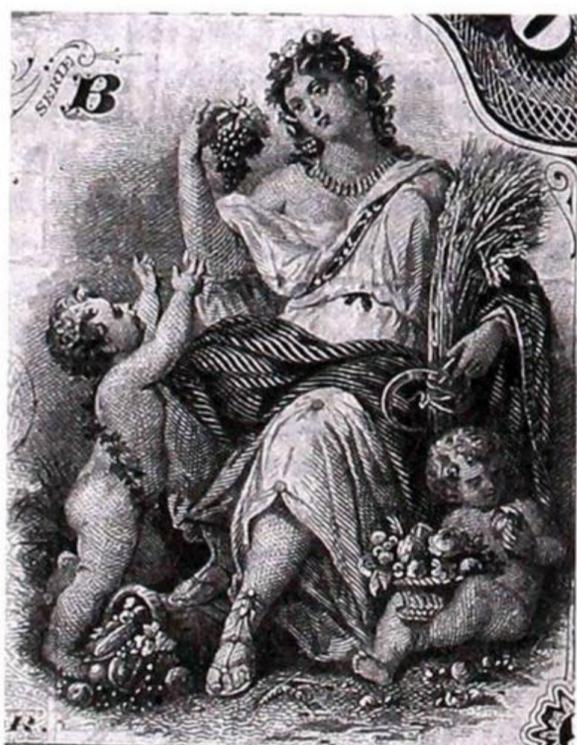


unas vidas que no son espléndidas, y que el lector compara con las que ha conocido, para hacerlas propias en las rutas del poema:

*Tal vez la vida sea sólo eso:
una larga y ruinoso calle
de andenes maltrechos,
de importunos vendedores y
[olores de frituras;
la larga carrera séptima
de la que hiciste tu vida
y en la que comentaste con
[perspicacia
—con esa singular agudeza
[tuya—...
[pág. 40]*

Hay un cuento, una narración que de un momento a otro deja de serlo para convertirse en una evocación ¿De dónde proviene esa transformación? Del corte brusco que encuentra al final de la estructura del verso, o de la suma dilatada de todo lo que descubre el hálito de un decir, de un algo que ha sido contado para que permanezca, ahí, en pocos renglones, y sea receptado por quien se acerca a *Sanguinas*.



Son trozos de la ciudad los que el poema recoge, pedazos de una colcha urbana que queda señalada por cada descripción realizada por Herrera Gómez, pero perdida en cientos de poemas que no hizo y que todos los lectores, los que están alrededor del diario deambular de su presente, saben que han de perder-

se muchos de esos ejemplos que Herrera no alcanza a abordar.

El hombre y sus oficios, las mujeres y su presencia hacen ritmo y testimonio de su momento, ondulación del tiempo al que pertenecen. Tomados por el instante de las palabras, se detienen, quedan congelados en una página para reaparecer y resucitar cuando vuelva a ser leída aquella situación: “Y ahí van las dos ancianas / caminando por la calle, / temerosas. Los anteojos de vidrios gruesos, / el pañuelo anudado al mentón, / la bolsa de hilos plásticos entretejidos / soportando los víveres” (pág. 42).

La poesía de Herrera tiene un invertir en lo racional, un aporte que se cuelga a lo evidente. El poeta aspira y expira la figura de los otros, los que pasan creyendo ser, pero cuya importancia, en resumen, está en la carga manida y triste de su propia existencia. Es la vida la que habla, son los gestos los que establecen esos cuerpos sin importancia que nunca sabrán que el poeta Herrera los ha sacado del limbo.

