

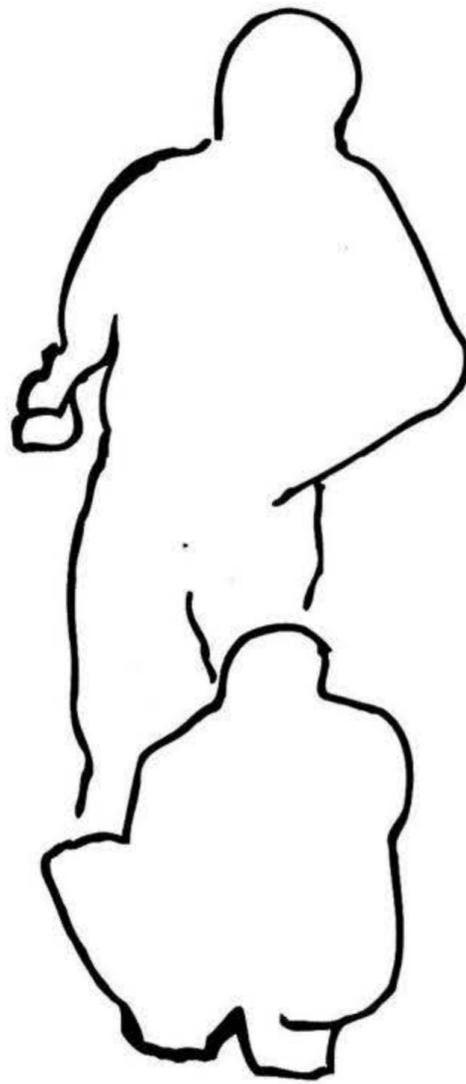
tura, decidí observar de nuevo las fotos, seguro de haberme equivocado. Una y otra vez, de principio a fin, de atrás para adelante, en desorden, sin tener en cuenta los textos al lado de cada foto, olvidando las imágenes que yo me hubiera hecho de sus distintos cuentos y de sus distintas novelas, pensando en que no eran ilustraciones de escenas concretas sino imágenes relacionadas con el mismo mundo de García Márquez, las observé y las observé y definitivamente creo que su universo se ve interrumpido por las imágenes puestas en escena por el fotógrafo holandés.

“Macondo no es un lugar sino un estado de ánimo que le permite a uno ver lo que quiere ver, y verlo como quiere”, dice García Márquez en su prólogo, resumiendo los tres universos antes citados. Quién más que él, creador de su propio mundo para definir si las imágenes de Wallrafen lo llevan a encontrar la realidad escondida tras de sus libros. Pero, para mi modesta opinión, Macondo no está aquí, ninguna de estas imágenes logra reproducirlo. A las imágenes puestas en escena por el fotógrafo holandés les falta el hálito que las palabras escritas de García Márquez dan al lector, inclusive para aquel que no haya leído ninguno de sus libros y sólo tenga como referencia los textos, extractos de sus cuentos y sus novelas, que acompañan las fotos.

Es curioso ver cómo, con una prosa cargada de imágenes, absolutamente descriptiva, los cuentos y las novelas de García Márquez no han logrado ser traducidos al cine, al teatro, a la fotografía. Sus personajes son héroes y víctimas de un universo inmaterial desde el punto de vista físico. Es decir, que sólo pueden ser “vistos” mientras son leídos. Su representación fuera de los libros les quita toda veracidad. Ni los directores de cine rumanos, italianos o colombianos, ni los de teatro de Cuba o de Venezuela, ni los fotógrafos, incluido Wallrafen, lograrán plasmar jamás en imágenes los personajes y los espacios escritos por García Márquez.

En la literatura, como dice Michel Tournier, hay héroes y situaciones que pueden ser reproducidos fuera de su propio contexto y otros que sencillamente no. El escritor francés hace referencia concreta al caso de Robinson

Crusoe, que él mismo tomara para su novela *Viernes o los limbos del Pacífico*, para el primer caso, y para el segundo de los casos se refiere a los héroes de *Rojo y negro*, de Stendhal. Ninguno de los habitantes de esta última novela sobreviviría un instante fuera de ella. Moriría de una suerte de asfixia por no poder respirar un aire distinto al de su propio texto. Esto mismo sucede con los seres de los libros de García Márquez. Ninguno de ellos puede dejar su universo, no fueron creados para hacerlo y no se transformaron para lograrlo, como Crusoe, después de cierto tiempo.



Cada uno tenemos nuestro propio Macondo, nuestra propia imagen de las manos de gorrión de Melquíades, del día en que llevaron a José Arcadio a conocer el hielo, de una tierra redonda como las naranjas, de la carta que nunca le llegó al coronel, de las alas del hombre que aterrizó en un patio de atrás, de los síntomas del amor similares a los del cólera, de los corazones con más cuartos que las casas de las putas. Para todos los lectores Esteban es el cuerpo enorme de un ahogado hermoso cubierto de conchas. Tan simple como suena. Irrepresentable fuera del cuento en que habita.

