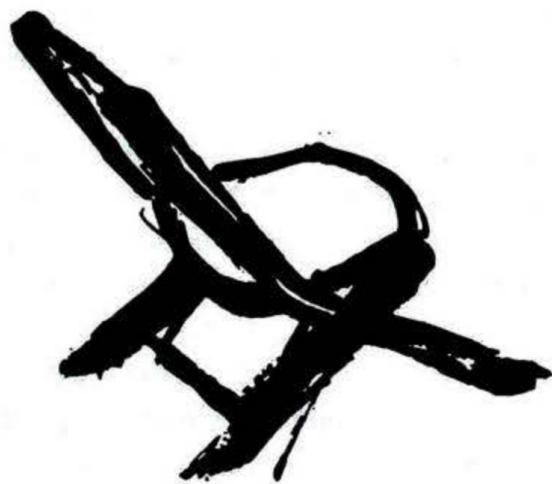


El carácter disoluto de Gaspar no se refiere necesariamente a su comportamiento sexual. Existen otras esferas de la vida de las cuales aspira a liberarse: los prejuicios morales, la historia de la violencia y también, en tercer lugar, el argumento atroz, la absurda secuencia que había convertido a Aurelio en un cuerpo deformado a culatazos. El desorden con que Gaspar revisa sus asuntos quiere subvertir esa secuencia. Si Aurelio abandona sus sonetos ante las placenteras caricias de Marcela, Gaspar, en cambio, prefiere alejar el cuerpo y abundar y permanecer en las palabras. Nada, confiesa, despierta su apetito ni le inspira placer. Comer o establecer una relación sexual son para él un deber cansado o un hábito cuya urgencia no comprende en los demás (pág. 25).



Gran parte del humor de la novela radica en el tono impasible y letrado con que Gaspar describe los afanes del cuerpo. Un beso es ocasión para consultar la Enciclopedia Británica, donde se lo define como "the act of pressing or touching with the lips, the cheek, hand or lips of another, as an expression of love, affection, reverence or greeting" (pág. 19). Y la indiferencia de hierro de que hace gala al tocar los senos de su secretaria contrasta hasta la risa con los elogios de su álgter ego, el ubicuo Quitapesares:

Tetas como las de Cunegunda Bonaventura, la evolución las produce cada dos o tres siglos. Debe de haber un número pi secreto que da la dimensión perfecta de los senos y este número debe medirse de una vez por todas en las tetas de la secretaria de Medina. [pág. 43]

El epítome de estos episodios es aquel en que Cunegunda suspende su trabajo, irritada por un comentario de su patrono, y Gaspar se ve obligado entonces a escribir de su puño y letra que nunca le ha importado el cuerpo (pág. 76). Lo sorprendente es que, movido por un impulso súbito, haga esa declaración quitándose la ropa y escribiéndola sobre su piel:

Uso de folio la convexa barriga y como venas azulosas el curso de mi escritura recorre ese pellejo destemplado por los años. ¿Qué palabra escribiré sobre mi miembro? Pues sobre el corazón, en el pecho, escribo que de cuando en cuando algunas mujeres consiguieron darle cuerda [...] y este mi cuerpo en pelota, hasta donde he alcanzado, ya ha quedado surcado de letras torpes que no me describen, que no me ocultan, que no me delatan ni relatan. Tanto escribirse encima, para nada. Tanto buscarse en la escritura para saber que cuanto digo de mí no acaba por parecerse nunca a lo que hago. [pág. 76]

El episodio lleva por título "De cómo el intento de hacer un autorretrato puede dar por resultado un mamarracho" e ilustra esa fallida intención de Gaspar de permanecer en un cielo de palabras: que el lenguaje lo proteja del mundo, del cuerpo y de la muerte; que la narración dé mil vueltas antes de alcanzar el fin; que nada suceda, que la sal de la historia no sean los detalles sino las generalizaciones y las abstracciones; que los deícticos —esos puntos exteriores al lenguaje y que el lenguaje señala— sean ocupados también por el lenguaje, y que el *yo* del narrador y el *tú* de su secretaria y el *usted* del lector no existan sino aquí y ahora, en este instante en que se lee o se escribe sobre ellos. Para Gaspar no hay ritual más perfecto del amor que el que le impone Ángela Pietragrúa, la mujer de su vida, y que se desarrolla en tres estaciones: en la primera, los amantes deben permanecer en silencio; en la segunda, deben dirigirse misivas, boletas y cartas; en la tercera, deben estar desnudos y tocarse y hacerlo todo, menos penetrar-

se (pág. 135). Meses después, cuando Pietragrúa le ruega a Gaspar que consuma por fin su amor, él la desobedece. No la vuelve a ver, y durante años le escribe cartas que nunca envía (pág. 157).

