

tar de hermosos; Amin y María, una preciosa muestra de la altiva raza azteca, cantadora noctámbula de rancheras redondas; Philip y Gray, una tontilona enajenada por su trasero y cuyo alcoholismo galopante le hacía más llevadero su ordinario papel de golfa" (pág. 64), y junto a ellos, como señala Bruna, "Franz, Marcel y yo, los trotamundos de París, los invitados de honor, los chivos expiatorios".

En medio de este ambiente y del viaje de estos tres personajes a Londres, Bruna reflexiona sobre esta aventura, a veces absurda: "renegué y me arrepentí de esta loca aventura, de venir a Europa, de andar desprotegida en medio de dos audaces vividores, de estar expuesta a sus manoseos físicos y metafísicos, y de ser tan bochornosamente débil frente a la tentación de los grandes placeres" (pág. 29). Y mientras se cuenta la historia de estos amigos en Londres, se intercalan dentro del texto las cartas que Bruna envía a su padre. Es precisamente a través de esta correspondencia como el lector conoce la vida pasada de la protagonista y la oye reflexionar sobre el destino, la vejez, etc. Por eso, si hay algo que cambie el tono de esta novela de personajes extraviados, son estas cartas.

Bruna es tal vez el único personaje que a lo largo de la novela experimenta cierta transformación. Así es como, después de un momento crucial en donde sus acciones llevan a los personajes a vivir una situación de inusitada tensión, cuando pretende sacrificar a la gata Gina de su amigo Philip, la Bruna que siempre hablaba del placer que experimentaba en sus

aventuras amorosas y con su naturaleza manipuladora, le da paso a otra que en los últimos capítulos se pregunta: "¿Para que seguir elaborando culpabilidades imaginarias, arruinando con ello tu vida en un ejercicio tan inútil como agotador y vano? Suelto a Gina, coloco el cuchillo sobre la mesita y enciendo la lámpara. Pero todos aquellos gestos y acciones, todo lo hierático de mis emociones alrededor del sacrificio de la gatica no era gratuito. Se originaba en el odio, en la necesidad de venganza, en el refinamiento alcanzado para preparar golpes que me devolvieran el derecho a una conciencia resignada, como la de los ateos, como la de los cristianos, como la de cualquier creyente en lo que sea" (pág. 150).

Sus reflexiones al finalizar el libro muestran a otra Bruna Kuppel que pretende llevar su vida por otro camino: "he sido una tonta pensando que sólo conseguiría salvarme en este mundo destruyéndome mientras destruía a los demás, y la verdad es que en este mundo no nos salvamos sino con amor, con amor, con mucho amor" (pág. 154).

Después de tantos viajes a Europa, Bruna reconoce que no puede seguir huyendo de su vida; por eso decide regresar a Cali, de donde nunca debió salir: "a mi Cali, al implacable y lacerante Auschwitz de los remordimientos ligeramente envuelta en una desafiante minifalda en busca del tiempo que me tomaría el arrepentirme y obtener la serenidad y el reintegro a ese absurdo mundo del que no debí haber salido nunca y menos con aquellos arrestos por colonizar

con mis principios depredadores de lo normal y civilizado a un universo que todavía mantiene ciertos reducidos morales para su supervivencia y que no quiere verse contagiado más" (pág. 164).

Durante la lectura de las 167 páginas de *Bruna de otoño* no hay sosiego para el lector. Sólo al finalizar el libro la protagonista encuentra un camino y recuerda a Marcel como uno de aquellos compañeros de viaje que encontró su destino: "el más talentoso de mis amores perdidos y el único ser de mi contorno existencial que sí supo elegirse y por lo tanto merecer un destino feliz y preciso" (pág. 167).

En esta novela del mismo autor de *Vitola* (1980), *Literatura y política* (1982), *El ajusticiamiento* (1986), *Detrás del silencio (apuntes y reflexiones)* (1988), entre otras obras, se manifiestan las preocupaciones de quien estudió filosofía y letras en la Sorbona y ha sido siempre un gran admirador de Sartre. Así lo expresan las preguntas existenciales de los personajes de esta historia y su actitud de cuestionamiento ante la vida.