El poema en Fernando Herrera Gómez opera, se hace con el quiebre imperceptible de lo literal. Pueden, por lo mismo, como método de escritura, aparecer dos situaciones que contrastan y ofrecen diferencia, el juego de los límites, la línea que separa esa porción de espacios donde la prosa está a punto de desaparecer y la poesía a punto de asomar. *Las dos mesas*, como lo enseñara José Asunción Silva, establecen la polaridad. En Herrera el contraste sirve para dejar en evidencia la diferencia de un momento con respecto a otro, de una situación con relación a la otra: Amor y cocina abarcan, como ejemplo, lo infinito del mundo de los opuestos:

*A dónde hubiera ido este amor
que hoy ríe y riñe en la cocina
¡Ah fragilidad de la vida
apoyada en la levedad de lo
[fortuito*

[pág. 52]

La prosa pierde el pulso y se doblega ante la poesía. La cantidad lineal de lo prosaico se somete a la imagen y

es, entonces, cuando el fluir del poema en Herrera se hace dueño de la situación: “Miramos sin entender / las islas momentáneas, / el dilatado círculo violeta / en el cielo, / y las criaturas negras / danzando entre las ramas” (pág. 63).

La propuesta literaria hace un giro a partir de las secciones “La casa del amor” y “De la inocencia”. Los personajes ya no son de la percepción de Goya o de Luis C. López. Se convierten en lo personal, en lo que ha conmovido al poeta y lo introduce a él, en el poema, como personaje de su propia historia: “Encontramos en el tanque de agua / del edificio donde vivo / una paloma muerta. / De inmediato sentí / náuseas, arcadas. / Llamé a mi sobrino médico / y le consulté por los peligros / de haber bebido de esa agua insana. ‘Te habrías enfermado antes, / ya no pasó nada’, me dijo. // Pensé en la angustia de la paloma / cayendo en la alberca oscura /, mientras buscaba hacer su nido / debajo de las tejas que la cubren. / En el aleteo empapado e inútil / de sus alas agonizantes. // Era cierto; no me había pasado nada.. / Pues, ¿cómo iban a hacerme daño / el agua, la muerte, la paloma?” (pág. 62). La poesía se torna un diario, un diario vivir, una anotación que no deja pasar esos momentos que sorprendieron y que han de llegar, así, como sucesos perdidos, a cualquier hombre en cualquier lugar de la tierra.

ÁLVARO MIRANDA

Mucho de tilín tilín

Puro cuento

Juan Gossáin

Editorial Planeta, Bogotá, 2004,
245 págs.

Hallar una voz propia en la literatura es cuestión de una sumatoria de factores que cada cual, según su experiencia, puede establecer, pero a

tabla rasa es difícil precisar que es lo que hace que aparezca esa voz que identifica a alguien en su distancia con otros. Una situación conocible o irreconocible se puede mezclar con otra, y cuando ya se tiene claro qué pudo haber influido más para que se diga que fue esto y aquello y no lo otro, el piso que aparenta sustentar la hipótesis se desliza. Entonces viene el vacío que no permite que nada se solidifique, porque en la trashumancia de las posibilidades puede estar la certeza de lo que se supone sólido.

La voz literaria de Juan Gossaín es uno de esos ejemplos en los que se intuye que el ejercicio del periodismo pudo haberle ayudado a construir un ritmo de voz. Sin embargo, hay otros factores que dispersan esa ubicación, debido a que es de igual modo fácil percibir que los momentos altos de una escritura narrativa pueden estar, a renglón seguido, desequilibrados. La lucidez en un autor puede aparecer por momentos en la escritura y después, en el inmediato intento, esa perspicacia puede patinar a bandazos sin mantener armonía y ritmo. Por lo general esto ocurre cuando se llega a la literatura por cualquier atajo sin buscar en ella el camino que más la represente al adoptarla con un sentido de mayor exclusividad. Los talentos en literatura se desperdician en la medida en que se disminuyen el interés y la disciplina por el ejercicio de una labor que requiere dedicación. Sólo cuando en la mente se tiene un punto de referencia por la necesidad permanente de escribir, y el escribir se hace sustentado sobre el continuo goce de la lectura que descubre nuevas entradas a continentes de la palabra, entonces, en ese momento, la obra tiene posibilidad de ser. *Puro cuento* es uno de esos libros donde el refrán aquel que compara la campanilla del vendedor de helados en su carrito callejero con un hubo "mucho de tilín tilín y poco de paletas", estuvo a punto de invertirse para quedar en un haber "mucho de paleta y poco de tilín tilín".