¿Podríamos mantener el mundo a raya? Gaspar entiende la precariedad de su utopía. En la disparatada sucesión de los episodios que componen la novela, una curiosa simetría parece servirles de marco: en el primer capítulo, cuando el joven Gaspar se inclina hacia su primer beso, la lengua de Eva Serrano irrumpe de improviso en su boca y lo embarga de una sensualidad desconocida; en el último, ya viejo, propone una aspiración melancólica que todos podemos compartir: si la muerte ha de entrar un día en el reino de palabras que hemos levantado, que lo haga porque así se lo hemos permitido, como último gesto de nuestra libertad en el momento de disolernos en la nada.

J. EDUARDO JARAMILLO ZULUAGA
Denison University

Los socavones de la memoria

El sol va a la deriva

Jesús Botero Restrepo

Biblioteca Pública Piloto, Medellín, 1995,
334 págs.

Ésta es la tercera novela del escritor antioqueño Jesús Botero Restrepo (1921). Había publicado *Andágueda* (1946), sobre la minería de colonos antioqueños en las selvas del Chocó, y *Café exasperación* (1963), de carácter existencialista y experimental.

En *El sol va a la deriva*, Botero Restrepo regresa, casi cincuenta años después, al tema de la minería. Esta consideración sugiere ya una primera pregunta: ¿qué puede ofrecer hoy de novedoso una fábula sobre este trajinado tema, si se tienen en cuenta las obras de Efe Gómez, Carrasquilla, Osorio Lizarazo y el propio Botero Restrepo? Para responderla vale la pena comparar las dos novelas. En *Andágueda* en-

contramos propósitos realistas y científicos, exaltación de la labor "civilizadora" del colono antioqueño y el ambiente "salvaje" de los negros e indios que habitan las regiones auríferas. En *El sol va a la deriva* el conocimiento técnico y las formas de la vida en aquellos lugares ya no son vistos con la óptica del colonizador, ni tienen el propósito de exaltar el protagonismo del blanco. Ya no se trata de la simple dicotomía de "civilización y barbarie". El esquema es más denso y apunta, en última instancia, hacia el fracaso de la empresa utópica.

Retoma, sin embargo, mitos tradicionales como los de la selva (la Madre-monte, la Patasola, la Pata de Tarro, el Hojarasquín) y los mineros (María del Prado); referencias históricas de la fundación (Gaspar de Rodas) y eruditas europeas (Dostoievsky, Haydn, Mozart). Este material queda integrado a la obra por el uso de un lenguaje rico y convincente que se manifiesta en múltiples niveles: el técnico minero, el "paisa" entre comillas y en dosis manejables, el ilustrado sin pedantería, el poético presentado en forma oportuna. Muchas frases son deslumbrantes, sobre todo en las primeras páginas: "la terca entraña de la roca se va abriendo en una flor inmensa de pétalos de sombra" (pág. 7); "desvalida pero nunca pusilánime, la criatura avanza siempre entre las sombras" (pág. 8).