PATRICIA RUAN

Privaciones y orgullos

Carlos Arturo Torres
Rubén Sierra Mejía
Eduardo Castillo
Henry Luque Muñoz
Alvaro Mutis
J. G. Cobo Borda
Colección Clásicos Colombianos, Procultura,
Bogotá, 1989

Descartemos una lectura, la indiscutible o diacrónica, de estas obras, pues la tradición incidirá en la "singularidad" de cada una. Permitámonos entonces asociarlas a un sentimiento que de hecho compartirían:



ansias de autonomía, respecto de las formas de expresión de la época (la modernista, en Torres; la cruzada por la vanguardia, en Castillo) como de los referentes de una contemporaneidad vivida como aguda nostalgia (el Gaviero en la obra de Mutis).

El caballero de la letra redonda

Para Carlos Arturo Torres, el mundo de fin de siglo estaba despoblado de enigmas. Es más fácil encontrar en un vanguardista algunas rodajas de la tradición que en un escritor como Torres una miga de modernidad. Pero no seamos injustos (o sectarios). *Idola fori* (1909) es su obra clave, pero el ejercicio antidogmático (que no cesa de recordarnos Rubén Sierra Mejía en el prólogo) es una pasión machacada con una firmeza que a veces asusta. ¿Qué hay detrás de esos muros del verbo —pensamiento, idea— en la obra de Torres?

Metido hasta el cogote en el positivismo finisecular, le era poco menos que imposible compartir los malabares fonético-semánticos del modernismo. Explica R. Sierra Mejía que Carlos Arturo Torres “pertenece con mayor derecho a la historia de las ideas que a la de la literatura” (pág. 20). No he de contradecirlo. Pero en el designio filosófico y político de Torres llama la atención una contienda que sí entra en relación con la literatura del momento. En sus conceptos de ‘rotación de ideas’ (pág. 26) y ‘evolución’ vibra un deseo de empatía, como lo constata el prologuista: “Pareciera que estuviese más interesado en seducir que en convencer” (pág. 31). En buena cuenta el escritor boyacense sabíase desfasado entre geografías y sistemas de especulación intelectual. De ahí su necesidad de certezas, de aferrarse con frenesí a modelos que se le antojaban inmarcables. (Las flores de plástico aún no existían, pero dudo que, de haberlas conocido, las hubiese comparado Torres con sus convicciones teóricas). Todo repertorio mental era un intermediario entre la razón científica y la comunidad de obcecados seres que adoraban la guerra. Su discurso de 1910 en la Academia Colombiana es un dechado de profundos

