario de acabar con su virginidad. Crónica judicial, drama, estilo policial, narrador colectivo, recuperación de una memoria que de lo individual pasa a lo comunal, son algunos de los recursos narrativos aprovechados en el relato para reconstruir una historia individual y una culpa comunitaria que se sublima con la creación del mito.

Es en *Doce cuentos peregrinos* (1992) que el autor, aprovechando textos escritos entre fines de los setenta y comienzos de los ochenta, retorna al impulso de ruptura y auto-reflexión y muestra el contraste entre la anécdota y la potencialidad del instante que deviene en lenguaje, para proponer una verdadera estética postmoderna que estaría en el placer no sólo de narrar sino de capturar el instante de la belleza o de la complicitad con el arte como contemplación. Ahí radican la contemporaneidad y la decadencia, el contraste entre el mundo de los mitos y el de la racionalidad, la pesadumbre del agotamiento y el desamparo, angustia y fatalidad.

El autor afirma en el prólogo que con ellos ha logrado expresar “una perspectiva en el tiempo”. Una perspectiva en la que resulta “imposible distinguir la línea divisoria entre la desilusión y la nostalgia” (García Márquez, 18). Sin embargo, gracias a ella -línea o perspectiva- se aclara que la escritura es el oficio de seleccionar, construir, pulir y definir alguna acción que rescata la memoria encargada a su vez de organizar, decantar y depurar. Memoria y vivencia construyen con el ejercicio de la escritura el “puro placer de narrar”, un estado de ánimo que activa al lector y lo hace partícipe, además, de “ese estado humano que más se parece a la levitación” y que podemos afirmar, no es atribuible solamente a la escritura, sino también a la lectura. Es justamente esta condición la que hace decir al poeta Darío Jaramillo Agudelo que esta obra es “un libro de levitaciones, un libro redondito, un libro maravilloso, que te agarra, en el

que uno lamenta, únicamente, que la lectura se acabe tan pronto, que sea tan breve el hechizo⁵”.

Doce narraciones fechadas según su año de gestación, entre 1976 1982, y un prólogo de 1992 conforman este libro en el que se evidencia al guionista, al periodista y al fabulador. Las astucias de la poesía redimieron los textos periodísticos de su inevitable muerte (14) y la escritura dio forma al lenguaje de la imagen visual. De manera coloquial y cotidiana el autor define en este prólogo su concepción de literatura, periodismo y vida, acentuando el placer de escribir apoyado en la distancia del tiempo y del espacio y en el gozo fabulador de la memoria que reinventa textos y experiencias al recrear en “el insaciable y abrasivo vicio de escribir” (13).

En estos doce cuentos se confirma el anuncio de Germán Vargas Cantillo en 1966, sobre “una serie de cuentos homogéneos, para publicarlos en un libro que todavía no tiene título. Son cuentos de latinoamericanos en Europa” (Vargas Cantillo, 53). Algunos tienen una clara presencia latinoamericana y otros cuentan con escenarios y realizaciones europeizantes, pero en todos los casos el narrador que conocemos deja escapar sus giros estilísticos y algunas de sus frases sugestivas. Así, el resultado consigna el tema de la identidad latinoamericana, el sueño, la soledad y lo transitorio. Es decir, los temas conocidos. Varían los espacios y la manera de presentarlos: ciudades europeas (como en *Metropolitanas* de R. H. Moreno-Durán y en *La ciudad interior*, de Freddy Téllez) establecen una estructura espacial (no siempre mental) de peregrinaje, de hombre transeúnte, de tránsito y, como consecuencia, de soledad. En este caso los personajes son generalmente latinoamericanos de distintas latitudes marcados por el desasosiego y el asombro ante las situaciones y los lugares desconocidos: Barcelona, París, Ginebra, Roma, Nápoles, Arezzo, el aglutinado y móvil espacio de un aeropuerto, el de un avión, un barco, una carretera en la noche o sobre la nieve. Lugares de tránsito y desarraigo

que simulan el espacio etéreo, dinámico y entrecruzado de las ciudades.

Temas y espacios se complementan con la escritura que no presenta el carácter enumerativo y acumulativo de otras obras y se hace precisa, buscada, económica, rigurosamente calculada, a veces hasta la gratuidad de la mimesis para, como en algunos casos, justificar la creación y la reproducción de un instante que se narra magistralmente. Un buen ejemplo está en “El avión de la bella durmiente”, en el que se destaca no propiamente la anécdota, por demás banal, sino sobre todo el gozo y el placer de la escritura a partir de la contemplación plena de la belleza. La precisión de la palabra capta la intensidad de la fantasía que se escapa por efímera; sólo la escritura inmortaliza el instante. La narración adquiere dominio sobre el hecho narrado que puede ser insustancial y el resultado es un cuadro exacto, casi fotográfico, que expresa con intensidad un estado anímico. Pero la palabra se desliza como en una galería de espejos escenificando “según las cosas extrañas que le suceden a los latinoamericanos en Europa” (14). Es decir, la voz que narra focaliza el mundo desde miradas y sensaciones propias de latinoamericanos, reproduciendo la sorpresa por las analogías o por las diferencias, admitiendo la presencia y el determinismo del mundo donde todo es posible, como en el realismo mágico y maravilloso. En este caso la escritura se matiza no sólo con los temas conocidos sino con las estructuras, recursos y frases habituales del autor, alimentadas por la sinestesia y la fantasía del imaginario macondino. No sería equivocado decir con Rama, cuando afirmaba en su análisis *Edificación de un arte nacional y popular*, que en la obra de García Márquez probablemente hay “más materiales filiales en el kitsch de lo que él está dispuesto a reconocer. Es decir, un cierto manejo de la convencionalidad artística preocupada por lograr

los efectos en un plano donde lo importante no es la creación artística más elevada, sino la consecución de un efecto, que toque la sensibilidad adecuada a este efecto de un lector convencional” (Rama, 129). Así conviven en este ámbito la desesperanza y el asombro con la expresión hábil de la palabra pensada, no espontánea aunque ágil, que se sostiene en la convicción de la escritura como oficio o la escritura como convención sugestiva⁶. Lía de Roux destacó el alejamiento de lo soñado “irreal pero cotidiano” que caracterizó su escritura anterior: “Gabo ejerce aquí su maravillosa habilidad de artesano de la palabra, con una conciencia lúcida que pule la escritura pero que deja escapar gran parte de la fantasía y de la magia”. Sin embargo, este dejar la fantasía más a la palabra que a la imaginación define gran parte de la producción artística de hoy al poner de manifiesto el sentido del “lenguaje que se repliega sobre sí mismo” desde su función ejercida en el arte, “como si su discurso no pudiera tener como contenido más que decir su propia forma” (Foucault, 289-294).

La instauración del cómo se narra establece la línea directriz, en muchos casos motivada por ese puro placer de narrar la fragilidad inestable de la modernidad. No sobra agregar que en *El general en su laberinto* la escritura fluye con el personaje narrado creando la atmósfera de desolación, frustración y fracaso del héroe caído, del mundo deshabitado de dioses y ajeno a las palabras mágicas que rediman. Pues parece afirmarse que lo irreal de la magia cotidiana pertenece más a la nostalgia y a la desilusión que ratifican las consecuencias de la pérdida del mito y la maravilla.

Cada lector establecerá sus propios juicios y parámetros de acercamiento, comprensión o cuestionamiento a estos cuentos. Es inevitable recordar la selección inmediata de algunos lectores: para Jaramillo Agudelo, uno de los

5 Darío Jaramillo Agudelo. *Un libro de levitaciones*. Lecturas Dominicales. *El Tiempo*. Bogotá, agosto 16, 1992, p.7.

6 Es posible que sean mucho más destacados estos efectos en las novelas *El amor en los tiempos del cólera*, *Del amor y otros demonios* y *El general en su laberinto*, en las que pesa más la armonía de la trama que seduce a un lector corriente y espera de él la complacencia con la fábula y su lenguaje.

7 Lía Caicedo de Roux. *Cuentos de lujo*. Lecturas Dominicales, *El Tiempo*. Bogotá, agosto 16, 1992, p.6.

cuentos más hermosos del libro es “Me alquilo para soñar”. Por su parte, frente a la polémica desatada con la publicación del libro, en uno de los programas de *Ventana al libro* proyectado por televisión en el canal cultural, en el que participaron Eduardo Pachón Padilla, Pedro Badrán, Evelio José Rosero y la firmante de este artículo, se afirmó que el cuento menos convincente es “Espantos de agosto”. Badrán resaltó la capacidad sugestiva y la belleza del instante en “El avión de la bella durmiente”. Rosero destacó la intensidad dramática de “Sólo vine a hablar por teléfono” señalando que debería incluirse en una antología del horror. Pachón Padilla destacó el carácter cosmopolita del libro y el rigor intelectualizado de su escritura, además de la presencia latinoamericana de “Buen viaje, señor presidente”.

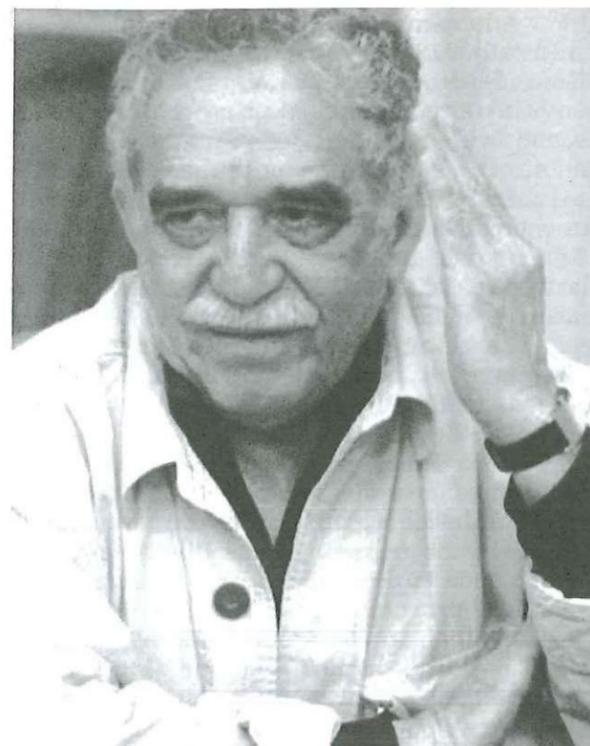
La conciencia de escritura comprimida y exacta que se percibe en cada cuento se anima de evocaciones y homenajes literarios a través de la presencia o la citación de autores, según cada cuento, recreando su visión de mundo, su reflexión o concepción literaria, su tonalidad, sensualidad o la emoción del momento representado. Así, Aimé Césaire está coherentemente incluido en las páginas del primer cuento; Yasunari Kawabata justifica “la esencia del placer” en el cuento de la bella durmiente moderna y Gerardo Diego condensa el sortilegio de la contemplación al ser citado en el fragmento de su soneto que detiene el tiempo del relato: “Saber que duermes tú, cierta, segura, cauce fiel de abandono, línea pura, tan cerca de mis brazos maniatados” (82). Neruda camina por las calles literarias y se teje, desde el sueño, a la esencia creadora de Jorge Luís Borges, quien afirma la existencia en el ser soñado por otro, según se condensa en “Me alquilo para soñar”. Vinicius de Moraes con su verso “el amor es eterno mientras dura”, citado en “Sólo vine a hablar por teléfono”, contribuye a la plasmación de lo fugaz y relativo de la existencia.

Es posible agrupar en un solo núcleo aquellos cuentos en los que prima la perspectiva latinoamericana, reconociéndolo como *Macondo va a*

Europa. Otro podría integrarse por aquellos textos en los que prima la potencia vital en el gozo último de la existencia y de la escritura; lo identificaría como *El placer inestable de la modernidad*. Por último, aquellos textos en los que prevalece la experiencia del absurdo, monstruosa, casi maligna, que de manera inesperada altera la tranquilidad cotidiana, lo denominaría *Perversidad y desamparo*. En algunos casos existen cuentos que rozan varios núcleos, pues su movilidad interna permite perspectivas variadas.

1. En ese primer grupo, *Macondo va a Europa*, iniciado con “Buen viaje, señor presidente”, se alude a un presidente derrocado y en el exilio en Ginebra, y evoca al tirano de *El Otoño del Patriarca*, enfermo, agotado, odiado y amado, condenado a la soledad, el abandono y la miseria. Las referencias a la identidad del continente latinoamericano recuerdan el testimonio, la denuncia y la reafirmación del ser continental en la narrativa de los años 60 y 70. Dice el personaje: “Un continente concebido por las heces del mundo entero sin un instante de amor: hijos de raptos, de violaciones, de tratos infames, de engaños, de enemigos con enemigos” (42-43), cuyo resultado es el mestizaje que “significa mezclar las lágrimas con la sangre que corre” (43). Un afán de pedir cuentas al pasado y de asumir la conciencia de ser ante el mundo, de transformar, a los 75 años y con la muerte a cuestas, su país desecho en su propio gobierno y desde sus orígenes, anima en la fase final al presidente a conformar “un movimiento renovador”.