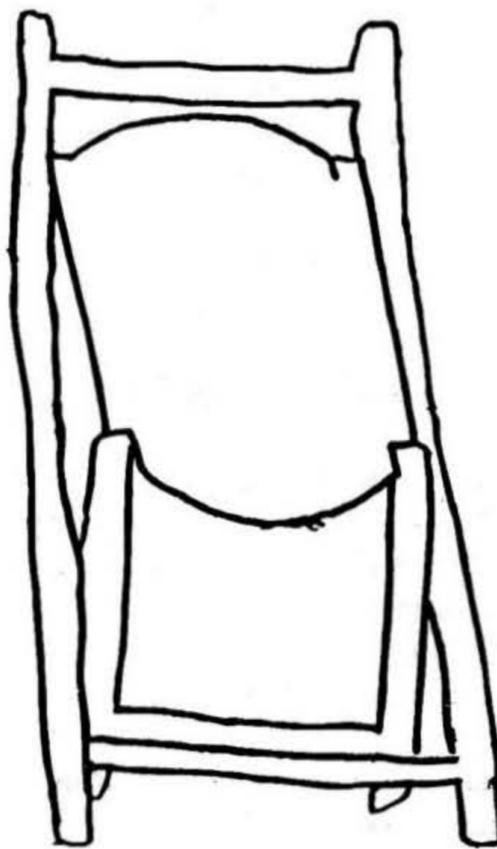
Al progresar en la lectura encontramos que aquel material tradicional de tono realista pasa al margen para darle cabida a una problemática más compleja: aunque el ambiente externo es próspero, pues las minas están en plena producción y muchos las trabajan atraídos todavía por el brillo del metal, el protagonista se encuentra aquejado por el fracaso y en su conciencia prevalece la desolación.

En muchas obras (las de Onetti, por ejemplo), el fracaso y la desolación concuerdan con un espacio exterior arruinado, otrora próspero y feliz.

En la novela de Botero Restrepo, por el contrario, el escenario sigue siendo el de una "avanzada del progreso", pero Ernesto Benavides, el protagonista, propietario de la rica mina de oro Matanzas, descrea de todo proyecto y califica su vida de desastrosa. Sufrir una trage-

dia interior que no parece tener muchas correspondencias en el ámbito externo.

La acción se desarrolla en los municipios de Segovia, Zaragoza, Remedios, al noreste de Antioquia. En Matanzas ocurre un accidente: muere Quiceno, un viejo "machinero", y a Gil, un joven de veinticinco años; es necesario amputarle el brazo derecho para salvarle la vida. Estos hechos, que el doctor Bravo, médico de la mina, se empeña en presentar como rutinarios e inevitables, conmueven la conciencia del dueño. ¿Hasta cuándo tendrá que seguir viviendo a costa de la muerte de sus hombres? ¿Cuándo podrá humanizar este trabajo? ¿Por qué no, por lo menos, fundar un hospital propio para prestarles un servicio mejor?



El estado mental de Ernesto entra en crisis cuando recibe la visita, primero, de su hijo Andrés, y, después, del resto de su familia. Ocurren celos, acusaciones de infidelidad, intentos de asesinato, devaneos amorosos. Andrés acaba de graduarse de ingeniero y llega cargado de ilusiones y proyectos y pretende cambiar los sistemas y las jerarquías. Enamora a Ana María, la hija de un minero, y la situación se pone tensa por los celos de Aníbal Osorio, su prometido. Además, Andrés le critica a su padre su forma de vida y sus relaciones con Hortensia, una mujer del lugar, que considera deshonorosas y humillantes. Luz Elena, hija también de Ernesto,

coqueta y sofisticada, rompe su propio noviazgo en la capital al flirtear con un gringo casado, de otra mina.

Más allá de los incidentes de la trama, vale la pena señalar las estrategias narrativas utilizadas por el autor. Liberándose de la cronología, el hilo narrativo sigue un rumbo propio, lo que crea una sensación de tiempo ampliado. El narrador heterodiegético-intradiegético (no se identifica a sí mismo y no participa en los hechos, pero describe la conciencia de los protagonistas) pasa de una circunstancia a otra en cadenas de *flashbacks*. Tal sucede, por ejemplo, cuando Osorio encuentra la oportunidad de asesinar a Andrés en el socavón de la mina. El narrador se remonta, en el interior de la conciencia del minero, hacia su pasado, para describir otra escena violenta ocurrida en otro tiempo y lugar: Osorio, a causa de una prostituta, acuchilla a un rival.