¿Cómo se pierde esa posibilidad de éxito? El talento fue cubierto,

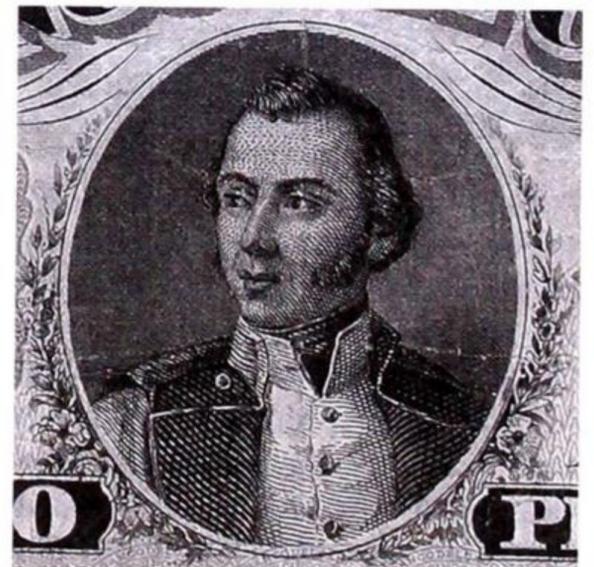
enviado a otras actividades, en este caso el ejercicio del periodismo, y el filo que necesitaba la literatura para entender más allá de la palabra y armar concepciones se volvió romo, achaflanado, y por ello surgió el desnivel en la totalidad del libro que el autor denominó *Puro cuento*.

El desnivel muestra una producción que conserva una redacción que se ha construido con el cuidado de la imagen, pero, para infortunio, su trama entra en un impulso que la hace desgastar en el facilismo periodístico.

Los cuentos *La rueda de la fortuna* y *Pobre gordo* corresponden en su conjunto a los que dentro del total sacan la cara por el libro. Esto debido a que la anécdota de las dos narraciones se establece en una credibilidad que sabe frotar con la ficción; es decir, propiciar encuentros con aquellos puntos donde el escritor ajusta lo inverosímil con vueltas de tuercas en la escritura. De este modo los espacios toman sentido, los ambientes se hacen vivibles, muy conocidos o muy fáciles de ser aceptados a través de las palabras por aquellos que han estado ahí o de los lectores que por primera vez los comienzan a ver y sentir gracias a la escritura.

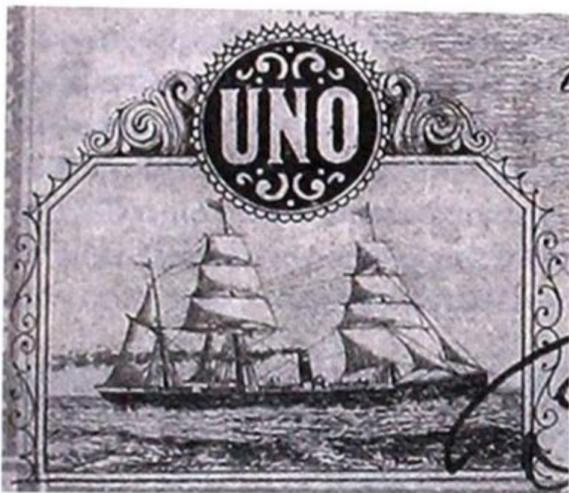
La rueda de la fortuna es un cuento que está escrito en el detalle de una solterona, empleada del Ministerio de Trabajo, que ha tenido el infortunio de ganarse la lotería. Infortunio por cuanto desde ahí, desde un boleto de lotería, la muerte y la superstición entran a enredarse con los temores de Victoria Urbina, la protagonista. Gossaín retoma el sentido del designio. El determinismo lleva a un desenlace fatal donde el personaje en el todo, como en la tragedia griega o sagrada, no tiene otra salida que aquella que le ha sido asignada. De este modo, Gossaín prepara e intercala los detalles que han de marcar la única ruta de la acción. La señorita Victoria asume su destino dictado por el horóscopo que desde el mismo comienzo se plantea como un epígrafe o un epitafio. Desde allí se hace la advertencia a los regidos por Piscis, a los que lle-