El arquetipo y/o el prototipo latinoamericano con toda la fragilidad del poder retorna en este cuento de decadencia, enfermedad, exilio, privaciones y nostalgias caribeñas en el que el imaginario de Macondo remeda una isla sostenida por tres personajes: el presidente, Lázara Davis y Homero Rey. Los dos últimos representan un pueblo resentido por las permanentes opresiones y alienaciones sociales; el primero es el poder de la decadencia; Lázara y Homero fluctúan entre el odio ancestral y la admiración por el gobernante derrocado y enfermo; a fuerza de conocimiento y



Gabriel García Márquez

aceptación de una realidad que los une, la de ser latinoamericanos que testimonian desde su historia común la frase: “¡Qué vida de mierda!” (50). El texto “Cahier dun retour au pays natal de Aimé Césaire”, citado como intertexto, complementa la dimensión del exilio y la móvil decisión de hacer “una nueva vida” (40) en Europa y más tarde en su propia tierra.

“Eso es lo que más jode a los estalinistas: que no creen en la realidad” (71), parece ser la frase que en “La Santa” condensa la imposibilidad de aceptar, asumir y comprender en la mentalidad civilizada del europeo, las condiciones propias de la fantasía cotidiana inherentes al realismo maravilloso con “su magia original” (69). Es también la frase con que el autor cuestiona los valores de una actitud política racionalista. Veintidós años han transcurrido sin que Margarito Duarte haya logrado ser recibido por el Papa para canonizar a su hija

muerta cuyo cadáver carente de peso conserva “la piel tersa y tibia” (59), el “cuerpo incorrupto” (73) y “el vaho de las rosas frescas con que la habían enterrado” (58-59). Se presentan dos realidades paralelas: la de Margarito Duarte y la de los europeos. El uno tiene la perseverancia de convivir con el asombro. Los otros tienen la experiencia del tiempo lineal que transcurre hasta hacer de Roma “otra Roma antigua dentro de la antigua Roma de los Césares” (63).

La seguridad de la creencia concede al latinoamericano el don de la esperanza y la experiencia de lo relativo confiere a los otros el olvido y la caducidad: Margarito es reconocido siempre como un ser exótico a la espera de un milagro y por su naturaleza logra la compasión de un león de zoológico mientras los otros, “maestros de argumentos y guión” (p. 68), como Cesare Zavattini, “uno de los grandes de la historia” (68), y Lakis, buscan la manera de aprovechar la historia mientras esta tenga sentido de verosimilitud y sugiera realidad. Margarito, “el colombiano silencioso y triste del cual nadie sabía nada” (68), el santo verdadero, “sin darse cuenta, a través del cuerpo incorrupto de su hija, llevaba ya veintidós años luchando en vida por la causa legítima de su propia canonización” (73).

En “Diecisiete ingleses envenenados”, “Tramontana”, “La luz es como el agua” y “El rastro de tu sangre en la nieve”, aceptar la inversión y la imposición de una realidad inexplicable es cosa de sentido común, según lo hace notar el narrador en cada uno de los textos. Lo real maravilloso y/o lo latinoamericano se camuflan en la realidad que unas veces parece marcada por el destino fatídico, por la fascinación en la gran trasgresión de la realidad y otras por la experiencia vital como espectáculo. Una vez más un personaje latinoamericano viaja a Italia con el ánimo de ver al Sumo Pontífice. El hecho implica un grado real de fascinación. Procedente de Riohacha, la señora Prudencia Linero hace evocar a Fermina Daza en sus relaciones familiares y la visión de mundo, semejantes a la de determinado tipo de mujeres que en las obras de Gabriel García Márquez están dotadas de sabiduría natural y una determinada

actitud de sorpresa, energía y resignación ante los avatares de la vida. Esta visión de la vida y de las cosas alcanza un mayor grado de sugestión gracias al estilo propio del autor, a las señas de su identidad narrativa que convoca al imaginario de las sensaciones y los sentidos.

Su primer encuentro con Europa a los setenta y dos años le dio la tranquilidad de notar que el Puerto de Nápoles “tenía el mismo olor del Puerto de Riohacha” (147), de ver un ahogado flotando que “con una rara prestancia natural y sus ojos abiertos y alegres tenían el mismo color del cielo en el amanecer. Llevaba un traje de etiqueta con chaleco de brocado, botines de charol y una gardenia viva en la solapa” (149), de presenciar “una algarabía de feria” (150), de ver comer pajaritos de monte”, de “sentir la luz del sol a las nueve de la noche” (160), de perderse en las calles de la ciudad y conocer diecisiete ingleses envenenados “con la sopa de ostras en la cena” (161), después de verlos “sentados en un orden simétrico, como si fueran uno solo muchas veces repetido en una galería de espejos” (154), semejantes a “una larga hilera de rodillas rosadas, que parecían presas de cerdo colgadas en los ganchos de una carnicería” (154).

En “Diecisiete ingleses envenenados” la fatalidad se intensifica y llega al máximo en la fuerza del destino en “Tramontana” aunque en este cuento ni los personajes ni las situaciones aluden al ser latinoamericano, salvo la voz que narra con “el presagio inexplicable de que algo iba a pasar” (167) y enlaza dos historias: la suya quince años atrás y la de un joven que “tenía la cabeza cubierta de rizos empavonados, el cutis cetrino y terso de los caribes acostumbrados por sus mamás a caminar por la sombra y una mirada árabe como para trastornar a las suecas, y tal vez a varios de los suecos” (165). La “Tramontana”, como se aclara en el texto, viento arrasador de la vida y cordura, o mujer abominable “sin la cual la vida carecería de sentido” (168), soporta la tensión narrativa y crea expectativa constante entre lo que pasó y lo que pasará. Aunque su explicación realista sea científicamente justificable, su relación interna pertenece a la desmesura y sorpresa que amenaza la vida cotidiana.

Por su parte, en “La luz es como el agua”, el cuentista que narra la experiencia a partir de sí mismo, desde el imaginario infantil sugestivamente invierte la realidad al crear un episodio cercano a lo inverosímil, pero expresado de tal manera que sólo puede ser posible en el reino de lo real maravilloso y/o lo zúrrrela, (sic) que admiten “un chorro de luz dorada y fresca como el agua” (194) y un bote que navega “a placer por entre las islas de la casa” (194). Flotar y navegar se asocian cuando de manera simbiótica se funden la luz y el agua en un solo elemento, aunque sea incomprensible que en el quinto piso de un edificio de la civilizada ciudad de Madrid “todo el cuarto año elemental de la escuela de San Julián el Hospitalario se había ahogado” (197) y los treinta y siete compañeros de clase “eternizados en el instante de hacer pipí en la maceta de geranios, de cantar el himno de la escuela con la letra cambiada por versos de burla contra el rector, de beberse a escondidas un vaso de brandy y de la botella de papá. Pues habían abierto tantas luces al mismo tiempo que la casa se había rebosado” (196-197).

La fatalidad se construye con lentitud a través de la pareja de jóvenes caribeños recién casados que hacen su viaje de luna de miel a París, en medio de la blanquísima nieve en “El rastro de tu sangre en la nieve”. Billy Sánchez se encuentra en medio de la soledad y el desamparo en un país que desconoce y del cual ignora su lengua y sus costumbres, mientras su mujer agoniza y muere a causa de un pinchazo con el tallo de una rosa. La imagen de la sangre roja haciendo camino sobre la nieve prelude a desaparición, y aunque parece repetir el motivo de la muerte de José Arcadio, indica transitoriedad; por eso, cuando el joven sabe de la muerte de Nena Daconte mientras él buscaba la manera de visitarla, “ni siquiera se dio cuenta de que estaba cayendo del cielo una nieve sin rastros de sangre, cuyos copos tiernos y nítidos parecían plumitas de palomas y que en las calles de París había un aire de fiesta, porque era la primera nevada grande en diez años” (226). La forma de presentar los elementos hace que se rompa el canon de cada motivo de los cuentos de hadas y del realismo mágico.

“Me alquilo para soñar” es el único cuento cuyo final intensifica la fuerza de la vida dentro de este núcleo. En éste, como en “La luz como el agua”, la presencia macondiana es ambigua. No basta con que sus personajes sean latinoamericanos, Neruda o Borges, o que se aluda a tierras de este continente. Austria, España y Portugal son lugares de paso por donde ha transitado el personaje colombiano Frau Frida, desde el cual se teje el relato. Frida sueña y tiene el don de la premonición. Descifra destinos diarios y anuncia gozos o fatalidades. En el cuento el sueño se duplica: tanto ella como Neruda sueñan que son soñados entre sí, repitiendo la enigmática y sugestiva definición del ser y de la literatura que defendió Jorge Luis Borges. El carácter premonitorio de Frida es condición de lo real maravilloso; la percepción del sueño como laberinto pertenece más al género fantástico que apoya la experiencia metafísica. El juego de espejos o el doble en el sueño es, sin lugar a dudas, el de la ambigüedad y la incertidumbre.

En estos seis cuentos la experiencia de la condición latinoamericana en Europa se articula a una manera de ser y de vivir en la que no se comprende ni se acepta una realidad y un sentido de la vida que se reproduzca en un imaginario maravilloso, asombrado o sorprendido, como actitud constante cuya visión de mundo parece ajena a la realidad del tiempo que pasa. El autor muestra tanto el choque y contraste de culturas como la toma de conciencia de cambio en la vida contemporánea que necesariamente ingresa a la literatura.

2. Si en “La luz es como el agua”, en “Buen viaje, señor presidente” y “Me alquilo para soñar”, se destaca la fuerza macondiana que como potencia vital determina el gozo y el placer, en “El avión de la bella durmiente” y en “María dos Prazeres” la vida tiene el sentido de lo transitorio y fugaz y por ello mismo justifica los instantes que, como oportunidades intensas, se presentan. Ya se afirmó que en “El avión de la bella durmiente” el máximo gozo se fundamenta en la contemplación de la belleza. El universo creado, ajeno a las utopías

míticas de los cuentos de hadas con finales felices es, en este cuento, plasmación de la fugacidad y precisión de la palabra. La bella durmiente de hoy no pertenece al mundo encantado: no tiene príncipe que la despierte y la conduzca al país de la felicidad. En el mundo actual los príncipes soñados perdieron su corona y no conservan la fuerza del beso que enajena. El espacio idílico y bucólico se trastoca en el abigarrado e impersonal espacio de un aeropuerto o un avión. Nada, salvo la aceptación de lo fugitivo, permite la intensidad. La belleza es a la vez una mujer común, según su indumentaria, que por un momento semeja “una aparición sobrenatural que existió sólo un instante y desapareció en la muchedumbre del vestíbulo” (77).

El manejo de la “aparición” adquiere el carácter de “levitación” que el autor ha señalado en el prólogo. Paralelo al estado contemplativo, la soledad e incomunicación integran el espectáculo: la bella duerme desentendida de su admirador durante “las ocho horas eternas y los doce minutos de sobra que duró el vuelo a Nueva York” (81). La belleza se constituye en hechizo de fábula y se relaciona a un episodio leído en una novela de Kawabata “sobre los ancianos burgueses de Kyoto que pagaban sumas enormes para pasar la noche contemplando a las muchachas más bellas de la ciudad, desnudas y narcotizadas, mientras ellos agonizaban de amor en la misma cama” (82). La analogía que teje un texto en otro texto, desde el mismo relato logra detener el instante del clímax. El soneto de Gerardo Diego evocado, sumado al episodio de Kawabata, demuestra la esencia del texto de García Márquez: “la esencia del placer era verlas dormir” (82), aunque el sortilegio se rompa al retornar a lo cotidiano. Roto el hechizo se recupera la libertad y la miseria de lo transitorio.

En “María dos Prazeres”, se destaca el proceso de la muerte a la vida (en esto se asemeja al desenlace de “Buen viaje, señor presidente”). La protagonista, una mulata de setenta y seis años “convencida de que se iba a morir antes de Navidad” (127), prepara un sitio para ser visitada por un perro después de muerta, pues “se sintió

más ligada que nunca a aquella criatura de su soledad" (133). Sorpresivamente, cualquier día descubre que "la vida la había tomado por ella una tarde glacial de noviembre en que se precipitó una súbita tormenta cuando salía del cementerio" (141) y en una fracción de segundo comprendió que tenía otra oportunidad para vivir el amor aunque fuera por un instante. María, que era "una puta justa" (140) aprende en la soledad y abandono de su vejez que es necesario aceptar 'la segunda oportunidad sobre la tierra' y que las oportunidades no son ni cíclicas ni eternas, puesto que la vida está condenada a la caducidad y el deterioro. En ese premio que recibe de la vida, María entiende "que había valido la pena esperar tantos y tantos años y haber sufrido tanto en la oscuridad, aunque sólo hubiera sino para vivir aquel instante" (144). El momento es fáustico: su decadencia se desvanece, se siente joven como su nuevo acompañante y saca fuerzas para decidir la vivencia del instante posible. Mientras tanto, el mundo que se deteriora queda en manos de Francisco Franco, "el dictador eterno" (139), del conde Cardona, con quien compartió monótonos y lánguidos episodios de amor y de las agencias funerarias encargadas de asegurar el lugar para la muerte.