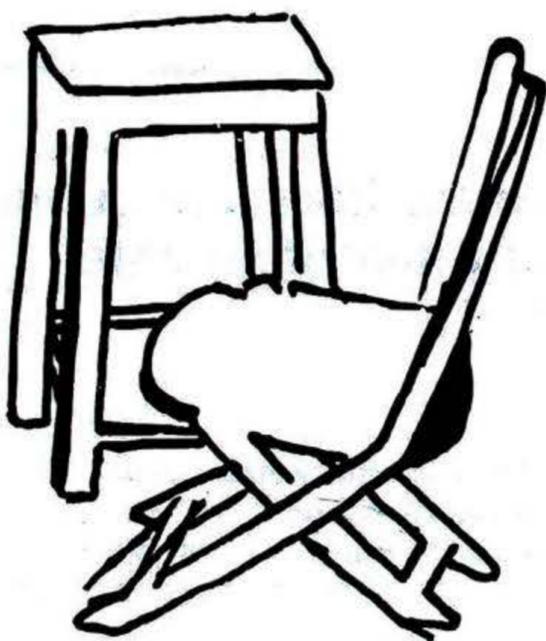
A veces el lector conoce directamente lo que piensa Ernesto, lo que sueña o recuerda. Otras, lo vemos actuar a través de la conciencia de Hortensia o de otros personajes. La visión sobre cada actor es múltiple y enriquecedora. Ya la realidad no está dominada por una sola visión "científica", la del narrador que pretende conocerlo todo, como sucede en *Andágueda*. Ahora la narración se desdobra en planos múltiples. En *El sol va a la deriva* no hay una realidad objetiva sino una telaraña inasible, múltiple, fragmentada en su conjunto, de hechos y situaciones.

Lo importante, entonces, no es la mina en sí, sino los mecanismos de la memoria. La mina de oro, espacio geográfico, ha quedado convertida en metáfora de una conciencia desolada. La mente es también un hueco negro, silencioso, un infierno sin colores, surcado por corrientes de agua milenaria. Ciertas frases lo expresan con claridad: "explorando, con idéntica solicitud angustiada, yacimientos y vetas enquistadas en el abismo de la memoria" (pág. 207). Si a la profundidad de la tierra se entra por escaleras y malacates, la memoria se explora por el diálogo, el sueño, el licor, la fiebre y la locura...

Son destacables ciertos momentos narrativos: Miguel Ángel, hombre de confianza de Ernesto y padre de Ana María, acostumbra sentarse en la pro-

fundidad del socavón, sin el menor rayo de luz, a meditar en silencio: "ni un solo detalle concreto, ni siquiera la insinuación de una línea o la sugestión de un volumen llegaba a los ojos" (pág. 37). Entonces era una especie de "ídolo quieto entre las quietas sombras apretadas" (pág. 52). Refiriéndose a Ana María describe la "desnudez insolente de carne que ha estado siempre oculta" (pág. 118). En otro lugar habla de la "carne hecha para el goce, caliente pulpa de pecado sin remordimiento" (pág. 206).

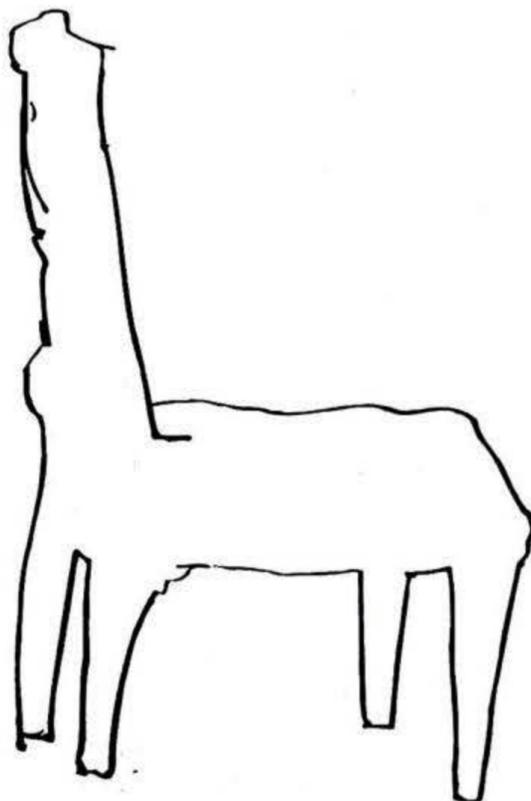
Pero lo que comienza siendo una virtud se convierte en lastre. Las palabras pierden su efectividad poética y la narración su fuerza. El uso reiterado de tres estrategias puede ser la causa de este resultado. En primer lugar, los diálogos. Es sabido que en español el diálogo mimético es pesado; aquél que de manera prolongada refleja las palabras exactas que dijeron los protagonistas. Botero Restrepo lo utiliza, a veces, con efectos nocivos para la recepción general de la obra; en especial los diálogos entre Ernesto y Hortensia y los del capítulo IX entre extranjeros y nativos en el club La Salada, plagados de frases innecesarias en inglés.



