

## Los devoró la anáfora

La otra selva

Boris Salazar

Tercer Mundo, Bogotá, 1991.

Como su vida, la muerte de José Eustasio Rivera era novelable. Pero también, sin duda, como la vida y la muerte de muchos otros. Si Boris Salazar eligió novelar la muerte de Rivera en Nueva York fue, digamos, por afinidad, porque también él es escritor, porque vive en Nueva York y, además, porque hay ciertos misterios en los últimos días de Rivera que su biógrafo más minucioso dejó sin resolver<sup>1</sup>. Así por ejemplo: ¿murió Rivera envenenado?, ¿se entregaba en Nueva York a ciertos desórdenes sexuales que le produjeron la muerte?, ¿qué sucedió entre Rivera y "Miss Weingest", aquella dama otoñal que le enseñaba inglés?, ¿en qué fundaba la convicción de que lo espiaban y de que alguien metía mano a su correspondencia?, ¿comprometía su novela *La mancha negra* los intereses de algunas compañías petroleras estadounidenses y de sus serviciales políticos colombianos?, ¿quién aprovechó un descuido del escritor para revolver sus libros y documentos?, ¿por qué razón los manuscritos de *La mancha negra* no figuran en el inventario de sus pertenencias que el consulado colombiano realizó después de su fallecimiento?

Ante la incapacidad de la crónica histórica para responder a estas preguntas de manera definitiva, Salazar ha decidido alimentar con ellas su propia imaginación. No ha sido fácil, no siempre lo novelable termina en buena novela y mucho menos cuando los protagonistas son personajes históricos demasiado conocidos. La historia y la literatura son hermanas hipócritas, se sientan a la misma mesa pero no comparten lo mejor de su pan entre ellas. Por ese motivo, lo más valioso en la obra de Salazar es la independencia que la imaginación del autor ha querido mantener con respecto a la historia, la libertad que su novela se toma a veces con relación a sus fuentes, la diferencia que hay en ocasiones entre el estilo fresco y desenvuelto de Salazar y la solemnidad y el tono condolido que gobiernan las biografías del escritor.

Dos personajes, dos voces principales, se disputan el relato. En primer lugar, la voz nostálgica de Clara Weingest, una delicada cuaretona que Rivera enamoró y que ahora, en la vejez y a orillas del Hudson, redacta con melancolía sus recuerdos del escritor al tiempo que intenta comprender las circunstancias que la separaron de él: el dominio que la vocación literaria ejercía sobre Rivera, las voces femeninas que ella escuchó venir de su apartamento y que la disuadieron de llamar a su puerta, el retraso con que llegó a Rockaway, cuando el escritor ya había salido del Park Inn Hotel y marchaba hacia Nueva York y hacia la muerte. En segundo lugar, la voz paródica y tragicómica de un escritor espía que después de tantos años escribe su arrepentimiento y refiere cómo vigiló a Rivera, cómo se hizo su amigo, cómo lo siguió por las calles de Nueva York, escondiéndose tras de los árboles, caminando en puntas y corriendo en zigzag. A toda costa, el espía busca la comprensión y el perdón del lector. Explica que la debilidad de su carácter, la precariedad de su situación económica y su condición de escritor fracasado, lo obligaron a aceptar el dinero que le ofrecía Manuel Lesmes para que vigilara a Rivera, el mismo Lesmes quizá que aparece en la última parte de *La*

*vorágine* y que Salazar ha puesto ahora como cronista social de *La Prensa* y lacayo de las compañías petroleras estadounidenses<sup>2</sup>.