3. Una fuerza maligna se hace presente en tres cuentos: "Sólo vine a hablar por teléfono", "El verano feliz de la señora Forbes" y "Espantos de agosto". Los dos primeros son sobrecogedores y oscilan entre lo real y lo fantástico, al transmitir la sensación de amenaza e inestabilidad a la vida cotidiana. Existe la presencia de algo que altera el equilibrio. Ese algo sin ser misterioso ni sobrenatural, se impone de manera inesperada y cohabita solapadamente en el desarrollo de la vida corriente para, como un determinismo, entrar en acción en el momento oportuno. El resultado genera vacilación en el mundo narrado, en los personajes y en el lector, desestabilizándolos. Ese es el efecto que se propone.

"Sólo vive a hablar por teléfono" narra dos experiencias simultáneas: María de la Luz Cervantes, mexicana de veintisiete años, esposa y

ayudante de un prestidigitador, de viaje desde Zaragoza a Barcelona, tiene problemas con su vehículo y por un "error" del destino termina encerrada en uno de los más terrible manicomios de la ciudad, sin lograr convencer a nadie del estado real de su salud mental. El proceso de aceptación de su situación se hace lento, agresivo y resignado. La fatalidad tocó su existencia y alteró las leyes del equilibrio. La otra experiencia relaciona a Saturno el Mago, quien en varias ocasiones ha vivido el abandono de su mujer, acostumbrada a la inestabilidad emocional y a los amores cortos o largos. Esta condición, acompañada de un sueño de Saturno en el que se ve sólo para siempre, prepara desarrollo y desenlace.

El relato se construye sucesiva y paralelamente, como si un ojo de cámara se moviera de un personaje a otro mostrando sus vivencias, penetrando en su interioridad y resaltando la ruptura y la construcción de caminos diferentes que aíslan y separan. El poder represivo adquiere fuerza ciega en las imágenes de prisión, manipulación de la salud mental y en una "litografía del generalísimo" (113) que preside el lugar de reclusión y que María arroja con desesperación sin lograr despojarse de su condición de prisionera de un destino ante el que se siente impotente. Sin embargo, el texto no pretende una denuncia social o cultural sino, crear tensión dramática y para ello se vale tanto del hecho demencial, como de las características de personalidad de María y Saturno. Ella, condenada en un mundo perverso, vive la agonía del encierro y la expulsión de la sociedad y del amor; él, víctima de la perversidad, venga el abandono con alejamiento e incomprensión. Cada uno desaparece en los profundos infiernos o en los escombros de su realidad.

En "El verano feliz de la señora Forbes" la perversidad está focalizada inicialmente con la imagen de "una enorme serpiente de mar clavada por el cuello en el marco de la puerta, negra y fosforescente y parecía un maleficio de gitanos, con los ojos todavía vivos y los dientes de serrucho

en las mandíbulas despernancadas" (175) es preparada para la cena y obligada a ser consumida, según el método inclemente" (178) de la señora Forbes. Hasta este momento el lector tiene un cuadro sugestivo de la perversión como clima en la primera imagen y en la actitud de la señora Forbes, institutriz alemana contratada por "un escritor del Caribe con más ínfulas que talento" (181) para educar a sus hijos según las pasadas glorias europeas, con el ánimo de hacerles olvidar sus orígenes. Una sucesiva tensión entre la institutriz y los niños se une al carácter que ambiguo oscila entre la inocencia y la maldad. La trama aumenta en expectativa cuando los niños preparan la muerte de la mujer para vengar las exigencias de una educación represiva hasta que amanece muerta con "el cuerpo cribado a puñaladas" (190). Aunque el lector se ha preparado para ese instante, se desinstala en la consumación del hecho y duda tanto de la culpabilidad como de la inocencia de los niños.

Por su parte, en "Fantasmas de agosto" la alteración de la realidad se produce en la aceptación de lo fantasmagórico en tiempos contemporáneos: las peripecias de los cuentos de terror se reproducen en un castillo renacentista donde se oían "los galopes de caballos cerreros por las escaleras, los lamentos de las puertas, los gritos felices llamando a Ludovico en los cuartos tenebrosos" (124), que sin mucha credibilidad se imponen y preparan a un desenlace en el que el orden lógico se interrumpe al revitalizar la leyenda y trastocar tiempo y espacio.

Con la relación de estos tres núcleos de cuentos, Gabriel García Márquez entrega nuevas propuestas temáticas y formales que sustentan el progresivo alejamiento del mundo real maravilloso al hacerse partícipe de algunas tendencias actuales en las que la literatura expresa el valor de lo pasajero al condensar, en algunos casos, las condiciones expuestas por Italo Calvino:

la *levedad*, transmitida en el juego existente entre lo lúdico y el humor que como la levitación quita el peso de la vida cotidiana en los cuentos "María dos Prazeres" y "La luz es como el agua". "El avión de la bella durmiente" se sostiene en la narración de lo *esencial* que logra expresar el tiempo detenido en la exactitud del instante. Lo fantástico que brota de lo cotidiano en "El verano feliz de la señora Forbes" y también en "La luz es como el agua" denota la *visibilidad* en la transfiguración. El vínculo verbal dado en la cadena de acontecimientos y el vínculo narrativo en la relación causa-efecto, propio de la *rapidez*, se explicitan en "Diecisiete ingleses envenenados" y en "Me alquilo para soñar".

El peregrinaje de América a Europa manifiesta tanta desolación y desesperanza, como presencia de muerte y deterioro: conocer Europa es confrontar la frialdad de la razón frente a la fascinación que emerge de lo americano. Renunciar a América y a ser americano no es un acto de rebeldía o de liberación sino de negación de las raíces y del destino propio. *Doce cuentos peregrinos* integra, con *El amor en los tiempos del cólera*, *El general en su laberinto* y *Memoria de mis putas tristes* una serie epilodal frente a *El coronel no tiene quien le escriba*, *Cien años de soledad*, *El otoño del patriarca* y *Crónica de una muerte anunciada*. El narrador y cuentista riguroso propone el adiós a un mundo canonizado y el cansancio de los tiempos de la utopía y la maravilla: "Ya no hay princesa que cantar", diríamos con el autor parodiando los versos de Rubén Darío. En tiempos de crisis no hay príncipes que despierten a princesas con un beso de amor, no hay ruelas encantadas, ni lugares felices o paradisiacos, salvo aquellos fantásticos que hacen ver que "la luz es como el agua", sólo son posibles en el espacio utópico de la literatura y del arte.

La fascinación por la literatura de anécdotas en algunos cuentos, determinados rasgos envolven-

8 Recuérdese el gusto por las palabras, los cuentos y el contar, que el autor reconoce desde su infancia en *Vivir para contarla*: "Empecé a inventar cuentos dibujados sin diálogos. Sin embargo, cuando el abuelo me regaló un diccionario me despertó tal curiosidad por las palabras que lo leía como una novela, en orden alfabético y sin entenderlo apenas" (113). "La voracidad con que oía los cuentos me dejaba siempre esperando uno mejor al día siguiente, sobre todo los que tenían que ver con los misterios de la historia sagrada." (113).

tes de estilo y ciertas frases decisivas conducen no sólo a su natural modo de decir, sino a sus referencias, en las que haciendo guiños constantes a autores, a la tradición renacentista y sus madonas, al lenguaje barroco o modernista, a la sutileza piedracielista, a la interacción de mitos clásicos, medievales, románticos sustentando una visión primitiva y moderna en tiempos de decadencia. En pugna con su escritura y sus ficciones, el autor no sólo renueva sus estructuras sino, como afirma Martha Canfield, aprovecha la paradoja, el chiché y la fabulación, a la vez que la autocita, repitiendo temas y reiterando un estilo, fortaleciendo un universo y ratificando sus concepciones literarias.

El placer de contar⁹ se contamina con las relaciones que el cronista de la noticia fugaz y el guionista de la imagen y la palabra precisa maneja, adaptándolos a la escritura que se aleja de Macondo lo hiperbólico, y conquista los escenarios y las sensaciones del mundo indeciso de las ciudades y de los hombres marcados por la civilización racionalista y por los tiempos infelices de la historia. Un dejo de nostalgia deja abierto el camino de la certeza ante la realización imposible de los mitos y los arquetipos sagrados en el mundo contemporáneo. “La edificación de un arte popular y nacional” se sustituye por una sensibilidad en la que, citando a Marc Augé, los “espacios del anonimato” se imponen como lugares sin memoria, “medida de la época”, “arquetipo del no lugar”.

Al leer *Vivir para contarla* el lector recapitula. En este tomo de memorias el lector retorna a lo conocido, a textos y conversaciones de un autor que ha dado testimonio de los orígenes y de los procesos de su mundo literario. De ahí que sea un regreso de la ficción a su punto de partida en la realidad familiar, en la que según el epígrafe: “La vida no es la que uno vivió sino la que recuerda y cómo la recuerda”. Ahí está la significación femenina del título: vivir la vida para contarla, retomando una vez más el placer de narrar, “hasta descubrir el milagro de que todo lo que suena es música, incluidos los platos y los cubiertos en el lavadero, siempre que cumplan la ilusión de

indicarnos por dónde va la vida” (541), dice el autor reivindicando el valor de la memoria y los ajustes de ésta en la escritura.

Otros caminos se revelan en su novela corta *Memoria de mis putas tristes* (2004), que podemos considerar una reelaboración ampliada y desde otro enfoque de su cuento “El avión de la Bella Durmiente”, pues existe en ella cierta resemantización de algunos de sus personajes, con quienes logra de nuevo un retorno a escenas, situaciones y sueños contenidos y expresados a lo largo de toda su obra. Como en el cuento mencionado, Yasunari Kawabata es reconocido no sólo en el epígrafe tomado de *La casa de las bellas dormidas*, sino en el sentido que otorga el placer de la contemplación de la belleza esencial. La obra contextualiza en lo más profundo del mundo interior de la vejez, determinado en la figura de un “sabio triste”, periodista, comentarista de música, maestro de latín y de gramática, que el día de sus noventa años quiere regalarse “una noche de amor loco con una adolescente virgen” (9). La búsqueda última del “sabio triste” remite al estudioso Fausto y al mito de la insatisfacción que representa. Éste, cansado de su vida en el gabinete de estudio entra en crisis, lo que Mefistófeles aprovecha para lograr el pacto de la entrega de su alma a cambio de la juventud, permitiéndole vivir con intensidad las sensaciones que ofrece la vida externa, lo que verá realizado hasta sus máximas consecuencias con Margarita, en la primera parte de la obra. Por su parte, en *Memoria de mis putas tristes* se establece un pacto maravilloso con Rosa Cabarcas, testigo de cuitas del sabio, quien recibirá una fuerte dosis de fuerza vital a través de Delgadina, quien le otorga felicidad e ilusión para el último trayecto de su existencia. Enamorarse de la bella que duerme y contemplarla aunque no se produzca el beso que la despierte, dará luz a una llama antes de apagarse en las aguas quietas de la vejez. Una suerte de erotismo sagrado se lleva a cabo como una forma final de redención.

Existe una serie de vasos comunicantes que traen a la memoria situaciones conocidas: el estilo del relato retoma, como en *Crónica de una muerte*

anunciada y en *Del amor y otros demonios*, por ejemplo, la forma autobiográfica. Haciendo evocar otros de sus personajes narrativos, como el de *El coronel no tiene quien le escriba*, podríamos sugerir que el uno en su último estadio de la vejez y el otro en el de su pobreza, están frente a una esperanza desesperanzada. La atmósfera creada sugiere tensión dramática en el personaje que espera frente a la contemplación de la belleza dormida, realidad suficiente cuando hace posible “el placer inverosímil de contemplar el cuerpo de una mujer desnuda sin los apremios del deseo o los estorbos del pudor” (32), sabiendo que “el sexo es el consuelo que uno tiene cuando no le alcanza el amor” (70). Los preparativos amorosos del sabio triste recuerdan también algo de los rituales para el amor del romántico Florentino Ariza: como él escribe textos de amor que despiertan a los enamorados y se venden “en las esquinas de la calle San Blas” (67); así mismo Damiana, quien duró veintidós años llorando y esperando por el nonagenario, refleja una relación análoga a la de Florentino y Fermina Daza antes de su encuentro final, demostrando que lo que impulsa el mundo no son los amores felices sino los contrariados. En esta novela los personajes femeninos contrastan, alternan o se complementan con el modo vital del anciano: él tiene conciencia de su soledad, de los dolores de su vejez, de ser un “lento animal jubilado” (31) que vive para “pedir ilusiones”; Rosa Cabarcas lleva con dignidad su larga condición de prostituta, y la ‘amada ausente’ es una “niña dormida y desamparada” (28), “instruida para el sacrificio”, que yace de medio lado y parece no tener voz. Su nombre, Delgadina, otorgado por el personaje, habla de su delicadeza, de la ternura y del deseo que suscita, de la suavidad del soplo vital que despierta un contemplativo “amor loco”. Ella suscita deseo contenido y cuidado paternal. Los dos están solos en el mundo, como afirma el enamorado escribiendo en un espejo, reflejándose así una situación doble: el uno es a su medida espejo del otro. Ella con el silencio y él con la palabra.