En segundo lugar, el uso de expresiones trimembres que le dan un tono de repetición al discurso y retardan el avance: "Aquellas conversaciones, aquellos silencios embarazosos, aquellas alusiones malévolas"; "una hija tan bella, una personalidad tan imprevista y una gracia tan extraña" (ambas en la página 270).

En tercero, la amplificación narrativa, que consiste en narrar por extenso

hechos que en la realidad duran apenas un instante, como ocurre cuando Osorio percibe en el interior de la mina la caída de los primeros terrones de tierra que preceden un derrumbe mortal (pág. 146). Lo que en la vida dura menos de un segundo, en la ficción ocupa muchas páginas. Esta técnica usada con mesura sorprende al lector, pero lo cansa si se abusa de ella.



Considero, sin embargo, que tales estrategias de lenguaje tienen un propósito estructural: describir el lento proceso de deterioro que sufre la mente de Ernesto. Muchas frases del siguiente tenor lo demuestran: "estaban de nuevo solos [Ernesto y Hortensia], nadando en pozos cerrados, braceando cada cual en la medrosa agua del destino, en el caduco charco de la memoria" (pág. 165). Ernesto, bebiendo ron, habla con Hortensia de un sueño de muerte y relaciona su vida en la mina, la explotación de los trabajadores, los amores de Andrés con Ana María, los celos de Osorio con las sombras, los socavones, los laberintos interiores de la mina (capítulo VIII). El exceso de palabrería hueca preludia la locura que lo conduce al suicidio melodramático. Repitiendo la palabra *kamikase*, incendia el depósito de dinamita de la mina.

A pesar de los altibajos mencionados, el balance de la lectura de esta obra del experimentado narrador antioqueño me parece positivo. *El sol va a la deriva* supera el realismo, desarticula la ya desueta dicotomía de civilización y bar-

barie, propone un interesante modelo de estructura temporal, recicla un tema que parecía concluido y ofrece momentos de placer estético memorables.

ÁLVARO PINEDA-BOTERO

Dolor, violencia, horror

&Ellas &Ellos

Ángela María Pérez Beltrán

Soluciones editoriales Ltda., Tapalpa (Austin), 1994, xvi h.

Una sensación de rareza me queda en la primera lectura de estos textos que la autora llama minicuentos. Como si no se pudiera muy bien comprender de qué se trata o qué es lo que quiere decir esa voz que escribe o qué es lo que ocurre que no entiendo. Pero cierta fascinación por lo extraño, o tal vez por lo desagradable, o por lo surrealista, me hace llegar con curiosidad hasta el final. Allí encuentro que hay un principio y que es un asunto de Ellas y Ellos, a pesar de que el título obviamente lo dice.

Escasas páginas sin numeración, textos que no sé como nombrar, narrativa, prosa poética, no se sabe, tampoco importa. Son XVI, marcados con romanos. La segunda lectura abre otras puertas y el abismo se agranda entre Ellos y Ellas. Mujeres y varones intentando vivir y amar, dar y recibir, compartir. Seres desconcertados, enfrentados, haciéndose daño. La autora no tiene lástima ni se apiada de la ignorancia; con pesimismo nos señala a estos personajes humanos con su terrible sufrimiento, necesitando al otro, en su gran soledad, y tal vez sólo para afirmarse. Seres humanos que se hacen la pregunta sin respuesta.

Entonces Ellas van a donde Ellos, a la consulta. Ellos también se hacen la misma pregunta sin respuesta, interrogante sin solución. Es el tema del primer texto, de escasa media página, donde al final, cuando estos seres, Ellos y Ellas que buscan juntos, y a quienes se ha unido un gran número de otros Ellos