Con todo lo anterior no quiero decir que el señor Hannes Wallrafen sea un mal fotógrafo. Algunas de sus fotos tienen una luz y un encuadre que reproducen ciertos aspectos de la atmósfera del Caribe. Sobre todo aquellas que no están puestas en escena, o, inclusive aquellas, que, puestas en escena, reproducen situaciones reales, una gallera, el billar, etc. Las otras, con las que pretende abordar el realismo mágico de García Márquez, son fotos efectistas que se quedan en lo complicado de la escena misma antes que permitir una lectura metafórica. La señora en la mecedora observando cráneos de res, las niñas en el salón de clase iluminadas por la luz que sube desde sus pupitres de escuela, el candidato a presidente bajo la lluvia de confetis, son algo así como lo que logra Sonia Osorio respecto al folclore colombiano.

JUAN SIERRA

¡Recórcholis!

Los héroes de papel

Felipe Ossa

Altamir Ediciones, Santafé de Bogotá, 1996, 145 págs.

Colombia es una tierra que alberga expertos sorprendentes en cosas que por su naturaleza parecerían a primera vista muy ajenas a este valle de lágrimas: por decenas se contaron los peritos en Marx y el materialismo histórico, en la epistemología y en Foucault, en Deleuze y el *Antiedipo*, sustituidos hoy por los eruditos en Chopra, la carta astral y las esencias florales. Hay un matemático que está entre los diez únicos que en el mundo estudian una complicada ecuación. Hay doctos en el corazón de las ballenas, en el mosquito anofeles, en las heliconias, en ciertos problemas del átomo, en angelología, en la historia de los Beatles, en la lingüística de Chomsky.

Felipe Ossa (Bogotá, 1944) tiene su especialidad en algo que parecería poco serio y útil para un señor de su edad: la

HUMOR

historia de los cómics. Una pasión juvenil que en la madurez se convirtió en una producción intelectual iniciada con *El mundo de la historieta*, libro al que siguió *La historieta y su historia*. En 1996 publicó *Los héroes de papel*, con motivo del centenario del nacimiento del género, originado con *Yellow Kid* (El chico amarillo) que apareció en *New York World*. Según cuenta el autor en la introducción, "coleccioné historietas desde los seis años, cada día de mi vida hasta los quince. Luego la adolescencia, con sus cambios y sus nuevas inquietudes, me hizo abjurar de mi afición". A través de las tiras cómicas, confiesa haber "mantenido viva en mí la imaginación y ese aire revitalizador que viene de la infancia, en el que todo es posible si lo sabemos soñar".

Como bien advierte Ossa, el libro no es una historia de los cómics ni un recuento de todos los personajes que han habitado el planeta de papel. Se trata de una selección a su gusto de cincuenta ejemplos, con énfasis en la producción norteamericana, aunque también hay muestras europeas, argentinas, mexicanas y no sin razón ninguna colombiana. El lector encuentra un sencillo, comprensible y bien ilustrado diccionario biográfico de héroes y famas inexistentes, que resulta por momentos más entretenido que uno dedicado a humanos de carne y hueso.

Cada una de las descripciones tiene una estructura semejante: ilustraciones, origen y autores del personaje, algunos cambios sufridos, características generales de la tira cómica en cuanto a historia y contenido y una síntesis biográfica de su creador. El nivel de los textos no es siempre parejo y algunas veces resultan —¡rayos!— demasiado sumarios y superficiales, como en el caso del inolvidable y mudo Reyecito de O. Soglow.

Pero, en la mayoría de los casos, los artículos dan noticias básicas del nacimiento y evolución del personaje. Algunos afortunados párrafos logran develar la esencia de los personajes, como en el caso de *Educando a papá*, "¿Por qué no puede ser un héroe un hombre del común que lucha por seguir siendo lo que fue antes de que la fortuna le sonriera y lo ascendiera a otra clase social que a él le fastidia? Esa es

la eterna lucha, lucha heroica, de Pancho contra su arribista esposa Ramona y sus sofisticadas amistades" (pág. 29).

También se encuentran sorpresas históricas, como, por ejemplo, el origen de El Fantasma (del que no se menciona su sonado matrimonio con Diana Palmer) o el de Mandrake el mago, ambos hijos célebres de Lee Falk, quien se inspiró para el nombre del célebre mago después —no de un gesto hipnótico—, sino de leer un poema de John Donne (¡cáspita!): "me pregunté qué sería una raíz de mandrágora (mandrake), busqué en el diccionario y vi que se trataba de una raíz verdadera que se utilizaba en la farmacopea medieval y a la que se suponía capaz de obrar maravillas [...] *Mandrake* es una palabra muy sencilla, y pese a ello, poco corriente, solo hay una manera de pronunciarla, por lo que, como título para una serie de cómics resultó una feliz elección" (pág. 36).