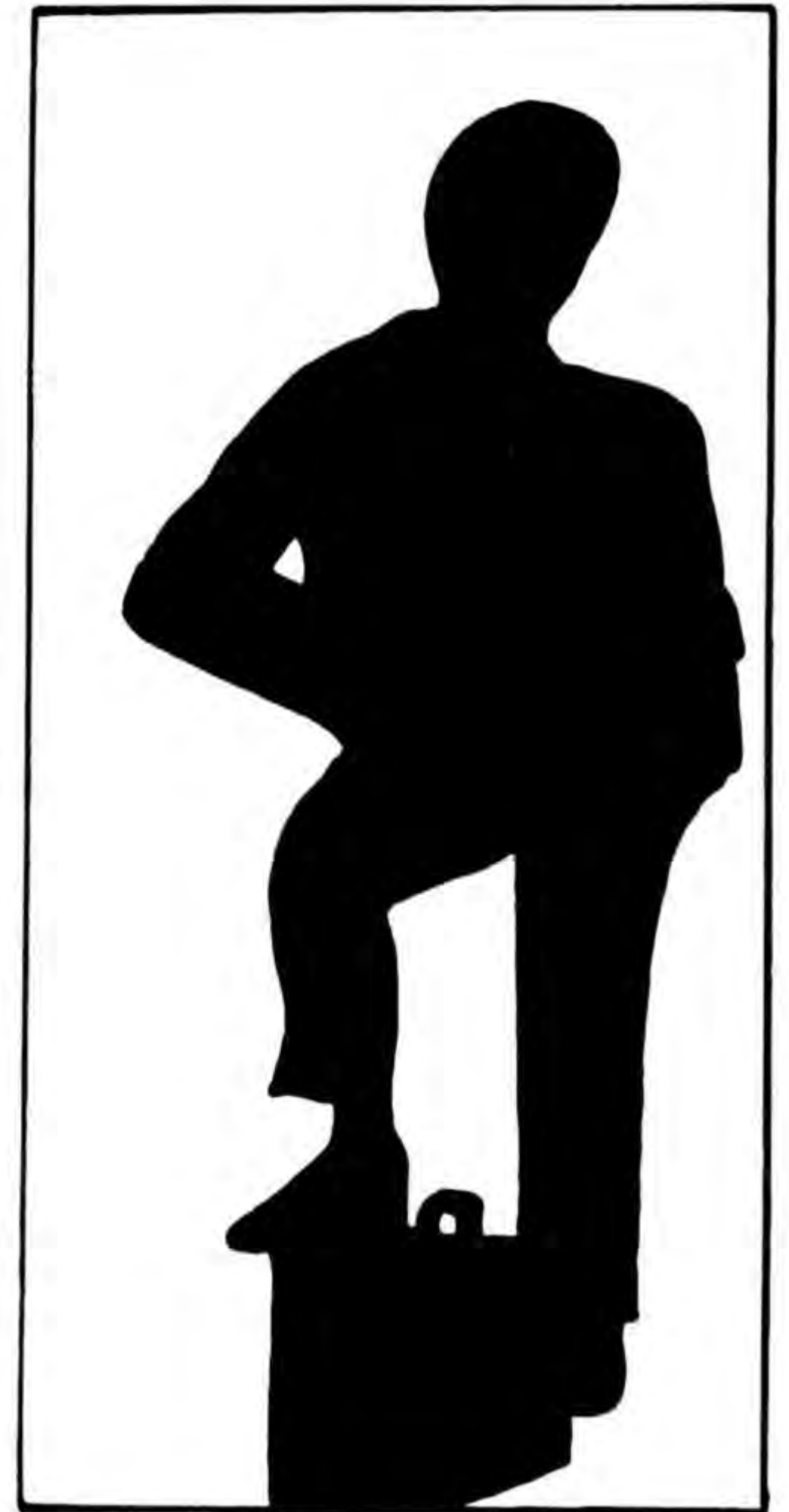
desacuerdos: contra el libertinaje de la lengua, contra los primerísimos futuristas italianos, contra el “gusto del día”. Torres aminora su furia a punta de repetirnos que la noble literatura “consigna y fija, aquilata, depura y ennoblece” por medio de la *forma consagrada* (págs. 37-41). Sólo allí anidaría el “soplo de eternidad”. El académico habría tocado las esferas con una obra que transmitiera la misma robustez que una bola de *bowling*. Sin embargo, no hay que ser muy escépticos para deducir que cualquier proyecto literario esconde su propia fragilidad. Carlos Arturo Torres se puso de espaldas a su convencimiento de que el imperio de las ideas variaba o viajaba con la brisa, como Mary Poppins. A la manera de Carlos Estuardo, prefirió la muerte a la abdicación. Por lo tanto, su escritura y sus temores van de la mano. El estudio de los poemas filosóficos de Alfred de Vigny deja notar su íntimo anhelo de apartarse del presente al perseguir el “doble ideal de belleza y de verdad” (pág. 49). Más adelante, mientras comenta los poemas del francés, insiste en la imagen de los “desterrados voluntarios”, indiferentes al presente, en la “orilla inaccesible del río del tiempo” (pág. 54). Dicotomía curiosa para quien ha rechazado al mero “cincelador exquisito de sagrado vaso de la forma” (pág. 42). Es decir, no puede haber escapatória, pues de antemano se condena al olvido quien se niegue a recoger la mínima chispa del “espíritu de su tiempo” (pág. 40). En conclusión, únicamente el *pensamiento* (esa complota que no se azucararía jamás de los jamases) le concedería vigencia a la forma (el vaso). No sorprende en un positivista que la Razón adquiriera el aspecto de un templo. En Torres se trata casi de una autodefinición. Veamos cómo sitúa a Vigny:

En la falange de los grandes poetas franceses del siglo XIX, tiene Vigny un puesto de excepción; no el más alto sino el más aislado. Aparece en su generación solitario y severo como un templo gótico que se levantara en medio de un parque de los trópicos [pág. 47].