Además de Miss Weingest y del escritor-espía, hay otras voces en la novela, otros episodios que Salazar atribuye a la misma imaginación de Rivera o a su pluma: las últimas páginas de *La vorágine* escritas esta vez por Alicia y dos supuestos capítulos de *La mancha negra* en los que se refieren las disparatadas ínfulas de seductor de Carlos Adolfo Arrieta, el caricaturesco y servil exministro de Minas y Petróleos de Colombia. Estos son, tal vez, los episodios más débiles de la obra, y no tanto porque estén escritos sin un estudio previo del estilo de Rivera (el escritor-espía desdeña rutinariamente el ejercicio de la crítica literaria) o porque desarrollen más o menos un argumento previsible (Arrieta, borracho, despedido de la fiesta en que intenta seducir a la rubia esposa de su anfitrión), sino porque Salazar ofrece al lector estos episodios como una suerte de "evidencia", como una demostración de que Alicia fue la única mujer capaz de comprender a Cova/Rivera o de que, en caso de haber existido, las denuncias de *La mancha negra* representaban en efecto una amenaza para los políticos colombianos.

La narración desenfadada de *La otra selva* se debilita siempre que el autor sustituye el tono paródico por el de la convicción, cuando abandona el propósito de conservar en vilo los misterios que la crónica histórica no resuelve, y prefiere ceder a la tentación de conmover al lector, de ganarse su afecto y parecerle de algún modo convincente. En estas ocasiones el recurso favorito de Salazar es la anáfora (la disposición en columnas es mía):

¿Por qué en lugar de seguir los pormenores de la vida del poeta Rivera, no me lancé por el otro camino, el de saber quiénes eran mis patrones, qué fines perseguían, cuáles eran sus debilidades?

¿Por qué —pienso ahora mientras escribo— me dejé llevar  
por mi interés en la vida de los demás  
por esa idea de creer  
que unas cuantas desgracias,  
que una cierta cuota de soledad

nos hacen hermanos de la misma causa?

¿Por qué no escogí la vía de descubrir la verdadera identidad de mis patrones?

[El escritor-espía, pág. 104].

Pero en mi corazón no hay optimismo ni alegría: algo me dice

que las armas y la rabia sólo nos darán unos días de más,

que seguimos atrapados en esta selva llena

de apestados

de moribundos,

de asesinos.

Quizás esté siendo pesimista, quizás el parto me haga sentir

más sensible,

más débil,

menos dispuestas a continuar la lucha

por nuestro hijo

por mi hijo.

Quizás Arturo tenga razón

en mantener su optimismo,

en soñar con un mundo menos cruel para nuestro hijo,

en ver en los apestados un accidente más del paisaje, no una premonición de nuestro futuro. [Alicia, pág. 108].

El, que a veces parecía

tan sencillo,

tan cercano,

tan elemental, y que otras, se transformaba en un ser lejano, difícil, denso, al que tú debías tratar de entender.

Tú que sabías tan poco de la vida;