El lenguaje de las historietas extranjeras puso al lector en contacto con interjecciones sonoras que expresan sorpresa o admiración, muy ajenas al habla colombiana. Casi todas son sinónimos de un simple ¡caramba!, tales como ¡córcholis!, ¡recáspita!, ¡zambomba!, ¡atiza!, ¡chispas!, ¡diablos! También introdujo nombres estrambóticos con los que se buscaba traducir del inglés el nombre original de distintos personajes: el compañero de desventuras de Benitín se llamaba Eneas Flores de Apodaca, y Parachoques era el apellido del esposo de Pepita, detalles que se escaparon al autor.

Como en la enciclopedia china de Borges, las tiras cómicas admiten múltiples clasificaciones inopinadas: de aventuras (terrestres, marítimas y siderales), de héroes humanos y de superhéroes con facultades y poderes únicos, las humorísticas (con personajes humanos, animales humanizados, grupos familiares, parejas de amigos o matrimonios), las que aburren (muchas), las que hacen reír un poco (pocas), las que son apenas una pausa fugaz entre la catarata impresa de tragedias (casi todas), las "intelectuales" (Quino, Shulz), las de género negro (Boogie el aceitoso), las abominables (Condorito), las tontas (muchas), las

que tienen novias eternas (Narda, Diana Palmer, Luisa Lane), las de gatos (Krazy Kat, Félix, Fritz, Garfield, Hobbes), las inútiles (muchas), las de niños contra viejos (El Capitán y los chicos), las de detectives (Dick Tracy) y las maravillosas (Mafalda, Olafo, Asterix).



Por los límites de esta recopilación existen varios ausentes, entre los cuales hay tres especialmente notorios: Popeye el marino, cuya recurrencia a las espinacas para obtener su extraordinaria fuerza sirvió de recurso a muchas madres en la alimentación de sus hijos, a pesar del poco edificante predicamento que mantiene con Brutus; el argentino Mordillo, de silencioso humor corrosivo. Y Walt Disney, cuyos *best-sellers* simpáticos e insulsos, como el Pato Donald, Tribilín o Micky Mouse, tienen un puesto en esta galería.

La historieta moderna es una suerte de cine impreso, cuya consolidación bien puede asociarse a la cultura de masas, capitalizada por los emporios periodísticos. Al margen de la corriente principal, surgió también un subgénero que en un comienzo fue contestatario y rompió los esquemas tradicionales en cuanto a contenido, diseño y estilo de los dibujos. Tal fue el caso de *El gato Fritz*, un sexomaníaco e irreverente felino, o el de *Valentina*, una historieta erótica exquisitamente dibujada que da cabida al fetichismo, ambas presentes en el libro e integradas hoy al mercado.

Al margen de los grandes circuitos de distribución, existen estupendos dibujantes que a través de medios como las revistas y los libros dan a conocer sus dibujos y caricaturas que no caen en los repetitivos esquemas de las his-

torietas comerciales y mantienen una calidad estética propia de las obras de arte, hasta el punto de que muchas de las tiras cómicas más populares se convierten a su lado en lo que el chicle y las hamburguesas son para la culinaria. Entre ellos no puede dejar de mencionarse a Saul Steinberg, a Maurice Sendac y a Edward Gorey, mientras, de nuevo, un retrasado Lorenzo Parachoques emprende veloz carrera en la mañana y atropella por enésima vez al cartero.

SANTIAGO LONDOÑO VÉLEZ

El poeta suicida y la ciudad culpable

José Asunción Silva, *Obra completa*

Héctor Orjuela (coordinador)

Edición del Centenario, Colección

Archivos/Casa de poesía Silva, Santafé de Bogotá, 1996, 747 págs.

Más que un poeta, José Asunción Silva ha sido en Colombia —desde su suicidio, ocurrido en 1896— una especie de leyenda. La leyenda, incluso, ha llevado, desde el comienzo, a oscurecer la obra del poeta y a estilizar su figura. Si se revisa la antología de textos sobre Silva preparada por Juan Gustavo Cobo Borda¹, se advierte que la pregunta central alrededor de la cual giran muchos de los artículos tiene que ver con las razones de su suicidio.

Ya en 1896 Laureano García Ortiz² decía, en uno de los primeros artículos que se publicaron sobre Silva, que lo que él quería era “registrar cierto orden de reflexiones que el enigma de su muerte nos ha sugerido”.