De igual manera empieza el largo poema *La Abadía de Westminster*: “...la histórica Abadía/ Alzaba ante mis ojos sus pardos torreones/ Ornados de ojivales ventanas y florones;/ Perdido entre las brumas yo, peregrino exótico,/ Miraba con asombro el monumento gótico...” (pág. 76). No me parece raro que aquí, cuando el objeto de su devoción pertenece a un ámbito que el autor considera más “elevado”, digamos, el sujeto poético se describa a sí mismo como exótico. (Aparte la metonimia —si hemos de analizar con pinzas— de los “torreones” de la abadía que va muy bien con el apellido del pensador). Lo importante es la analogía entre el templo gótico en un parque tropical y el monumento admirado por un visitante de comarca exótica (perdido, dicho sea de paso, en las brumas) ¹.

¹ Me parece decisiva la forma como se refiere, en ambos casos, a la construcción. Utiliza el adjetivo *severo* para Vigny (es decir, el templo), calificativo que en el poema sobre la abadía será reiterado:

- “En piedra transfundían su espíritu severo...” (pág. 76).
- “Los que en brillantes páginas, de espléndido atavío La rigidez ornaron de la severa Clío” (pág. 80).
- “Severa la alta frente...” (pág. 80, sobre Darwin).
- “Y cuál confluye en torno de tu severo túmulo...” (pág. 81, sobre Darwin).



Los nacionalismos que conoció C. A. Torres son prácticamente los mismos de hoy día, salvo por un detalle de gravedad: aquéllos eran prenucleares. Los contrastes afectivos del poema de la abadía (respecto a las virtudes de Albión y a la seguridad de que los latinos tuvieron "más corazón, más alma") habitan la teoría (la suya) de la tolerancia. Eso no está mal, sobre todo en los días que corren a finales de nuestro siglo. ¿Cómo habría recibido C. A. Torres, por ejemplo, esa película de Hugh Hudson, *Chariots of Fire* (1981), sobre atletas ingleses y la infaltable homogeneidad de la piel? Felizmente en otra olimpiada un africano con la pata en el suelo (¡qué zapatillas Reebok ni qué ocho cuartos!) pondría su candela en este asunto. Pero eso, claro está, pertenece a la dimensión que nosotros conocemos y que Carlos Arturo Torres —pese a la bondad de su idealismo— no pudo imaginar. Quizá sus palabras, sin proponérselo, sueñan.

El consentido del esplín

Eduardo Castillo ha sido el candidato *ad hoc* para ser el ejemplo de las tortuosas relaciones entre biografía y obra literaria, entre persona poética y la siempre asfixiante realidad. El estudio de Henry Luque Muñoz es apreciable no sólo por la forma en que dispone los datos de su investigación, sino porque elude el estereotipo². Es un recorrido por los tres primeros decenios de la historia colombiana de nuestro siglo. Y con prudencia separa a Castillo de su maestro Valencia desde el entorno que verdaderamente importa: los poemas. Además demarca los bordes que apartan a esta obra de las corrientes —"el surrealismo y la vanguardia" pág. 12— que le habrían dado otro cariz. En la poesía de Castillo se percibe que nada podía alejarlo de la compostura modernista. Su relación con la lengua poética era de dominio —heredó de Valencia el látigo— pero al mismo tiempo tenía ciertos componentes de neurosis e histeria, como veremos. Mientras tanto cedo la palabra a Luque Muñoz, que fija esas orillas:



Logró él perfeccionar una orfebrería verbal acorde con su búsqueda de armonía en el mundo. Pero no fue un esclavo de las formas. Se mantuvo dentro de la versificación tradicional, con la refrescante expansión que le dio el modernismo. Se ciñó a ritmos ajustados, que ya se tensan, ya se tornan elásticos. Como buen modernista cultivó metros variados, como buen romántico se dejó embestir por el ansia de libertad y de frenesí, como buen parnasiano supo dibujar la línea precisa, como buen simbolista estimuló una corriente llena de sugerencias, como buen lírico obedeció a las emanaciones interiores de un subjetivismo que llega a hacerse turbulento y cuyo eje es el "yo", engranaje de su mundo [pág. 25].