Tú que derivabas casi todo el conocimiento que creías poseer

del ejemplo de tu abuela,

de su lucha,

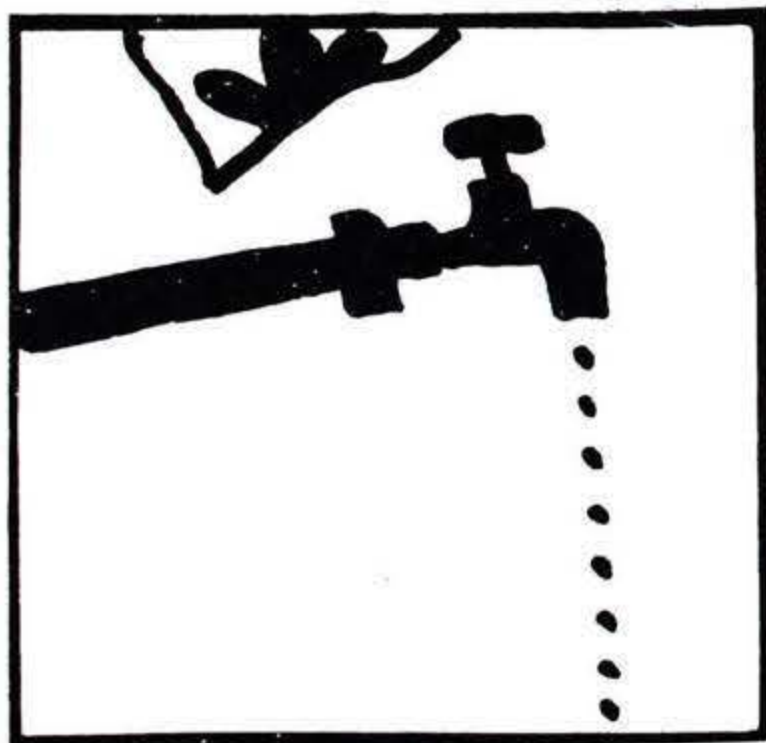
de sus huidas,

de sus encierros,

de sus sueños,

de sus problemas.

Tú, claro, te sentías incapaz de estar a la altura del desafío que te había llegado un domingo por la tarde, al leer el "Times". [Miss Weingest, pág. 121].



Casi todo acaba por rendirse en esta novela a las monótonas seducciones de la anáfora y en muchas ocasiones lo que parece más apartado de ella —el ejercicio de la parodia, el cuestionamiento de las verdades que ofrece la crónica histórica, la idea de que las palabras no comunican nunca la verdad de los hechos— termina por diluirse también en su “vehemente discurso de verdades”. Dice el escritor-espía, siempre en estilo anafórico:

Pero *no* se trata de ser fieles a los hechos, *no* se trata de describir minuciosamente lo ocurrido en esos meses de 1928: no sólo porque es una empresa imposible, sino porque un relato está hecho *de* palabras, *de* voces, *de* juegos verbales, no de hechos puros y simples que llegarían a este mundo con la forma de ser contados bajo el brazo. [pág. 30].

Las mejores páginas de *La otra selva* son aquellas que la anáfora no devora, los lugares donde la narración se ocupa menos con las convicciones de los personajes con que la obsesión tragicómica del escritor-espía por las palabras, las voces, los juegos verbales, todos esos minuciosos problemas de la composición narrativa que debe resolver a cada instante, lo mismo cuando imagina ser el valiente detective escapado de una novela negra (pág. 33), que cuando discurre acerca de la conveniencia o inconveniencia literaria de desayunar huevos solos o con tocino (pág. 30). Es el mismo humor inspirado en “los gajes de escribir” que el lector puede encontrar en novelas colombianas como *Juegos de mentes* (1980) de Carlos Perozzo, *Sin remedio* (1984) de Antonio Caballero y *Las puertas del infierno* (1985) de José Luis Díaz Granados. Todas estas novelas abundan en reflexiones literarias, parodias de otros textos, burlas al destino de los protagonistas y a las palabras que llenan y rellenan las mismas páginas que estamos leyendo: “Pero ahora mismo no sé cómo continuar; no encuentro la fórmula precisa para volver a mi historia” (pág. 28).

A diferencia de los comentarios de autor que abundan en las novelas tradicionales (las de Carrasquilla o las de Galdós, por ejemplo), los comentarios que aparecen en estas novelas contemporáneas no pretenden corregir la opinión moral del lector o informarlo acerca de algunos detalles antropológicos, sino más bien poner delante de sus ojos el espesor del lenguaje, la materia misma de las palabras. Son comentarios cuyo principal objetivo es trastornar el argumento, proponer otras alternativas al destino de los personajes, ilustrar el envés de la historia (el *en-vez* de la historia) presentando los hechos del pasado menos en su codición irrevocable que en la infinita posibilidad de lo que hubiera podido suceder, como ejercicio de un arte combinatoria.