Un escrutinio de obras literarias y musicales se

establece en el relato, entre las cuales destaca diccionarios de todo género, la gramática de Andrés Bello, los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós, *La montaña mágica*, *Todos estábamos a la espera*, *El principito*, *Las mil y una noches*, *La lozana andaluza*, los versos de Quevedo, los cuentos de Perrault, *la Historia sagrada*, así como la música que tenue se oye de escena en escena a lo largo de la evocación: Juan Sebastián Bach, Debussy, Chopin, Wagner, Schumann, Mozart, Franck, y los boleros asociados a la vida, en fin, denotando una sensibilidad acompañada por el ritmo interior de un corazón “condenado a morir de buen amor”. De esta manera, el último relato de Gabriel García Márquez sostiene muchos de sus imaginarios y fantasías, y sin las maravillas del mito, del realismo mágico y de la visión utópica, accede con ternura a la realidad del agotamiento y a la aceptación lúcida de una esperanza sólo posible en la fascinación, como en las vivencias de los personajes solos y desamparados de sus obras anteriores.

2. Álvaro Mutis: la vida y su fértil miseria

Destacando lucidez, incomunicabilidad, soledad, conciencia de deterioro y relación con la muerte, y sin evadir el erotismo y los “asuntos entrañables”, en su reconocido ensayo “La desesperanza” (1965), Álvaro Mutis subraya algunas de las condiciones que definen al protagonista de sus novelas, poemas y algunos cuentos que muestran la esencia de su mundo poético revelándose, como en el caso de la narrativa del poeta, pintor y narrador Héctor Rojas Herazo, en “absoluto testigo de sí mismo”.

Admirado por muchos, traducido a varios idiomas y merecedor de notables premios en Europa y Norte América, ha creado un ser cosmopolita ligado al trópico, Maqroll, el Gaviero, personaje que no sólo constituye su *alter ego*, sino que en gran medida representa el inconfundible universo que oscila entre la actitud moderna y la posmoderna. Entre héroe arquetípico y dios terrenal, asume la fatalidad con la convicción de que la vida es para vivirla en la diversidad que

9 El personaje se configura paulatinamente de una obra a otra, desde su poesía, como se evidencia en *Summa de Maqroll el Gaviero*, así como su visión de mundo está presente en sus primeros poemas.

ofrece, aceptando lo inesperado (una mujer, una embarcación, una aventura, una travesía, un hotel, unas ruinas) como parte de su ser. El Gaviero narra su experiencia itinerante y lúcida forjada en el conocimiento vital, en el desamparo cósmico y en la más esencial de las soledades.

Martha Canfield, una de las más fervientes estudiosas de su obra, afirma que en la creación de Mutis se revela la necesidad de salvar, aunque sea por un instante, lo deshecho, lo pútrido, lo perecedero. Afirmación que podemos relacionar con la vida misma constada en el fluir de su poesía y de las situaciones y personajes de sus novelas, abocados a ese deseo de permanecer que se consolida en la palabra que inicia “la danza de una fértil miseria”. La autora recuerda que en una de sus primeras composiciones, “La creciente” (1945), se encuentra el germen de su mundo poético y narrativo y al mismo tiempo la coexistencia de poesía y prosa: en este poema la fuerza vital se concentra en el agua que turbulenta arrastra deshechos, cosas que fueron y cosas que cambian, lo vivido y lo perdido: troncos, frutos, casas, techos, animales, horror, tensión, vida y muerte entrelazadas. Esa será la intensidad de cada una de las aventuras del personaje nacido en la poesía⁹, que lleva no sólo a hospitales de ultramar en grandes trasatlánticos y en mares y tierras de diversas geografías, sino a inmediatos territorios: cuartos de hotel, cárceles, lugares abandonados, ruinas donde el óxido y el desperdicio muestran el transcurrir del tiempo. Será también una geografía del alma del personaje que en un momento dado se sabe “absoluto testigo de sí mismo”, como afirma en “El cañón de Aracuriare” (1984), texto que cerraría el ciclo poético de Maqroll para llevarlo, en siete novelas, al cumplimiento de su saga.

Precedidas por *La Mansión de Araucaima. Relato gótico de tierra caliente* (1973), novela dividida en varias escenas que concentran la visión desde particulares personajes abocados a la desesperanza, las aventuras de Maqroll presentan la forma tradicional del relato (aunque a veces altera la linealidad del discurso como en *La última*

escala del Tramp Steamer, 1988, y en ocasiones retoma la fórmula del misterioso hallazgo de unos manuscritos), como en *La nieve del almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1987), *La última escala del Tramp Steamer* (1988), *Un Bel morir* (1989), *Amirbar* (1990), *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1991) y *Tríptico de mar y tierra* (1993).

Suma de tradiciones, la narrativa de Mutis está entre lo heroico y lo mítico, lo demoníaco romántico y la visión existencialista. Maqroll, arquetipo del joven eterno y del viajero clásico, vive sujeto a toda clase de desplazamientos y aventuras, y sin embargo se opone al héroe épico, pues no corresponde a quien se lanza a la búsqueda de transformación del mundo, a la necesidad de resarcir el honor o los valores comunitarios; por el contrario, fortalece su propia individualidad y la integridad de sus principios en aras de autonomía y libertad.

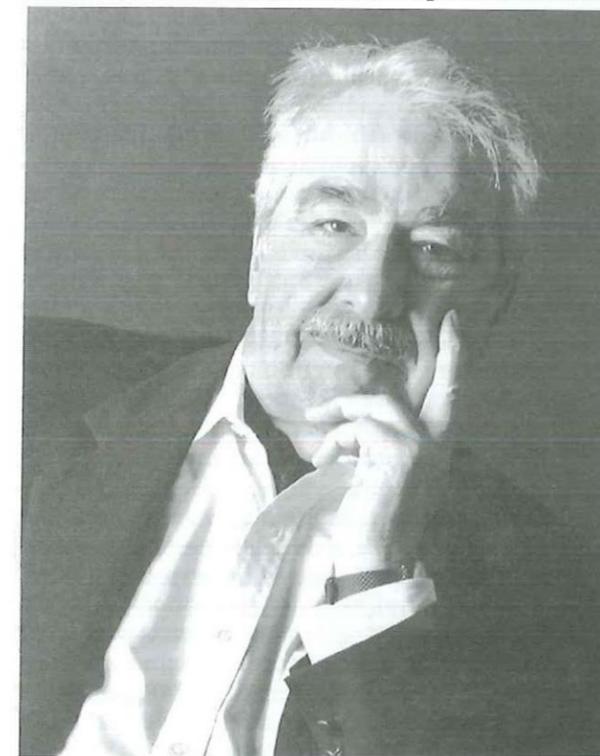
Su literatura ofrece variaciones sobre un mismo tema y las aventuras destacan situaciones del personaje, compañeros de travesía y diversos lugares. Así, por ejemplo, en *La nieve del almirante* el diario escrito por Maqroll narra un viaje sin sentido por aserraderos de la selva, y mientras se desplaza por el Amazonas, alude a la pérdida de las colonias francesas en la India, al enfrentamiento de Borgoñones con Armagnacs, a los piratas ingleses en América, a Napoleón en Santa Helena y a la decadencia y muerte de la cultura europea (fiel al gusto de Mutis por la historia de Francia, Inglaterra y España entre los siglos XV y XIX y tópico reiterado en su obra, relacionado siempre con el 'bel morir'). En *La última escala del Tramp Steamer* se representa una alegoría de viaje, a través de la legendaria figura de una embarcación que alguna vez recorrió mares europeos y americanos. El tópico del 'bel morir' vivido por la embarcación que naufraga, conduce al final adverso de una historia de amor vivida por dos personajes que encarnan mundos inconciliables en *Ilona llega con la lluvia*. Maqroll e Ilona -una triestina de rasgos macedónicos y personaje femenino análogo a la personalidad de Maqroll-, con un común sentido de la aventura y

los valores tradicionales deciden, en una fugaz estadía en Panamá, fundar un burdel de aeromozas. El destino se impone ligado a la presencia de una embarcación anclada en el trópico y se cumple en la muerte del personaje femenino. En *Abdul Bashur, soñador de navíos*, se retoman y combinan las historias anteriores tejidas con el tema de la *muerte bella* ('bel morir', que contrasta con la bella que duerme del Nobel), en una reproducción que demuestra esas variaciones sobre el tema, y a la vez que recordamos el fin de Ilona, leemos la muerte de Abdul cerca a un Tramp Steamer en el epílogo, la que conocíamos por un accidente aéreo en *Un bel morir* y en *Amirbar* cuando buscaba una embarcación ideal.

Como en sus poemas, sus personajes ficticios viven en un mundo en el que las imágenes de la civilización se deterioran; de ahí que la ruina, la devastación y la decadencia estén presentes en sus hospitales, miserables cuartos de hotel, cárceles, burdeles, puertos carcomidos, naves agonizantes. Los modelos culturales del viejo mundo se aproximan a lo americano para encontrar la muerte en el trópico, lugar de la desesperanza o el sopor vital. Hay un contraste entre el territorio moderno y la cultura de viejos ancestros: cada ciudad del viejo continente o del antiguo oriente tiene un halo característico, al igual que cada personaje tiene una esencia iluminadora, pues puertos, villas, ciudades y arquetipos se presentan de manera muy sugestiva; así por ejemplo: Marsella es puerto de la antigua Aquitania romana; Barcelona es una ciudad condal con caminos reales; Cartagena, una villa colonial; Maqroll, ser adulto y experimentado que lleva dentro de sí la potencia vital un joven eterno; Abdul, el levantino por excelencia; Ilona, la vitalidad griega.

La universalidad de Mutis se arraiga en la capacidad de pensamiento proyectado en lo más tradicional de los mitos y los arquetipos, en la más profunda y secreta trascendencia y en el espíritu

de decadencia de la cultura histórica desarrollada en la modernidad. Más cercano a la Europa de la posguerra que a la historia Latinoamericana de los mitos de fundación o las búsquedas de consolidación de expresiones más contemporáneas¹⁰, su obra refleja el espíritu de una época que acerca a la sensibilidad que la revista *Mito* explorara entre 1955 y 1962. Este poeta que asume la “prosa de la vida”, convertido en novelista recibe con sus innumerables premios, entre ellos el Premio Cervantes, no solamente un reconocimiento a su obra, sino a esa actitud quijotesca de quien creando un personaje y un mundo representativos de los elementos del desastre refleja la vida y la consolida en su ruina, a tenor de la palabra clásica.



Álvaro Mutis

¹⁰ Afirma Blas Matamoro que las novelas de Mutis no son americanistas en el sentido estricto del término, sino más bien cosmopolitas. “Lo americano de Maqroll es, justamente, lo que señala la falta de origen”. Blas Matamoro. “Maqroll el caballero flotante” (98). *Cuadernos literarios*, año II, N° 4, 2005. Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae.

Indudablemente, la visión de Álvaro Mutis frente a la de Gabriel García Márquez es diferente, pues participa de paradigmas clásicos que entronca a la decadencia mediante contrastes: un héroe arquetípico, aventurero, encarnación del joven que rehúsa los dictámenes de la normatividad y defiende su libertad de acción desde principios particulares. Tan moderno como tradicional, ese individuo acepta el azar y construye su destino a partir de las ofertas que le entrega la vida, experiencia que en su caso particular no permite rutinas ni monotonías, sino actividad frenética, aventura y misterio. Ella acecha y se impone en lo inesperado del azar, por ejemplo una travesía, una mujer, un negocio, un viaje en ultramar, una embarcación, la intensidad de una aventura por la selva. La vida como experiencia vital y profunda que alberga erotismo y muerte, soledad sin desolación, es aceptada por ese navegante lleno de sabiduría, Maqroll el Gaviero, ojo avizor que en la gavia, como agente narrador cuenta su estar itinerante y lúcido. Forjada en el conocimiento vital, en el desamparo cósmico y en la más esencial de las soledades, el personaje mientras más vive más serena es su actitud ante la vida o la muerte, ante sus propios valores, ante la amistad, la honestidad consigo mismo y la lealtad a sus convicciones, haciendo de su vida una aventura de viaje y una alegoría. Su autor, Álvaro Mutis, se encarga de narrar estas travesías de manera engañosamente convencional.

En cada uno de sus viajes el Gaviero realiza siempre alguna travesía que puede ser reveladora de la experiencia vital y de la conciencia poética, las que entre sí apuntan más que a un mundo físico a un universo moral, como reconoció en su momento Octavio Paz. De ahí que cada viaje sea una peregrinación del acontecer humano y del ser del poeta, siempre en proceso de búsqueda de conocimiento, de sabiduría y de infatigable depuración espiritual. "Maqroll es vagabundo, pero providencialista: confía en que hay un orden oculto en las cosas que hará de su deriva un

itinerario. No un viaje prefijado, con puntos de partida o de llegada, sino la revelación, paciente y crédula, de un camino se que borra al trazarse", dice Blas Matamoro, quien lo reconoce como "un aparente anarquista del mar" que ve en él "un espejo de la vida humana", y al dejar fluir también al escritor, al cronista, "convierte tanto revuelo efímero en saga perdurable"¹¹.