Me parece una certera demarcación. Ahora bien: en la poesía de Castillo cohabitan la sed mística (cuyo gozo no es la luz, sino la herida), una satánica pasión (atormentadora más que liberadora) y una evocación que se quiebra con el peso de lo añorado (paisaje o flor, recuerdos infantiles o un presente que caduca). ¿No servirían estos desencuentros para explicar el árido tuteo con las musas? Esta flama antitética —vía Baudelaire— es atizada por el poeta de *El árbol que canta* sin suministrarle una resolución formal. Es decir, no hay desfogue. Por eso la dualidad ("Al par ramera y virgen, tú posees la llave..." pág. 72) se multiplica como la esco-

bita del Aprendiz de Brujo: "aunque sólo el dolor de las estrellas/ se puede comparar al de las rosas" (pág. 73). En tales circunstancias, la búsqueda de una "totalidad" se hace interminable porque la *perfección formal*, paradójicamente, no satisface. Surge, en consecuencia, una relación histórico-neurótica con la palabra. Y se ofrece lípidamente en los tercetos de *Ultima página* (II, pág. 78): "Dejo vibrar la música secreta/ de ritmos ondulantes y dispersos/ que escucho con el alma suspendida; // mas si logra fijarlos el poeta/ en el signo exterior, pierden los versos/ su encanto de mujer imposita". Se comprenderá que lo que estoy proponiendo tiene poco que ver con una valoración exclusivamente estética. (No por escribir desde el modernismo "desfasado", es menos poeta Eduardo Castillo). Pero asumo como encaminada la sospecha de que es esta pugna interna (y no la que podría revelarse entre la realidad socioeconómica y un cuerpo flagelado por los paraísos de la morfina) la que muestra el privilegio de una digna derrota. Henry Luque Muñoz no cae en esa fácil correspondencia, aunque al referirse a la "técnica del éxtasis" llega a decir que es "inevitable leer en su desesperanza una crítica del entorno" (pág. 55). No quiero ponerme en el plan del sabihondo marxista, pero debemos recordar que la realidad socioeconómica es el azote de los desposeídos. Eduardo Castillo jamás perteneció a ese rango social. (¿O es que la morfina estaba al alcance de las clases populares?). En cambio es interesantísima la anotación —que el prologuista menciona al pasar—

² Aunque en algunas ocasiones el biografismo tiña un territorio que debería serle ajeno:

- "Por eso el animal que más honda y realmente totalizaria, como imagen, dos actitudes de la obra del poeta sería una construcción mitológica: mitad rata, mitad paloma. No en vano Castillo tenía cara de pájaro y capa de diablo" (pág. 58).
- "Una mascarilla de cera fue tomada de su rostro, por una dama llamada Hena —una mujer, por supuesto, símbolo de su poesía—, la mascarilla que enfatiza su nariz de cumbre que declina hacia la nada" (pág. 63).

sobre la numerología en Castillo, que al propio Luque Muñoz le juega una broma³.

Ni angélica ni demoniaca: esta poesía comparte el trono de sus dudas.

El bucanero de la sentimentalidad

“Quien mucho abarca, etcétera”. Tal principio parece haber animado a J. G. Cobo Borda a seleccionar, de la vasta producción de Alvaro Mutis, aquellos “textos referidos al ciclo de Maqroll: muestran ellos las virtudes de su poesía y a la vez sugieren al lector los desarrollos futuros de sus novelas” (pág. 43). Esta no es una casualidad. Cobo Borda fue el autor de la introducción a la primera reunión poética de Mutis⁴. Conoce, pues, la obra de don Alvaro como las arañas. Y elige la figura del personaje que es por antonomasia una entidad poética, “que encuentra en su prolongación narrativa el desciframiento de varias de sus claves” (pág. 23).