Dos voces se disputan el relato de los últimos días de Rivera en Nueva York: la voz nostálgica de Clara Weingest y la voz tragicómica de un escritor-espía. De igual forma, dos doctrinas contradictorias del lenguaje parecen competir en la novela: la fe en la verdad que inspira la monótona vehemencia de las anáforas y el cuestionamiento de lo verdadero que se encuentra en la desenvoltura humorística de la parodia. Al final, podemos suponer la manera en que se decide esa disputa: es como si el tono humorístico y tragicómico que caracteriza las páginas del escritor-espía acabara vencido por el tono nostálgico de Miss Weingest, como si el escritor que una vez se propuso parodiar el género de la novela negra a propósito de los misteriosos días de Rivera en Nueva York terminara seducido por el mismo pensamiento literario de Rivera, por la convicción de que la literatura tiene un compromiso de hierro con la verdad (“Mi querido amigo —le dice Rivera al espía— hay gente que le teme a la literatura cuando ésta se atreve a decir la verdad” [pág. 90]. Sin proponérselo, *La otra selva* ilustra la añoranza por los tiempos en que la

literatura ocupaba un lugar central en el marco más amplio de nuestra cultura.

J. E. JARAMILLO ZULUAGA

<sup>1</sup> Eduardo Neale-Silva, *Horizonte humano: vida de José Eustasio Rivera*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1960, especialmente el capítulo titulado "Tras el dios becerro".

<sup>2</sup> Hacia el final de la novela, Arturo Cova tropieza en el campamento de Zoraida Ayram con el despreciable *Petardo Lesmes*, "un individuo que usaba abrigo impermeable y volteaba en los dedos un latiguillo de balatá" (en la novela de Salazar el latiguillo se ha transformado en un inquietante paraguas negro). Cova denuncia la cobardía de Lesmes con las mujeres y el desfalco que perpetró en la Caja de la Junta de Crédito Distrital, y agrega, remendando la voz de Lesmes: "Vine por aquí mientras olvidan aquel desfalco. Tornaré presto, diciendo que andaba por Nueva York, y llegaré vestido a la moda, con abrigo de pieles y zapatos de caña blanca, a frecuentar mis relaciones, mis amistades y a obtener otro empleo fructuoso" (el subrayado es mío).

## La literatura en el exilio

### *Cantata para delinquir*

Alvaro Gómez Monedero

Plaza y Janés, Bogotá, 1991, 197 págs.

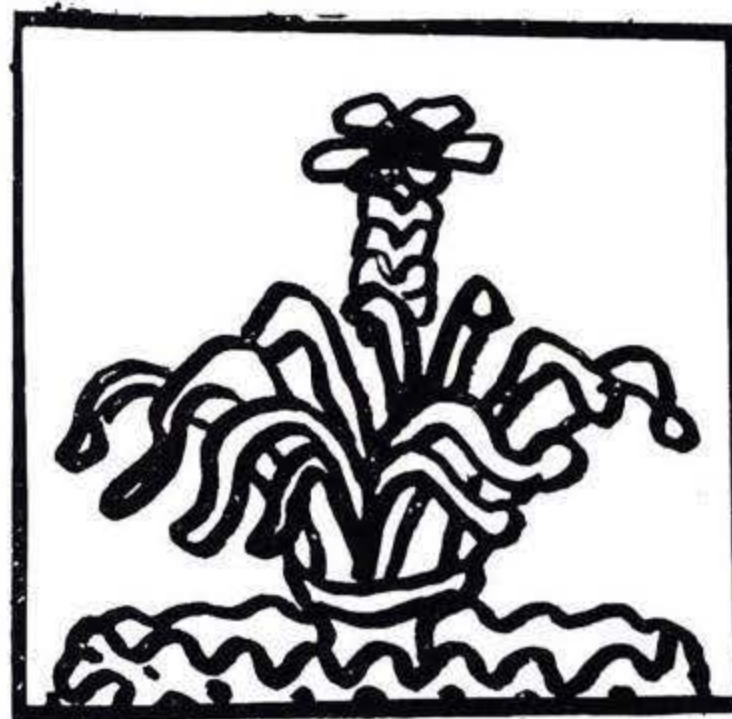
¿Existe una literatura colombiana en el exilio?