El viajero Maqroll vive su epopeya íntima. En su itinerario se desenvuelve en medio de seres marginales: prostitutas, bandidos, traficantes y truhanes; en burdeles, embarcaciones míseras, territorios abandonados y remotos, y con ninguno de los seres opuestos con quienes se relaciona y en ninguno de los espacios a los que arriba deja de ser idéntico a sí mismo, aunque no tenga el interés del héroe mítico, interés de ser un personaje ejemplar que cumpla alguna hazaña, pues no aspira a que se le inmortalice en la leyenda, no cree en los valores de la civilización, ni espera nada más allá del ser humano que la de su propia autonomía y autenticidad. En ese sentido es un ser consciente de su individualidad y potencialidad. Tiene, como afirma Lefort en *Cuadernos Literarios. Un Bel vivir. Homenaje a Álvaro Mutis*: "la serenidad de los vencidos conscientes de que la derrota es el aguijón de toda creación y de toda búsqueda metafísica, y seduce por la amenidad de ese desapego tan suyo" (Lefort, 89).

Sin evidentes atrevimientos narrativos estructurales, Mutis prefiere la forma lineal que en ocasiones alterna con relatos secretos dentro de un mismo texto, como el motivo del "mensaje hallado en una botella", análogo al del manuscrito encontrado en un anticuario, en un cofre o en libro que, por ejemplo, en *La última escala del Tramp Steamer* permite relaciones analógicas entre vida y literatura desde lo misterioso y trascendental, lo que contrasta con la cotidiana realidad del personaje sujeto a las contingencias que la vida ofrece. La estrategia, reconocida en las novelas de viajes y de aventuras tan caras en la narrativa de los románticos, adquiere hondo sentido de sugerencia

y determina cierta concepción solemne y sagrada. El retorno a esa forma narrativa y a esa posibilidad de duplicar el relato desde el presente de un personaje y el pasado de un texto encontrado o escrito por otro se articula y concentra al enmarcarlos, exigiendo del lector atención a la duplicación lograda. Las coordenadas de la ficción pueden revelar la perplejidad de lo vital en esa duplicidad, en ese hecho que parece repetirse como una de las formas de la identidad o del doble. Es quizá esto mismo lo que determina que las aventuras de Maqroll propongan una corriente de variaciones sobre un mismo tema, en una especie de texto narrado y ampliado ante un espejo. En breves palabras, las variaciones forman la saga del personaje en la que él y otros constituyen representaciones simbólicas.

Analizando, por ejemplo, a *Tramp Steamer* como personaje, puede verse una analogía del ser representada por alguien que reconoce en el encuentro misterioso de una embarcación su agonía en un lejano horizonte marítimo. Semejante a un manuscrito y a la vez contenido en una historia que otro recuerda, *Tramp Steamer* es algo más que una embarcación: es un relato especular, una fina alegoría del doble, un espejo del ser que ha transitado y yace en las orillas del mar emitiendo su último respiro. En otros casos, el narrador de Mutis, heredero de aquel que conoce las historias vividas y contadas por el personaje, asume una voz cargada de sugerencias, desplazamientos visuales y actitudes que generan expectativas frente a los hechos que podrían desarrollarse, tal como podríamos encontrar en *La Mansión de Araucaíma. Relato gótico de tierra caliente*, cercana en su tono a la prosa policíaca y la narrativa gótica, dada la dosis de misterio y tensión dramática generada. Desde el comienzo el lector entiende que está leyendo un "relato gótico", paradójicamente acontecido en tierra caliente. En ésta como en las novelas posteriores, priman relatos de conciencia ética y estética y el lector participa de manera activa en los hechos narrados, no lejanos a la poética de la *desesperanza*, donde se imponen la ironía, el erotismo, el vacío, el absurdo, la desolación y sobre todo la lucidez.

Cuando afirmamos que su obra en poesía, cuento, novela y ensayo es suma de tradiciones, reconocemos que está entre lo clásico-heroico y arquetípico y la aventura del personaje moderno arrojado al sinsentido que desde el individuo contemporáneo se debate entre lo demoníaco romántico, el absurdo del existencialismo y la lucidez frente a lo azaroso que perviven en el presente. Maqroll, encarna al viajero infatigable cuya energía y fuerza juvenil le permiten vivir la aventura vital, dispuesta a desplazamientos y sensaciones que otros seres y lugares pueden prodigarle. Este carácter heroico está en pugna con su contrario: antiheroico, caído y degradado como el personaje de novela moderna, se lanza a experiencias que pueden ser banales, pues no tiene motivaciones de conquista, transformación o representación de valores comunitarios, sino, por el contrario, de la individualidad de sus convicciones en la que prima la respuesta al azar. Es el personaje que emerge de lo ruinoso y degradante de la existencia. La saga está en la aventura de conservar la integridad de sus principios y proponer un nuevo humanismo. El humanismo occidental cifrado en la fe en el hombre, en su ser y en su capacidad para responder por sus actos, se realiza entre la geografía nórdica y la americana (el trópico), las analogías y vínculos con la historia europea y la identidad del ser como entidad más universal.

Como la vida, la palabra, "fértil miseria", ofrece y acepta el tránsito por la historia. En gran parte de su obra los mundos y personajes de ficción constatan la decadencia de la vida y la civilización en las ruinas y la devastación permanentes; de ahí esa relación con lugares determinados: hospitales de ultramar, miserables cuartos de hotel, burdeles y casas de placer, naves agonizantes, cárceles, hangares y puertos carcomidos, resonancia del viejo mundo y del mundo americano en el que el sopor del trópico, lugar de la desesperanza, encarnan la abulia, la interdicción y la muerte.

El Nobel y Mutis han conquistado la comarca y han alcanzado el mundo tanto por el reconocimiento de sus obras en el exterior como por los planteamientos de su universo. García Márquez conserva su cercanía con lo nacional y americano,

11 Véanse los diversos artículos sobre la obra del autor en: *Cuadernos Literarios. Un bel vivir. Homenaje a Álvaro Mutis*. Año II, N° 4, 2005. Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae. Fondo Editorial UCSS.

desde dimensiones universales que van más allá de sus escenarios y de sus temas. Si bien Mutis penetra un cosmos tropical, sale de éste y de lo latinoamericano como quien abandona la comarca para reconocer el mundo en la tradición, la cultura y la historia consolidados en el pensamiento de un individuo atemporal y universal, actual y decadente.

En su *Antología crítica del cuento hispanoamericano*, a manera de cierre José Miguel Oviedo incluye "Cocora", reconociéndolo como cuento autónomo y afirmando que el autor no sólo tiene una producción narrativa muy tardía y "desfasada de su generación, sino de los estilos predominantes ahora" (Oviedo, 283), y que muchos de sus estudiosos lo señalan, "para sorpresa suya", como "uno de los representantes de la 'postmodernidad'" (283). Coincidimos con el crítico peruano cuando afirma que la atmósfera de los relatos de Mutis y "la morbidez gótica" evocan "los grabados de Doré para *The Rime of the Ancient Mariner* de Coleridge, aunque consideramos que la relación no sólo estaría con los grabados sino con el mismo texto del poeta inglés, en esa visión demoníaca de la creación literaria frente a una existencia desesperanzada, donde la palabra es lo único que queda de "la fértil miseria" que es la vida.

3. Héctor Rojas Herazo: la majestuosa podredumbre

El caso de Héctor Rojas Herazo puede reconocerse en relación y a distancia de García Márquez y Álvaro Mutis. Cuando en su poema "Segunda resurrección de Agustín Lara" la voz poética afirma; "De manera que al fin la palabra fue dicha/ y la ignominia purificada, estamos ante corolarios semejantes a los de Mutis. "Donde no hay ruinas no estoy cómodo. La ruina es el saldo de la vida, de lo que se ha padecido y usado"¹², afirmó reiteradamente el poeta, narrador y pintor Héctor Rojas Herazo con su habitual conciencia ante la vida, el hombre y la obra de arte circunscritos en la historia de la crisis moderna. La ruina, ese

testimonio del transcurrir, encierra el paso del tiempo acompañado por el deterioro, el abandono, la soledad, el desarraigo y las más profundas miserias. Gracias a la memoria ese proceso de la condición vital se consigna y exorciza mediante el artificio de la palabra, el color, la forma, la música, el sonido o el silencio.

Hundirse en la obra de Rojas Herazo es penetrar en el caótico laberinto de la experiencia vital cuya máxima expresión está en la metáfora del deterioro y en la afirmación de ausencia del paraíso, testimonios del ser en el tiempo. Desde el punto de vista de la existencia esta metáfora confirma, como diría René Girard, que "dios siempre acaba de ocultarse, sembrando las ruinas tras de sí"; y en ese ocultamiento su hijo, huérfano y solitario, inocente y culpable, es lanzado al vacío como Caín abandonado y condenado al absurdo, al desprendimiento del sentido y a la pregunta sin respuesta.

Esta concepción de mundo activa los resortes del ser condenado a vivir en la contradicción, pues busca en la memoria el paraíso y alimenta su experiencia cotidiana en el derrumbe y el apocalipsis: refugiado en el mito de las diosas madres encuentra la casa de la infancia y su patio; el pueblo ancestral y sus aromas; la madre-abuela y su regazo. Anclado en el presente, evidencia la multiplicación del desarraigo en la ciudad que como laberinto y caverna atrae y repele; percibe el lugar de los comienzos como paraíso perdido que deja abandono y soledad, culpa y miedo, odio e ignominia, devastación, escombros, ruina, agonía y muerte. Pasado y presente son pues, en este caso, experiencia viva del dolor y del desarraigo; de la locura y la cordura; del desgarramiento y el desgaste; de la plenitud y el agotamiento; de la indagación permanente y del vacío y al mismo tiempo de la plenitud ante el tránsito de la existencia.

La dinámica expresiva entraña el más hondo contenido de la desesperanza que lúcida revela la condición humana y la búsqueda de purificación del dolor. Estamos frente a la fuente de la desesperanza que Álvaro Mutis definió a partir de

la aventura vital, en la que la conciencia debe estar marcada por el presente de quien no espera nada, pues no existe la posibilidad de una trascendencia redentora ajena a la vida misma y al individuo que realiza su tránsito por la vida; la que se vive profundamente y puede confundirse con indiferencia o locura, soledad, incomunicabilidad e incomunicación. Estamos también ante la actitud desesperanzada que se cuele por las páginas de las ficciones de Gabriel García Márquez, en la que la única posibilidad sobre la tierra es la del gozo lúdico, paradójicamente vivido en el universo donde todo es posible, menos la felicidad. También en la misma matriz de esa visión de mundo acompañan autores latinoamericanos como Juan Carlos Onetti -uno de los narradores que por la profundidad de sus personajes y la intensidad de sus solitarias vidas interiores, gozó de gran reconocimiento por nuestro autor-, y José Donoso -para quien la literatura expresa la vida en crisis y el largo trasegar de un hombre signado y en muchas ocasiones pontífice de la desesperación, víctima de lo residual y en constante desamparo-.

Las diversas formas expresivas utilizadas por Héctor Rojas Herazo emergen vívidas, como manifestaciones de esa actitud vital y desde un doble lenguaje: el de las palabras que se plasman en sus ficciones y en sus piezas poéticas, o el de los colores que al trazarse en el lienzo, realizando un exorcismo con el cual intenta comunicar lo incomunicable. Así se constata en el proceso narrativo que desde 1962 hasta la fecha de su muerte (2002) alimentó su mundo creativo, y cuyos antecedentes y constantes permanecen en la fuerza expresionista de su pintura y de su creación poética. Mientras en Mutis la desesperanza se vitaliza en la aventura de un personaje que responde a diversas categorías de un arquetipo lanzado al azar moderno y dispuesto a vivir el gozo vital antes que su más honda tristeza, o en García Márquez el absurdo y la soledad "del castillo de la desgracia", como diría en uno de sus *Doce cuentos*

peregrinos, se camufla en lo real y lo mágico-mítico y maravilloso, en Juan Carlos Onetti, en José Donoso y en Héctor Rojas Herazo la galería de personajes tensos entre realidad y locura, y habitantes de un mundo desgastado por el paso del tiempo y la ruindad de la vida, enfrentan el derrumbe y la muerte exhibiéndolas en su ser histórico y en el pasar de la existencia, preguntando constantemente por "la quejumbre del planeta".

De honda estirpe existencialista, su obra se abre camino entre los lectores que han visto en ella la confluencia de lo demoníaco y la lucha con el ángel; la estética de lo feo entrelazada al barroco, el romanticismo, el simbolismo y las vanguardias en franca tensión con lo sublime; el dinamismo entre el poema y el pensamiento moderno y una escritura contemporánea que sabe explorar el lado oscuro de las cosas, dotar de poesía los objetos y dar movimiento a las estructuras que, como la vida, no responden a lo unitario sino a lo fragmentado. En sus obras se asiste al encuentro con la soledad esencial del hombre que constata la pérdida de la inocencia, el derrumbe y la ruina. De ahí que el espacio vacío se arraigue en un patio, en una casa, en el pueblo de nombre Cedrón y concentre en la interioridad de sus personajes permanentes o transitorios, en la condición humana errante y errática, paradójicamente aferrada a la tierra donde se vive la condena o la lucha por la existencia.