Las respuestas que se han dado a lo que García Ortiz sentía como un enigma han ido desde la estilización del suicidio como un acto estético³ hasta la explicación meramente comercial —que sostiene que Silva se suicidó debido a sus dificultades económicas—, pasando por aquellas versiones que han querido echarles la culpa a las lecturas de Silva o al hecho de que éste hubiera perdido la fe religiosa.

Incluso, más allá de todas las hipótesis que se han forjado para tratar de explicar el suicidio, una biografía reciente —escrita por Enrique Santos Molano⁴— ha pretendido negar el suicidio y aventurar la teoría de un asesinato político. Si bien es cierto que la teoría del asesinato carece de toda fundamentación documental sólida, la idea resulta, sin embargo, significativa, ya que convierte la reflexión sobre la muerte de Silva en una acusación explícita y en una búsqueda de los culpables. De esta manera, el poeta suicida se transforma en un poeta mártir y la ciudad en la que nació y en la que vivió la mayor parte de su vida —Bogotá— se convierte en una especie de Jerusalén incrédula que conduce a la muerte al mejor de sus hijos, al no poder comprenderlo.

En un trabajo reciente sobre el modernismo en Colombia, David Jiménez Panesso llama a Silva “el héroe de toda esta historia”⁵ y titula un capítulo sobre Silva “La modernidad imposible”. En esas expresiones está resumida en buena parte la visión que se ha tenido de Silva en Colombia: Silva fue un hombre que trató de traer la modernidad a una sociedad tradicional y pacata, y esta sociedad terminó llevándolo a la desesperación y a la muerte.

La tematización de este choque entre el poeta y el mundo circundante abarca tanto el tema estrictamente literario —Silva como poeta incomprendido— como el tema de la quiebra comercial de Silva. Con respecto a esto último se ha dicho, por ejemplo, que la bancarrota de Silva se debió a que en el almacén que heredó de su padre se acumulaban objetos de lujo para los cuales no había mercado en una sociedad como la bogotana de entonces⁶.

Así, “la modernidad imposible” se expresa en la figura de un poeta que no encuentra público para sus versos y de un comerciante que no encuentra clientes para su mercadería excesivamente refinada. La ciudad que hubiera podido darle el público y los clientes se ha dedicado desde entonces a lamentar la muerte del poeta y a buscar teorías sobre el suicidio que sirvan de alternativa a la teoría acusadora.

La más sencilla de estas teorías alternativas es una inversión del tópico

del poeta incomprendido por la sociedad. No es la sociedad la que no comprende al poeta sino el poeta quien no comprende a la sociedad. Esta teoría ha llevado a crear la figura de un Silva extravagante, esnob y algo grotesco, cuyo estilo de vida chocaba con el sentido común y cuya literatura ofendía el buen gusto. Esto último se matizó con los años y se reemplazó con el tópico de la admiración del poeta, sin que ésta implicara dejar de sentir ciertas reservas frente al hombre. “Admiro sin reticencias a Silva como poeta —escribía, por ejemplo, Guillermo Uribe Holguín—, como hombre no lo admiro, no puedo admirarlo”⁷. Y Uribe Holguín —como otros— no podían admirarlo porque pensaban no sólo en el Silva extravagante sino también en el Silva a quien el infortunio comercial había llevado a una situación que lo hacía persona poco grata a sus acreedores.

Algunos han querido ir más allá y se han preguntado por la razón de esa extravagancia recurriendo a la psiquiatría e incluso a la genética para mostrar cómo en la mente de Silva había algo, ya desde el comienzo, que iba a terminar llevándolo al suicidio. Así la primera biografía de Silva —escrita por Alberto Miramón y publicada en 1937— explicaba cómo en Silva se conjugaban dos herencias contrapuestas que explicaban su desequilibrio, lo cual, aunque era de lamentar, sobre todo si se admiraba al poeta, permitía absolver a la ciudad de toda culpabilidad en el destino de su poeta.

Entre los jueces que absuelven a la ciudad está nada menos que Juan Ramón Jiménez, que, a un tiempo en que lloraba la muerte de Silva y, después de elogiar uno de los Nocturnos, reprochaba “todo ese dandismo provinciano, vacuo y ridículo que el pobre José Asunción se puso [...] para asustar o mortificar a los colombianos corrientes, más o menos sensitivos y tolerantes, de una indiferente Bogotá sin culpa”⁸.

En todo caso, tanto las teorías acusadoras como las absolutorias, coinciden en ver un choque entre la modernidad de Silva y la no modernidad de su entorno. Sin embargo, esta imagen habitual del poeta ansioso de modernidad y la ciudad reacia a ella implica, como puede verse si se repasa la obra