El número de obras publicadas por escritores colombianos en el exilio constituye ya un *corpus* voluminoso y creciente. Sin embargo, la sola existencia de las obras no asegura la existencia de una literatura. Se necesita además registrar una respuesta de los lectores, un marco de conceptualización; establecer un juego de tendencias, unas relaciones temáticas, una historia y una crítica. Si las literaturas chicana y puertorriqueña en los

Estados Unidos han sido bien estudiadas y cuentan con un apoyo cada vez más sólido, la colombiana, por el contrario, ha estado clamorosamente desamparada.

Con frecuencia sucede con las obras lo mismo que con los exiliados: no son estadounidenses (o venezolanos o franceses) porque aún no han sido aceptados plenamente por la cultura receptora. Tampoco se consideran colombianos, porque ya no están en el país. Sus obras apuntan hacia una sensibilidad y unos temas o entrañan un lenguaje que ya no son típicamente colombianos, y por tanto se dejan en el limbo.

Por fortuna, dos especialistas se han propuesto recientemente investigar este campo en lo que respecta a los Estados Unidos. Alfredo Arango Franco, en una monografía aún no publicada, "Literatura Colombiana en Nueva York, de la sombra a la marginalidad" y Jonathan Tittler, de la Universidad de Cornell, en varios artículos <sup>1</sup>.



Tittler propone la expresión aglutinante "literatura neocolombiana" y define cuatro vías de acercamiento, de acuerdo con el grado de utilización del idioma extranjero dentro del texto: "español puro", "español dominante con inglés", "inglés dominante con español" e "inglés puro". Un cuento de Alvaro Cepeda Samudio, los poemas de Olga Helena Mattei y Armando Romero, y novelas como *Oro colombiano* de Jaime Manrique, *La muerte de Alec* de Darío Jaramillo, *Trasplante a Nueva York* de Pineda-Botero, *La otra selva* de Boris Salazar y *El círculo del alacrán* de Luis Zalamea serían algunas

piezas de este *corpus* creciente, al que acaba de sumársele ahora *Cantata para delinquir*.

Alvaro Gómez Monedero (melómano, campeón nacional de golf, administrador de empresas, poeta) había publicado *El pequeño concierto* (narrativa), *Vuelta a una tarde en 80 cuadros* (novela) y dos poemarios. En uno de sus versos dice: "La vida no es sino un inmenso juego de palabras". Tal parecería ser el motivo central de *Cantata para delinquir*: un discurso ininterrumpido de casi doscientas páginas, de un jalón, sin divisiones de capítulos ni puntos aparte; expresión de una conciencia que en su soledad extrema, durante el exilio en Miami, se trata de explicar a sí misma las circunstancias que motivaron la expatriación. La anécdota, que sólo se descubre al final del libro, bien podría haber sido inspirada en cualquiera de los miles de casos que diariamente suceden en Colombia: secuestro, extorsión, muerte trágica... Dos amigos, Reynaldo y Raúl; Mariaé, esposa de Raúl. Raúl, víctima de un secuestro; Víctor jefe de los plagiarios. Reynaldo, llevado por las circunstancias a desempeñar el papel de negociador, no sólo fracasa en sus gestiones sino que acaba enamorándose de la esposa de su amigo y quedándose con el dinero. El episodio termina en huida y exilio y en la búsqueda de un paraíso ilusorio: Miami, falacia que pronto se derrumba. Y comienza el infierno, porque para el protagonista ya no hay regreso.

Esta anécdota, así, tan escuetamente contada, adquiere especial dimensión literaria por las estrategias escriturales que desarrolla el autor. El yo narrador, a lo largo de casi toda la novela, apoya su discurso en elementos circunstanciales líricamente contados y cuya importancia sólo se revela al final: un apartamento lujoso desde el cual se divisa un trozo de mar, una piscina bajo el sol, botes con motor fuera de borda por los canales, playas, supermercados, supercarreteras. Y, sobre todo, la presencia permanente y obsesiva de la música de Bach. Las frases se suceden como significantes juguetones sin vocación verdadera de significar,