garon a este mundo entre el 19 de febrero y el 19 de marzo. Por ello, sin la intervención de los humanos, el destino propone: "A los nacidos bajo este signo, la muerte les tiene reservada para hoy una sorpresa". El autor lleva de la mano al lector para que entienda que lo fatídico está latente. Lo que ha de suceder un 29 de febrero está ya escrito en lo que narra una amiga del personaje que actúa de conductora invisible. La protagonista llamada "Victoria debió haber sido más precavida de lo que fue, al tratarse como se trataba, de un día bisiesto, de esos que atraen calamidades y provocan desdichas sin parangón". Este cuento tiene la virtud de ser manejado con los elementos variables, modificables para la vida de los seres sobre los cambios psicológicos que se mueven en el transcurrir como los propone por primera vez *El decamerón* de Boccaccio.



Pobre gordo es uno de esos cuentos que en un análisis comparativo se pueden asimilar a la estirpe de dos clásicos que sobre el tema de la violencia escribieron con maestría: Hernando Téllez (*Espuma y nada más*) y Gabriel García Márquez (*Un día de éstos*). Téllez y García Márquez tensionan la cuerda del asombro y del suspenso para que dos contradictores y enemigos se encuentren en circunstancias en que la posibilidad de matar por parte de uno de ellos es inminente, pero al instante la acción se constriñe y se devuelve a su punto de inicio, lo que significa el eterno reencuentro de los dos enemigos. En *Espuma y nada*

más el que tiene que caminar por la cuerda floja es el capitán represivo que debe ser afeitado por el barbero revolucionario. La afilada cuchilla pasa por el cuello del oficial que ha cometido toda clase de crímenes. Los personajes se hallan en la discordancia para que en su fuerza de ir y venir se ahonde la vigilancia del lector. En *Un día de éstos* la desazón de las dos voluntades se halla entre el alcalde y el dentista. Es el mismo mecanismo para atrapar al lector. De este modo se propicia un cambio en la rutina que hasta entonces se venía dando en la literatura colombiana.



En *Pobre gordo* de Gossain los dos enemigos que se encuentran son Pablo Caballero, periodista de la sección de sucesos políticos del periódico y el Gordo, llamado Venus Amaury Muñoz. Lo que hay en este nuevo caso es el encuentro no forzado, sino amenazante del que se considera ofendido, el gordo, que aparece un sábado de soledad en el cuchitril de las oficinas de redacción del diario con una pistola que intimida. El cuento es bien llevado. Frente a sus dos antecesores, tiene una diferencia, el vacío sobre el móvil político. En el caso de Gossain no hay pruebas ni dilemas éticos; sólo una equivocación periodística que se aclara del siguiente modo:

—Si no me equivoco —añadió el periodista—, usted está preso porque mató a un policía.

—Según dice su pasquín —le gritó—. La prueba de esa infamia es que estoy libre para venir a matarlo”.

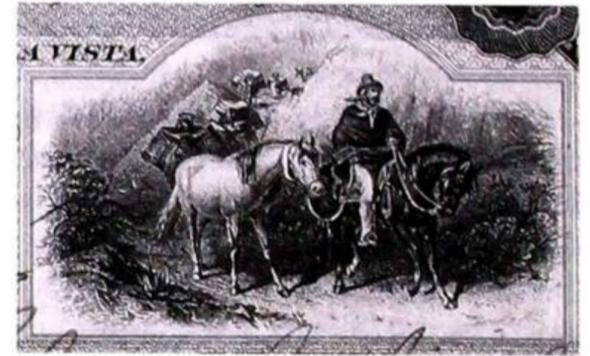
Acá, de igual modo que los cuentos que se toman como referencia, no hay muerte. En *Pobre gordo* hay