En esta opción veo un reclamo que, como lector, también compartiría. Cobo Borda no escatima elogios ante los cimientos poéticos de Mutis, que incluyen —en su vertiente narrativa— un “rechazo de toda idea de progreso” (pág. 30). Pero al pasar por las cuatro estaciones novelescas, instala sus objeciones de lector del género. Esta actitud, amén de la salubridad crítica, responde a una preocupación por los alcances de una destreza a la que *no* siempre logra rescatar el ingenio. *Ilona llega con la lluvia* (1987), por ejemplo, lo lleva a concluir:

Lo que era válido en los fragmentos poéticos que componían el ciclo de Maqroll no resulta igual de persuasivo en la novela. Por más ambigua que ésta sea, debe terminar por revelarnos en alguna medida, opaca o transparente, el elenco de quienes la integran. En este caso no sucede [pág. 34].

En *Un hel morir* (1988), en cambio, señala algo con lo que estoy de acuerdo sólo a medias, no más. El Gaviero, dice Cobo Borda, finge “no saber muy bien en lo que se había metido” (pág.

36); y añade que “esto es secundario” (pág. 36), pues, en fin de cuentas, las lecturas —de autores europeos— que hace Maqroll, “como los espejos cóncavos de Valle Inclán, le permitirán medir con exactitud el esperpento americano” (pág. 37). No es que el problema sea estrictamente de géneros —que no lo es— sino que hay que reconocer en el antiideologismo del Gaviero una ideología. Maqroll se niega a aceptarlo, o por lo menos “evade” las situaciones que le generarían directamente un conflicto más agudo. Para no pecar de sibilino, diré que el Gaviero no necesita pasaportes para andar por el mundo porque es un cuaderno de bitácora que surca las excepciones, nunca las reglas. Su ideología se entiende de maravillas con la “informalidad” (ahora sí desde el punto de vista de lo que esperaríamos por “novela”) de los mundos narrativos en que sobrevive con la maña de un pájaro carpintero en un bosque de metal. Sus pertenencias más gratas son recuerdos de una felicidad que él acostumbra situar en distintos tiempos y mapas. Esto le causa angustia, sobre todo porque el presente le renovarí satisfacciónes intensas, pero a



costa de compelerlo a tomar decisiones por otras personas. El día y la hora constantemente hieren al Gaviero porque le repiten que él también es capaz de causar daño. Esto hace que el personaje de Mutis sea extraordinariamente simpático y que vuelque sobre sí un dolor asociado con la carne *marcesible*. El gordo Cobo lo dice mejor: “Sólo que las ruinas ya no son externas: están dentro. Maqroll [...] contempla su propio cuerpo y advierte allí encarnada la derrota que ha sido su vida” (pág. 37).

Por eso es que las novelas de Mutis, que dicen una y otra vez lo mismo, *no* terminan de “redondear la figura del Gaviero, por definición inconclusa” (pág. 38). Ojo diestro el de Juan Gustavo, que percibe en Maqroll a un trujamán, un traductor, intérprete o el que aconseja a otras personas en ciertos tratos. Sin embargo es, en definitiva, el gran desconocido. Y por ello la poesía lo reivindica como suyo.

La historia más o menos verídica del Gaviero es la de su resistencia a ser leído por nosotros. Ni los fantasmas que lo visitan consiguen traspasar las páginas de ese cuerpo acongojado: pergamino escrito en la clave de un apetito de muerte.

EDGAR O'HARA

³ En la pág. 53 leemos: “Tenía entonces el poeta cuarenta y dos años (le quedaban cuatro de vida)”. Pero la pág. 62 confirma la verdadera edad: “Al dejarnos el autor de *El árbol que canta*, tenía cuarenta y nueve años de edad”. Lo que significa que a H.L.M. se le chispetearon tres años en el primer conteo.

Un dato que no podemos dejar pasar es el siguiente: “Eduardo Castillo murió el 21 de junio de 1938, a las 8 y 30 p.m., en la Clínica de Peña, en Bogotá. (El diccionario Pequeño Larousse Ilustrado, equivoca el año de su muerte)”. Sí señor, el Larousse (edic. 1984, pág. 1195) pone 1939. Pero no vale la pena afligirse, querido Henry. Acudir a la sección biobibliográfica del Pequeño Larousse Ilustrado en busca de luz para nuestra ignorancia, es como querer volverse uno experto en cocina europea leyendo *Asterix*...

⁴ Alvaro Mutis, *Summa de Maqroll el Gaviero (poesía 1948-1970)*, prólogo de J. G. Cobo Borda, Barcelona, Barral, 1973.