Al retomar los avances de algunos de sus estudiosos, lectores y espectadores, cabe reconocer la diversidad de acercamientos y de voces que desde la intuición poética, la crítica, el análisis y la observación artística han sentido su llamado y reconocen sus aportes. En un texto escrito en 1969, leído en Cartagena en 1985 y publicado en 1994¹³, lúcidamente el poeta Gustavo Ibarra Merlano afirmó, refiriéndose a la novela *En diciembre llega el arzobispo* (1967), que en su obra se asciende o desciende a la intimidad, pues en

12 Henry Luque Muñoz. "Héctor Rojas Herazo: enviado de lo invisible". *Gaceta*, N° 29, Colcultura. Bogotá, agosto de 1995, p. 38.

13 Jorge García Usta (Comp). *Visitas al patio de Celia*, Medellín, Editorial Lealón, 1994. En esta compilación de textos sobre la obra de Rojas Herazo se incluyen artículos de autores nacionales y extranjeros, entre los que incluimos algunas apreciaciones, tales como las de Gustavo Ibarra Merlano, Juan Manuel Roca, Ben Heller, Seymour Menton Juan C. Curutchet, Luis Rosales, Blas Matamoros, Ramón Freixas y Cristóbal Sarrias, entre otros.

ella se ve el espíritu, “el alma a través de su indumento sanguíneo y viceversa” (García Usta, 118); y en el mismo texto, al analizar la temporalidad y la intimidad, destacó “el espléndido durar del alma, más allá de la muerte” (García Usta, 121).

A propósito del poemario *Rostro en la soledad* (1951), Gabriel García Márquez se refirió al autor como “un animal de pelea” y advirtió que la vitalidad de su escritura deja en el lector “la sensación de haber masticado escombros, de haber visto derrotar ante nuestros propios ojos las fuerzas que se hicieron adversas al hombre con el pecado original” (García Usta, 11). Y en 1950, al referirse a la decadencia de la poesía colombiana, reconoció en el poeta “un puntal indispensable” para la recuperación de ésta, “en la línea del hombre, (...) única posible para encontrar, otra vez, el rumbo perdido del paraíso” (10). Treinta y cinco años más tarde, Fernando Charry Lara confirma “un torrente vital” en la poesía de Rojas Herazo, “arbitraria, dura y sorpresiva como la vida misma” (García Usta, 22). Jorge García Usta, quien hace uno de los estudios más completos sobre el trabajo poético de nuestro autor, en 1988 resaltó la filosofía personal que irrumpe en la obra, la presencia del destino individual (que entendemos vinculado al existencialismo), en un entorno social y geográfico, agregando además las relaciones con Neruda y Whitman, así como el carácter renovador y el ímpetu de la palabra que descifra la realidad (García Usta, 34-48). En el prólogo a la antología *Tambor en la sombra* (título de clara resonancia rojasheraciana), reconociendo las afirmaciones del autor, el poeta Luque Muñoz lo relaciona con las tradiciones rusa y norteamericana en las figuras de

León Tolstoi, en el primer caso, y de William Faulkner y Thomas Wolfe en el segundo; así mismo vincula su intensidad humana con Víctor Hugo, y entre los latinoamericanos, además de Neruda, resalta sus relaciones con Gabriela Mistral, destacando en su poesía “la certeza del sufrimiento como experiencia vital y como método para comprender al hombre”; y al destacar el léxico, el ritmo, el escenario de violencia donde el poeta invoca, como en la Biblia el consuelo para el hombre, subraya “el peso de los sentidos” que en verso y en prosa “dan cuenta de su sostenida osadía barroca” (Luque Muñoz, 1996:6).

Los acercamientos a la narrativa no van muy lejos de las anteriores apreciaciones y en muchos casos el oficio del crítico es más analítico: algunos lo relacionan con el *boom* latinoamericano por su carácter reestructurador, por el dinamismo entre lo rural y lo urbano que apunta a la identidad nacional y americana en búsqueda de un nuevo lenguaje, por la confluencia entre la oralidad y la escritura y por las relaciones de la historia nacional con los temas de nuestra América. Otros afirman que es necesario reconocer sus aportes al imaginario y el lenguaje barroco y a la narrativa de la memoria, así como hay quienes insisten en sus temas como antecesores de la narrativa de Gabriel García Márquez¹⁴ y otros ven su participación, especialmente con su última novela, *Celia se pudre*, en las tendencias de la postmodernidad, gracias al carácter fragmentario de su mundo, sus personajes y sus estructuras narrativas¹⁵.

En 1994, Juan Manuel Roca afirma que la novela *Respirando el verano* “abrió caminos de exploración en la narrativa colombiana” (García Usta, 54) y reconoce en ella el origen de una saga familiar y

del Caribe que desemboca en *Celia se pudre* (53-54). El crítico norteamericano Seymour Menton señala los antecedentes y sobre todo las fuentes de *Cien años de soledad* en la primera novela de Rojas Herazo, al mostrar los rasgos comunes entre Celia y Úrsula, Macondo y Cedrón, la saga familiar en una y otra, la presencia de la guerra de los mil días y la vivencia del deterioro hecha cuerpo en las figuras matriarcales; y enfatizando en los efectos del lenguaje acumulativo destaca las constantes del tiempo, las enumeraciones y las estrategias narrativas que les son comunes (García Usta, 74-81).



Héctor Rojas Herazo.

En 1982 el crítico argentino Blas Matamoro se refirió a la segunda novela de Rojas Herazo como una epopeya colombiana en la que se evidencia la muerte de Dios en un pueblo acorralado por el odio y el miedo y la espera de alguien que llegará sin dejar huella (García Usta, 134-137). Seis años atrás, en 1976, el narrador vallecaucano Gustavo

Álvarez Gardeazábal la había reconocido como una novela en la que sin perderse la ambientación regional, la radiografía social, la crítica de la época y el tono poético, hurga en “las entrañas de la noción popular y de la tradición oral con el recuerdo de los episodios históricos” (García Usta, 18) y lamenta que ésta, a pesar de ocupar un destacado lugar en el Premio de Novela Esso en 1967, no fue debidamente valorada “ni clasificada como la cabeza de apertura de un modo de novelar característico de la época” (García Usta, 17), pues no sólo sufrió el eclipse de *Cien años de soledad* sino se le “aplicó una cortina de silencio”. Sin embargo, el poeta español Luis Rosales, afirma que su éxito traspasó las fronteras y en diciembre de 1972 fue traducida al alemán y posteriormente publicada en una importante editorial madrileña. De ella destaca su carácter experimental, “el arranque de lo humano”, el miedo como tejido que constituye al hombre: “un miedo visceral, paralizante que enlaza y organiza el mundo novelesco y afecta por igual a la conducta de los personajes y a la vida del pueblo” (García Usta, 90). Y apelando a las sensaciones, de la misma manera que Ben A. Heller, quien se refirió a *Respirando el verano*, como un texto marginal y marginado en el que reinan los olores sustentados en los sentimientos y deseos cuya búsqueda de expresión radica en la palabra, centro del mundo (García Usta, 64), y “guían al animal mudo y emocionado dentro de cada uno” donde está “la ruina inevitable de lo visible” (64-65), el poeta español reitera que *En noviembre llega el Arzobispo* el lenguaje llega por el sentido del olfato: “son palabras que huelen, palabras con raíces, y se mueven apenas las miramos, un poco nada más, lo suficiente para que se desprenda tierra de ellas. Me atrevería a decir que en el olor comienza su comunicación con los lectores, y hay que entenderlas sensorialmente” (García Usta, 95).

En la escritura de Rojas Herazo la fuerza de su capacidad pictórica y decorativa ligada a la vitalidad metafórica contrasta con la agonía y el deterioro. El poeta y novelista español Caballero Bonald, lector de su poesía y su prosa y espectador de su pintura, reconoce en su literatura el rango de

14 Juan Carlos Curutchet, al referirse a la marginalidad de *En noviembre llega el Arzobispo*, no solamente destaca el éxito arrollador de *Cien años de soledad*, aparecida en el mismo año, sino los rasgos comunes, “característicos de la novela hispanoamericana tradicional: violencia política y sexual, explotación imperialista, variaciones infinitas sobre los temas de la sujeción y el atropello”. El crítico reconoce a su vez algunas diferencias, tales como los recursos del *Nouveau Roman* aprovechados por el Nobel y el carácter costumbrista por Rojas Herazo, ordenado con una exhaustiva visión de profundidad y de entrecruzamiento de perspectivas que mostrar la realidad como un caos. Véase del autor: “Al margen de una novela de Rojas Herazo”. García Usta, Jorge. op. cit. 82-88. También sobre el tema véase Seymour Menton: *La novela colombiana. Planetas y Satélites*. Bogotá, Plaza y Janés, 1978.

15 Brushwood considera la segunda novela de Rojas Herazo participante de los primeros años del *boom* y la fragmentación extrema como uno de los posibles rasgos de la novela postmoderna, relaciona a *Celia se pudre* en esta tendencia, al desplegarse en los matices de la indefinición, y la combinación popular-culto.

la plástica, el “meticuloso 'placer de formas', (...) el traspaso de la experiencia vivida a la experiencia escrita”, la maestría en la adjetivación, en “el acarreo de imágenes, en la fusión de la fantasía con la vida cotidiana” (García, Usta, 132-133), en los colores, olores, sabores, ruidos, “tonos de voz y sombras que, por ser tan plenamente de una tierra determinada, son de cualquier rincón del mundo”. Y al concentrarse en su segunda novela imagina a Faulkner que “hubiese pasado una temporada en el trópico” o a Valle-Inclán metido en esperpénticas aventuras por el río Magdalena en esa escritura-pintura de los “parciales frescos que forman ese gran retablo de la novela” con su mundo “sombrió y melancólico, a veces siniestro y degradado, a veces perdido entre las penumbras humanas de los mansos de corazón y de los tiranos de oficio” (133).

Las lecturas a *Celia se pudre* concuerdan con lo anterior: Blanca Inés Gómez, por ejemplo, sigue el proceso de su espacio íntimo en Cedrón en la interioridad de Celia y su memoria y en la confusión de un nieto que reconstruye la historia cuya acción se desata entre lo oral, los mitos y la realidad cotidiana, reflejados constantemente en el mural del arte pictórico y en el de la palabra (Giraldo, 1995: 45-59). Esta novela totaliza su mundo literario y contiene por igual elementos de sus poemas, novelas y ensayos anteriores, dice Alfonso Cárdenas, pues en su condición sincrética no sólo retoma el universo previamente narrado, reflexionado y cantado, sino apresa toda la experiencia del hombre contemporáneo, ese hombre que, como en Juan Carlos Onetti, es un “excluido, a quien no le ocurre nada, héroe intrascendente, especie de 'chorizo sentimental’” (Giraldo, 1994: 139). El crítico español Ramón Freixas, relacionándola con *Cien años de soledad*, afirma que ambas tienen en común “la prosa arquetípica como una sinfonía barroca de arrebatados tonos líricos: el pasado como fuente inagotable que nutre/ influye el presente y un pueblo/ ancestros que devienen míticos y permanentemente reconstruidos por mediación de la memoria; el continuado empleo de la alegoría; la contumaz crítica del poder en todas sus manifestaciones, desde las más concretas hasta las

más abstractas” (García Usta, 140) y, en el caso de la novela de Rojas Herazo, destaca el lenguaje del orfebre que otorga poder a la palabra que se hace protagonista. Y coincidiendo con otros críticos que ven relación entre lo narrativo y lo pictórico en las descripciones y narraciones de Rojas Herazo, Álvaro Pineda Botero considera el carácter barroco de su última novela y la analiza como “una galería de cuadros de diversos tamaños, dentro de los cuales, a veces, aparecen otros cuadros” en los que se hace presente la técnica del pintor que se vuelca sobre su lienzo hasta construir el universo a través de la imagen de la vida, haciendo “sincronismo o anacronismo con los elementos del pasado y presente ignorando décadas intermedias” (Pineda Botero, 42).

De lo anterior concluimos que los acercamientos a la obra de Rojas Herazo señalan perspectivas, pues como obra abierta resiste la lectura desde sus contenidos o sus formas estructurales: según la dimensión poética, plástica y la fuerza apelativa de las sensaciones; la oralidad y la escritura; la visión existencialista que percibe la vivencia del hombre ante el mundo, la agonía del universo abandonado por los dioses y la espera infructuosa de alguien anunciado que cuando llega produce sensación de farsa y absurdo.

La diversidad estructural vigente en la narrativa de Rojas Herazo, planteada desde su primera novela, con énfasis en la segunda y mayor intensidad en la tercera, debe dar lugar a análisis minuciosos que demuestren el valor de lo fragmentario y experimental regodeado en la forma, en la orfebrería y artesanía de la palabra y en el placer de la adjetivación, de tal manera que aporten a la expresión caleidoscópica que va de una interioridad a otra y a un entrecruce de voces o de experiencias vitales capaces de hacer explícito el caos de la existencia, la problemática del mundo contemporáneo y la exploración en el lenguaje que, como el individuo, se hace trizas, se revisa y se reconstruye, mediante una escritura que dinamiza la temporalidad en un pasado sumergido en el presente y en pugna por la aclaración del sentido.