intención de asesinar, pero ésta se desvía por un accidente cuando se pone en marcha una máquina que hacía tiempo había dejado de funcionar: “Fue entonces cuando el primitivo teletipo de la agencia francesa de noticias, que estaba en desuso y no había vuelto a trabajar desde hacía tres años, repicó con un campanazo sorpresivo, al fondo de la sala estrecha, y su estruendo fue tan grande en aquel silencio de paredones coloniales, y en medio de la apacible soledad del sábado, que el gordo dio un respingo, pensando que le disparaban a él, y se le desmandó un balazo que pegó en el suelo, si acaso un metro a la izquierda de Caballero...”. La desemejanza como factor de renovación trae al tacto de la escritura un modelo nuevo para el argumento: los enemigos terminan de amigos. Se rompe el posible final truculento de muertos, por un encuentro de los dos hombres en disputa en un bar con el consumo de cervezas frías:

—Te salvó ese cachivache escandaloso —dijo el gordo, señalando el teletipo, al tiempo que regresaba el arma a la cintura” (pág. 176).

La que parecía ser una concepción preconcebida del cuento en Gossain, el lector encuentra que ésta se desarma en *Los satanases*. Con esta narración retorna a la violencia que había tomado el decir truculento, a ese periodo en el que la literatura colombiana durante la década de los cincuenta hizo ferias de atrocidades, ríos escarlatas al estilo Hollywood, como si se tratara de efectos especiales con palabras que parecían salsa de tomate o tintes de laboratorio que reemplazaban la sangre real en los pechos de los que hacían el papel de muertos. El veto a la muerte en la obra literaria no existe. Lo que se debe calcular es el porqué y el cómo de su sentido. La llamada novela de la violencia en Colombia terminó revolviéndose en su propio desafuero. Su concepción se convirtió en un bumerán, que una vez lanzado y devuelto por los aires, gracias a su mecánica, terminó por golpear a los escritores que lo arrojaron.

El cuento debe descubrir perdiciones y tormentos pero, con virtud profesional, colocar sobre relámpagos de luz los estremecimientos del lector. Esto significa que, más allá de los lances de cuchillo o agujeros de bala, lo que interesa es la desaparición de lo insulso, de lo que la escritura coloca porque sí para realizar una anécdota donde lo carnalmente sangriento sustituye las múltiples variantes del conflicto humano.



En *El martillo digital (o las huellas de la vida)*, una feminista, la doctora Érika van Estralen Martínez, plantea sus argumentos contra el machismo. Aunque en un momento dado de la narración el personaje dice: “No quiero descarriarme en los laberintos de la bisutería filosófica”, el desarrollo del cuento no es más que eso. A una fatal e inicua conclusión se llega a través de una palabrería que nada dice, que nada muestra de nuevo. El argumento está construido como un compromiso de autor por reivindicar el papel de la mujer. El tema sale ficticio. La charada concluye con una desaguada teoría que busca explicar por qué no se conoce “el primer caso de una mujer que se haya dado un cipotazo en el dedo tratando de meter un clavo en la pared de enfrente”. Después de una investigación de laboratorio por parte de la doctora Érika, se establece “que el universo no es más que una sucesión de eventos insignificantes y dispersos. El más insignificante de todos sigue siendo, desde luego, el hombre”. Una larga escritura, una conexión de teoría sin sentidos para dar como resultado un chiste, una afirmación, un gracejo o una tesis en que nadie se ríe, nadie toma sorpresa, comentario o reflexión por ser propio de esos textos simplones e impersona-

les que los amigos desocupados enviaban por el correo "FW" de la internet.