Reconociendo que “lo que de veras sentimos no es siempre comunicable”, Rojas Herazo afirma en

Respirando el verano que “las palabras no sirven sino para enturbiar y envilecer lo que sentimos”. Postura que lo diferencia de Álvaro Mutis, para quien la palabra consigna el misterio y el deterioro, mientras para Rojas Herazo se sitúa entre el envilecimiento y el exorcismo.

Desde su primera novela el autor toma partido y se asume consciente de la palabra que considera necesaria, aunque limitada ante la dinámica de la vida que de la exterioridad se vuelca a lo más íntimo y de lo profundo irrumpe hacia afuera. Sus personajes la buscan y sin embargo se reconocen en el silencio, como si la mordaza fuera la condición de una existencia que se niega a ser expresada en su totalidad. Palabra y silencio interactúan en ese lugar donde se vive por igual la inocencia y la culpa de existir; esa culpa de haber nacido y la responsabilidad de continuar siendo, recreada de principio a fin en el proceso de sus ficciones.

La voz del narrador urbano que desde el laberinto de su ser y el de la ciudad caótica emerge en *Celia se pudre*, afirma que desde tiempos inmemoriales se ha cometido la monstruosa falta de nacer, de haber sido larva “en los testículos de un padre, que también venía de su padre, que también venía de otro loco entre la misma torrencera de madres y pañuelos y trapos menstruales y primos con abuelos y sortijas” (450), alimentándose como un “zángano miserable con los desperdicios de la colmena o del paraíso, para después salir a la luz (...) sin saber en absoluto por qué, ni para qué” (450). De esa constancia queda la “sangro-nervo-grasoso-aterrada culpa” de ser culpable e inocente.

El paradójico sentimiento de culpa-inocente instalado en la aventura novelesca se ratifica en la reiterada idea de que todos somos nuestros propios enemigos, como dice una de las voces de *En noviembre llega el Arzobispo*, mientras se pasa la vida acumulando la pesadilla del odio y el horror y siguen abriéndose y cerrándose las puertas y los hombres siguen naciendo y se sucede interminablemente “un llanto triste, monótono, colectivo” (342) que, en *Respirando el verano* manifiesta que ninguna palabra de consuelo podrá llegar a la

insondable amargura de quienes con desasosiego se preguntan: “¿Para qué nos traes, Dios mío?, dime qué quieres de nosotros” (148). Semejante a la angustia de la voz que, para-fraseando el calvario de Cristo exclama en *Celia se pudre*: “No me abandones, hijo y padre mío.[...] Y aparta de mí -íoyeme, Dios mío, óyeme en el centro de tu hastiada omnipotencia, óyeme!- este cáliz!” (220). Y enfáticamente ironizada al revertirla a Dios y afirmar que su obra le quedó inconclusa, pues Él al olvidarse de terminar su creación reconoce su propia insatisfacción afirma: “ya no me gusta nada esta creación que he creado, no sé, le he cogido fastidio” (779).

La ratificación de la crisis ante la existencia se expresa en afirmaciones y preguntas desesperanzadas, críticas y rabiosas entre una y otra novela, tiene su arraigo en una evidente concepción del mundo, en la conciencia de la época y su sensibilidad y en la realidad histórica que en nuestro país revela la violencia ancestral definida en la continua reiteración de la guerra de los mil días. La guerra, que “siempre será entre hermanos” (756), es devastadora, fomenta ruina y deterioro y corroe las entrañas hasta albergar agonía y putrefacción. Sin embargo, aunque esta referencia pertenece a nuestra historia doméstica y nacional, la universalización del referente se logra con la vivencia profunda de los personajes que logran salir de su entorno y transmiten una interioridad coherente con la del hombre en crisis ante un mundo semejante.

Haciendo un periplo por sus tres novelas se percibe que en la primera novela, *Respirando el verano*, se respira el verano que trae consigo olor a almendro y vida, así como a polvo y desamparo. Al respirar la totalidad del lugar se vive el presente con todo el pasado acumulado. Éste a su vez retorna en la memoria que persiste al definir el origen en el momento en que Celia, la diosa-madre, llega a Cedrón para nunca más salir, se instala en la casa que, como centro del mundo, se levanta con su patio, a su vez centro de la casa, del pueblo y de Celia, para vivir el transcurrir del tiempo que regresa con la respiración. Celia, fundadora, principio y fin, es presencia arquetípica y a pesar

de ello confirmación del deterioro. Con ella nace y muere la Casa y con ella se sostiene la historia del pueblo-familia que ha de desplazarse al laberinto de la urbe. Celia respira como la casa, el patio, el pueblo, la historia y la vida que fluye sin futuro.

En la segunda novela, *En noviembre llega el arzobispo*, Celia permanece casi de manera fantasmal, mientras el pueblo agobiado por el temor y el odio que despierta la figura del poder agoniza con su verdugo. El anuncio de la llegada del Arzobispo trae expectativa pero, como en la espera de Godot, esta visita no resuelve ninguna penuria, aunque simbólicamente puede liberar al pueblo, pues coincide con la muerte del gamonal, ese ser débil que escondió su fragilidad en el dominio de su poderío y no fue capaz de dejar un hijo para su defensa y en medio de su muerte estaría “pidiendo perdón por haber vivido” (350).

Celia también se deteriora, agoniza, se pudre, muere y sólo es redimida en la palabra poética y literaria que le permite seguir, permanecer, continuar. Ella es palabra y pensamiento que dan existencia. Ella *ha vivido* y su palabra lo testimonia. Su nombrar es acción en el tiempo: Casa, jardín o patio, historia y madre. Así lo afirma, desde su muerte, en la hegemonía de la última y totalizadora novela:

“Porque digo casa y veo mis macetas de llantén y mi escaparate tan lindo, con su niña preñada por el mohán bajo el gran sombrero de rosas, mirándome, cantando mientras lo abro.

Y pienso casa y siento aroma de yerba cortada en el patio o bledo regado con orín de bacinilla y gato goloso mimosobándose las piernas y brisa con olores entre naranjos. Y mis hijos, ¡tan lejos de mí misma!” (215).

Al decir *casa*, no sólo desde la voz de Celia sino desde la memoria del pueblo como personaje colectivo y como espacio representado en Cedrón, se dice patria, cultura, literatura, palabra y vida: así se integra lo telúrico, el folclor y su carnaval, las creencias y costumbres, las leyes, la vida cotidiana; la historia y su cadena de pesadumbre marcada

por la guerra, por la violencia de la invasión y la muerte, por la agresión constante del gamonal y quienes representan el poder; por la presencia de las figuras heroicas y de los próceres cuestionados, por el himno y la bandera, la música, la literatura, las frases célebres y las lecturas; las fotografías que se encargan de detener la porción del tiempo y de la historia y suscitar la evocación múltiple alrededor de ellas; y los espacios recorridos en una ciudad inhóspita que con el transcurso de los años pierde su identidad y sentido, la transforman en urbe desoladora, en “organismo compacto, hecho de convulsión y esperanza, de estertores”, pero también en materia “musical y pudriente” como la vida misma de los hombres con sus almas angustiadas.

En lo más íntimo urbe y provincia convocan lo más esencial del hombre arraigado y desarraigado: el pasado reclama su memoria fundacional, la infancia, el germen de la existencia, el espacio sagrado de los comienzos. El presente exige conciencia lúcida ante el laberinto y el caos, la fragmentación y la crisis, la soledad y la angustia. En el pueblo crecen los recuerdos y se reducen los lugares y en la ciudad crece la angustia y se oye el quejido y la agonía del tiempo que pasa. Unos y otros forman parte del mural contenido en la última novela, que como en un fresco del Bosco recrea la vida en todas sus partes con intensa expresividad, denotando, que ella es el triunfo de la imaginación. Su contraste estaría en las fotografías que, como conciencia del pasado son constatación del tiempo detenido, aquel que fue y solo puede ser activado por la memoria y la imaginación exploradora. Si la palabra es insuficiente llega la pintura a armonizar con ella y se acompaña de la sugerencia del silencio.

En Celia se pudre se perciben los cambios de la vida, el deterioro y la podredumbre se ven reflejados en el mural pintado por Emú en las paredes de la iglesia, así como se reiteran episodios y alusiones de las novelas anteriores, contribuyendo a la visión de totalidad. Evidentemente se

aspira a un diálogo con el ser en el tiempo y en el espacio. De ahí la correspondencia entre mito y realidad, oralidad y escritura, cordura y locura, vida y arte, felicidad e infelicidad, sueño y pesadilla, espacio interno y espacio externo, etc., que confluyen en Lura, el personaje alegórico encarnado en la figura de un barco, análogo a la vida navegante¹⁶ que, como Celia, respira y agoniza con la miseria de sus vestigios, testigo del paso del tiempo y conciencia de su travesía vital en las playas de la memoria. Como ser enfermo de vida, ve pasar la pesadilla del vivir en sus laberintos, en cuyos corredores la guerra, como telón de fondo, la historia, los espacios de la infancia, los olores y el silencio, atropellan sin compasión. Asumir la ruina es, entonces, poetizar el transcurrir.

“El hombre no muere de una vez, lo hace por partes”, dice una de las voces de *En noviembre llega el Arzobispo*, como eco de Celia en *Respirando el verano*, cuando afirma que “nos acostumbramos (...) a oír que por dentro nos vamos volviendo polvo. Trapitos rotos y gastados, por dentro y por fuera” (163). Comunicar ese proceso de la muerte mediante la palabra, afirma la misma novela, no es factible, porque ellas no sirven. Las pronunciamos y nos quedamos vacíos, pues al hacerlo sólo salen fragmentos de su contenido: “es como si lanzáramos al exterior los desperdicios de lo que pensamos” (170).

En el desarrollo y la construcción del mundo que va de *Respirando el verano*, pasando por *En noviembre llega el arzobispo* y culminando en *Celia se pudre*, se observa la fuerza vital que marca los orígenes y el anclaje en ese tiempo primordial cuya respiración en la primera novela va de una página a otra o de una vida a otra, concentrándose en la familia que abita un espacio común cuyo punto de encuentro, como hemos afirmado, es el patio en el que convergen constantemente el paso y el peso de la historia, la vida que transcurre, el viento, el calor, los olores, colores, sabores, dolores y soledades y el silencio que prepara el encuentro con la memoria realizada en la palabra. En la segunda novela, Celia, pilar de la primera, diosa-madre y reina tutelar, no sólo respira sino *perdura* en el centro de un pueblo polvoriento y amenazado

por el odio y el miedo, mientras Leocadio Mendieta, dios del dolor, agoniza, se arrepiente y expresa la culpa y la inocencia de haber nacido. En la última, la vivencia se intensifica en la potencialidad del deterioro, de la putrefacción y de lo mísero: sólo queda la memoria que la palabra purifica exorcizando el pudrimento, reconociéndolo en todo su valor y sentido, es decir, asumiendo la vida como “majestuosa podredumbre”. La novela evidencia la postura vital de Rojas Herazo: en ella todo acto que triunfe sobre la muerte es poético, no sólo desde el género literario sino desde la vida misma, pues es ella la que salva; el resultado es la reconciliación con el transcurrir, con la vida que avanza hacia el deterioro siguiendo su curso, cumpliendo su proceso de acabamiento. La tensión expresa que recordar es permanecer y testimoniar la consumación del sufrimiento del ser que, como diría John Brushwood a propósito de Celia en la trilogía, podemos extender a la experiencia vital que “adquiere una dimensión de espíritu” (García Usta, 147-157) en “esa raza de cuerpos que agonizan tibiamente en la cotidianidad”, como afirma Matamoro (García Usta, 162).

Las tres novelas, como cuadros que narran, dan cuenta de la fragmentación del mundo y del individuo que deteriorado en la analogía de un barco, el solemne y monumental Lura de *Celia se pudre*, muestra su “espléndido y minucioso deterioro”, su “rencorosa majestad”, y como “una bestia herida de muerte y cargada de funesto poder” (312) agoniza bajo los almendros, “enferma de lisiamiento mayor” (440). El barco, la Casa y Celia, como el pueblo y el hombre, viven la amenaza de la muerte, de las plagas y de las invasiones, igual que el mundo en ruinas y abandonado a su suerte mientras avanza el derrumbe, antes de su último estertor. Así que la obra artística, ese espejo en el que unos y otros se reflejan, expresa la certidumbre de estar vivo, como se afirma en la novela, “en la medida en que vivir es la forma más lenta y corrosiva de morir”, en ese “invento exclusivo de cada viviente, una terquedad y, tal vez, un triunfo de nuestra imaginación” (764). Un triunfo que alimenta el

16 La imagen del barco, aprovechada también en la prosa de Álvaro Mutis, es una alegoría de la experiencia vital, de la vida como travesía, que en el cuerpo de la nave cumple un destino hasta sus últimas consecuencias, y al final de ella sólo quedan los vestigios de su aventura, el triunfo de haber vivido.

hecho estético y revela -como afirmara Álvaro Mutis en su reconocida conferencia "La desesperanza", al referirse al poeta Fernando Pessoa- el "afanoso buceo por las más quietas y oscuras aguas de la desesperanza" (272).

En su estudio sobre la poesía colombiana de 1940 a 1960, Armando Romero se refiere a Héctor Rojas Herazo reconociéndolo entre los autores de *Mito*, afirmando que en su poesía (diríamos *poiesis*) está la totalidad y que ésta "es la plegaria de un hombre, el poeta, que ve luz y oscuridad en todo su alrededor" (Romero, 174). Así, mismo, llama la atención sobre "algunas claves" de la personalidad artística del autor, contenidas en su texto "Palabras sobre un oficio" (1975), del que destaca la "purificación de los sentidos" y la confirmación del "rostro doliente de las cosas", lo que permite "palpar la realidad de derrota" (Romero, 173). La cita de Romero dice:

"Soy un compendio de ansiedad, de adivinación y de cálculo. He descubierto, muchas veces, que lo que yo desconozco lo conoce mi intuición. Sé muy bien, lo sé muy a fondo, que soy -abierta, descarada, funcionalmente- un primitivo. O, lo que es lo mismo, un ser complejo, astuto, indefenso y desconfiado que lo único que siente, en todas sus consecuencias, es el terror de vivir. He tratado, por tanto, de purificar mis sentidos." (Romero, 173)

Actitud que se sostiene en sus novelas y poemas fortaleciendo su poética. Así lo afirma en su poema "Creatura encendida": "Somos esto, separamos, somos esto, /esto terrible y encendido y cierto: /algo que tiene que vivir y vive /por siempre sollozando pero vivo". "La poesía es la urgencia del consuelo" y la novela "la suma de la soledad del ser humano". Con estas palabras el poeta, narrador, ensayista, pintor y magnífico contertulio nacido en Tolú en 1921, define su relación con la vida y la creación. Si a comienzos de la década del 50 aparece la voz del poeta que proyecta una poética, a finales de la misma comienza la escritura de la saga de Cedrón, integrada por *Respirando el verano*, *En noviembre llega el arzobispo* y *Celia se pudre* (1985), saga que sin derrotismo constata el paso de la existencia en el derrumbe y la ruina. Con Celia, el personaje

central, abuela arquetípica y matriarca telúrica atada a un patio, a una casa y a un pueblo, a una historia individual y colectiva, y a una forma de vida y de pensamiento, ratificando el transcurrir vital mientras respira y agoniza.

Inscribiéndose en la tradición del pensamiento contemporáneo de la posguerra, Rojas Herazo reivindica la creación que expresa con conciencia lúcida la soledad y la muerte en ese transcurrir del hombre por la historia y consigna la significación del triunfo de una vida sin paraíso, donde éste sólo es posible estéticamente, pues el hecho estético ratifica la muerte, así como ésta muestra la culminación de la vida. La creación incita a la aceptación de la vida, ese proceso de desarrollo que llega al grado máximo de intensidad cuando muestra su desgaste o su acabamiento, o cuando logra su punto culminante en la muerte; en ella la vida se ratifica y el arte se reitera.

Consciente de ser latinoamericano y como tal recién llegado a la escritura, reconoce la necesidad de dar carácter universal a una geografía provinciana, a ese patio suyo ubicado en el Cedrón, partícipe de la casa de su infancia, lo que algunos críticos han considerado uno de los puntos en común con la obra de Gabriel García Márquez, quien reconoció, de su primer libro de poemas, *Rostro en la soledad* esa sensación "de haber masticado escombros, de haber visto derrotar ante nuestros propios ojos las fuerzas que se hicieron adversas al hombre con el pecado original". Convencido de que La Biblia es una gran novela en la que la muerte se impone sobre el destino, tanto su literatura como sus pinturas narran y poetizan el mundo dando cuenta de la paradoja constante de la vida que se fragmenta en el "espléndido y minucioso deterioro" y "la rencorosa majestad" que se dirige hacia la muerte dejando ruinas tras de sí. Entender su obra exige comprender que todo triunfo de los sentidos sobre la muerte es poesía. Esa poesía vivida y escrita con la disciplina de años ante el lienzo o la página blanca reclama lectores y críticos que vayan más allá del éxito de inmediato.

Si el Nobel pasea por temas históricos, del mito, la leyenda y la contemporaneidad, Mutis se ampara en la aventura de viaje de un personaje que

proviene de imaginarios arquetípicos y lo recontextualiza en las dimensiones más profundas del devenir del individuo contemporáneo y universal, y Rojas Herazo resemantiza la noción de mito y mitificación frente al deterioro del cuerpo vital, confrontando mito e historia, mundo primitivo y mundo de la civilización contemporánea. Indudablemente hay concepciones de mundo que los acercan y estilos narrativos que los distancian.

Bibliografía

Álvarez Gardeazábal, Gustavo. "Un desagravio a Héctor Rojas Herazo". García Usta, Jorge. (comp.) *Visitas al patio de Celia*. Medellín: Editorial Lealón, 1994, (15-19).

Brushwood, John S. "En diciembre llegó Celia". García Usta, Jorge. (comp.) *Visitas al patio de Celia*. Medellín: Editorial Lealón, 1994 (146-157)

Augé, Marc. *Los "no lugares". Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 1993.

Caballero Bonald, J. M. "Las maravillas de la realidad". García Usta, Jorge. (comp.) *Visitas al patio de Celia*. Medellín: Editorial Lealón, 1994, (129-133).

Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Ediciones Siruela, 1979.

Cárdenas, Alfonso. "Héctor Rojas Herazo: el universo sincrético en 'Celia se pudre'". Giraldo, Luz Mary. (Comp.): *La novela colombiana ante la crítica. 1975-1990*. Cali, Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle/ Bogotá, CEJA, Universidad Javeriana, 1994.

Canfield, Martha. "Paradoja, cliché y autofabulación en la obra de Gabriel García Márquez". Kohut, Karl (Edit). *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt-Madrid: Americana Eystettensia. Publicaciones del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstätt, 1997.

"Un peregrino elegido por los dioses". Reflexiones acerca de la narrativa de Álvaro Mutis". Luz Mary Giraldo. *La novela colombiana ante la crítica. 1975-1990*. Bogotá: Centro editorial Javeriano/Cali: Editorial Facultad de Humanidades, 1974.

Cuructchet, Juan Carlos. "Al margen de una novela de Rojas Herazo". García Usta, Jorge. (comp.) *Visitas al patio de Celia*. Medellín: Editorial Lealón, 1994, (82-88).

Caicedo de Roux, Lía. *Cuentos de lujo*. Lecturas Dominicales, El Tiempo. Bogotá, agosto 16, 1992.

Charry Lara, Fernando. "Héctor Rojas Herazo". García Usta, Jorge. (comp.) *Visitas al patio de Celia*. Medellín: Editorial Lealón, 1994, (20-22).

Freixas, Ramón. "El recuerdo como ficción". García Usta, Jorge. (comp.) *Visitas al patio de Celia*. Medellín: Editorial Lealón, 1994, (140-142).

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México. S. XXI, 1968.

García Márquez, Gabriel. *El coronel no tiene quien le escriba*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

Los funerales de la Mamá Grande. Buenos Aires. Sudamericana, 1967.

Doce cuentos peregrinos. Bogotá: Editorial La Oveja Negra, 1992.

Cien años de soledad. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.

La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada. Buenos Aires: Sudamericana, 1972.

El otoño del Patriarca. España: Plaza y Janés, 1975.

Crónica de una muerte anunciada. Bogotá: La Oveja Negra, 1981.

El amor en los tiempos del cólera. Bogotá. La Oveja Negra, 1985.

Del amor y otros demonios. Bogotá: Norma, 1994.

El general en su laberinto. Bogotá: La Oveja Negra, 1989.

Doce cuentos peregrinos. Bogotá: La Oveja Negra, 1992.

Vivir para contarla. Bogotá: Norma, 2002.

Memoria de mis putas tristes. Bogotá: Norma, 2004.

García Usta, Jorge (comp.). *Visitas al patio de Celia*. Medellín, Editorial Lealón, 1994.

"Rojas Herazo: Poesía moderna y espíritu nacional". Op. Cit. p.p. 34-48.

Giraldo, Luz Mary. (com.) *La novela colombiana ante la crítica. 1975-1990*. Cali: Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle/ Bogotá: CEJA, Centro Editorial Javeriano, 1994.

Fin de siglo: Narrativa colombiana. Cali: Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle/

Bogotá: CEJA, Centro Editorial Javeriano, 1995.

Gómez de González, Blanca Inés. "Héctor Rojas Herazo: espacio y memoria". Giraldo, Luz Mary. Fin de siglo. Cali: Editorial facultad de humanidades, Universidad del Valle, Bogotá: Centro Editorial Javeriano, 1995, (45-59).

Heller, Ben A. "Lectura marginal de un texto marginado: 'Respirando el verano'". García Usta, García. (comp.) Visitas al patio de Celia. Medellín: Editorial Lealón, 1994, (55-66).

Ibarra Merlano, Gustavo. "En noviembre llega el Arzobispo'. Algunas estructuras significativas". García Usta, García. (comp.) Visitas al patio de Celia. Medellín: Editorial Lealón, 1994, (118-121).

Jaramillo Agudelo, Darío. Un libro de levitaciones. Lecturas Dominicales. El Tiempo. Bogotá, agosto 16, 1992

Lefort, Michéle. "Maqroll el Gaviero: nobleza y grandeza del vencido". Cuadernos Literarios. Un bel vivir. Homenaje a Álvaro Mutis. Año II, N° 4, 2005. Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae, (81-89).

Luque Muñoz, Henry. Tambor en la sombra. Poesía colombiana del siglo xx. México, Verdehalago, 1996.

"Héctor Rojas Herazo: enviado de lo invisible". Gaceta, N° 29, Colcultura. Bogotá, agosto de 1995.

Matamoro, Blas. "Una epopeya colombiana" ". García Usta, García. (comp.) Visitas al patio de Celia. Medellín: Editorial Lealón, 1994, (134-139).

"La vida es bella y corrupta. La pasión por la memoria en Rojas Herazo". García Usta, García. (comp.) Visitas al patio de Celia. Medellín: Editorial Lealón, 1994, (161-164).

Matamoro, Blas. "Maqroll el caballero flotante". Cuadernos Literarios. Un bel vivir. Homenaje a Álvaro Mutis. Año II, N° 4, 2005. Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae, (93-99).

Mutis, Álvaro. "La desesperanza". Ensayistas colombianos del siglo XX. Bogotá: Culcultura, 1976.

La mansión de araucáima. Relato gótico de tierra caliente. España: Seix Barral, 1978.

La muerte del estratega. Narraciones, prosas y ensayos. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

La nuieve del Almirante. Madrid: Alianza, 1986.

La última escala del Tramp Steamer. Bogotá: Arango, 1989.

Abdul Bashur, soñador de navíos. Bogotá: Norma, 1991.

Amirbar. Bogotá: Norma, 1991.

Un bel morir. Bogotá: Norma, 1992.

Oviedo, José Miguel. Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX. 1920-1980. Madrid: Alianza Editorial, 2002. Primera edición revisada.

Pineda Botero, Alvaro. Del mito a la posmodernidad. La novela colombiana de finales del siglo XX. Bogotá: Planeta, 1990.

Rama, Ángel. La narrativa de Gabriel García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular. Bogotá: Colcultura, Revista Gaceta, 1991.

Rojas Herazo, Héctor. Respirando el verano. Bogotá: Ediciones Faro. 1962

En noviembre llega el Arzobispo. Bogotá: Ediciones Lerner, 1967

Celia se pudre. Madrid: Alfaguara S.A., 1985

Las úlceras de adán. Bogotá: Norma, 1995

Las esquinas del viento. Bogotá: EAFIT, 2001.

Romero, Armando. Las palabras están en situación. Bogotá: Procultura, 1985.

Rosales, Luis. "La novela de una agonía". García Usta, García. (comp.) Visitas al patio de Celia. Medellín: Editorial Lealón, 1994 (89-117).

"Retorno al origen". García Usta, García. (comp.) Visitas al patio de Celia. Medellín: Editorial Lealón, 1994 (192-193).

Roca, Juan Manuel. "Respirando el verano: origen de la saga familiar". García Usta, García. (comp.) Visitas al patio de Celia. Medellín: Editorial Lealón, 1994, (53-54).

Varios. Ensayistas colombianos del siglo XX. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura. Colcultura, 1976.

Cuadernos de Literatura. # Facultad de Ciencias Sociales. Universidad Javeriana. Bogotá: 2004.

Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica. Homenaje a Héctor Rojas Herazo (1921-2002) N°1, Universidad del Atlántico, enero-junio, 2005.

Vargas Cantillo, Germán. García Márquez: autor de una obra que hará ruido. Para que mis amigos me quieran más...Bogotá, Siglo del Hombre Editores Ltda., 1992.



Composición N°2 para caballero de la Virgen. 2006 Carboncillo y óleo sobre madera 33x24 cm