En un libro de cuentos, a pesar de estar fraccionado por espacios narrativos con relativa independencia, su estructura supone un orden, porque, de lo contrario, el todo se desarmoniza. Al cuidado del cuentista está que el caos no absorba la obra. Por ello tiene el papel de ensartar con hilos invisibles las diferencias que ha construido en cada aparte. En *Puro cuento*, este cuidado artesanal del joyero que engancha sus perlas, una a una hasta lograr la armonía, no se da. Como resultado final, lo que se observa es una colcha de retazos donde por pellizcos se sacan de los filones posibilidades narrativas que mueren en desolación. Cuentos que no se avecindan, cuentos que requieren una reagrupación que permita dar aires de continuidad tanto al autor como al lector. Como piezas sueltas tienen su solvencia, pero una vez rejuntadas, fallan, porque el tejido no las incorpora como libro.

ANTONIO BUENAHORA

Este libro desprende en todas sus partes un olor a muerte

Las mujeres de la muerte

Gustavo Álvarez Gardeazábal
Editorial Grijalbo, Bogotá, 2003,
172 págs.

Gustavo Álvarez Gardeazábal ha sido un hombre activo en muchos frentes de la vida nacional. Personaje polémico hasta el tuétano, ha dado mucho de que hablar no sólo en el ámbito de la literatura sino en el de la política y en el de su propia vida privada. Ha sido alcalde, gobernador, articulista, consejero de altas personalidades y se dice que actualmente está refugiado en su finca en

el Valle del Cauca, donde se dedica a escribir, cuidar gansos y sostener largas conversaciones sobre diversos temas con quienes lo visitan. Es una especie de consultor ad hoc. Parece que ésta es la decisión que tomó después de ser excarcelado. Había pagado una condena por un escándalo en el que lo involucraron cuando fue gobernador del Valle. Algunos dicen que fue persecución política. Como muchas cosas en este país, no es del conocimiento público qué fue exactamente lo que sucedió. En cualquier caso, hay que reconocer que Álvarez Gardeazábal ha sido valiente para enfrentar los reveses que le ha presentado la vida y para asumir sus preferencias personales en un país donde conviven las *gaycracias* al lado de la más tremenda mojigatería.



La figura y la obra política, personal y literaria de este personaje indudablemente encienden ánimos en favor o en contra. Pareciera que sin quererlo, o tal vez queriéndolo mucho, en la opinión que tienen muchos sobre su labor como político, escritor y hombre del común con determinadas opciones personales se cristalizara la violencia de la que él ha escrito en muchos de sus libros. De la maestría o no con que él ha sabido manejar estas situaciones, quien tendrá la última palabra será la historia no sólo política sino también literaria de nuestra Colombia. A mí me basta con decir que, sin ser un escritor irremplazable, Álvarez Gardeazábal maneja su oficio con

bastante decoro. Si bien esto no lo ubica a la altura de los inolvidables de la literatura mundial, sí hace que se merezca un puesto de respeto y de consulta obligada en el ámbito de las letras colombianas e hispanoamericanas de los últimos decenios. De su labor política o de su vida personal, que sean otros los que se ocupen.

En la literatura de nuestro atormentado país, el tema de la violencia ha estado siempre presente y en los últimos años ha sido un infaltable. Cuando hablo de violencia no me refiero sólo a la violencia política sino a las múltiples manifestaciones de agresión que irrumpen en la cotidianidad de las personas atentando contra sus derechos fundamentales y contra su integridad física, mental y emocional. Si se tiene en cuenta esta definición, no hay violencia sólo en las masacres, los secuestros, los enfrentamientos armados entre bandos, las bombas y el gran etcétera que podría mencionarse en el caso colombiano, sino que también la hay en la forma en que se resuelven o no se resuelven los conflictos, en lo que las personas dicen o callan, en la forma en que se autorizan o desautorizan comportamientos... en fin, en casi todo lo que sucede en nuestro día a día. En Colombia, la violencia es como un virus que todo lo penetra, y por muchos esfuerzos que se han hecho, nadie ha podido clarificar qué fue primero si el huevo o la gallina; es decir, nadie ha podido descifrar si la macroviolencia genera la microviolencia o es al contrario.

En su último libro, *Las mujeres de la muerte*, Álvarez Gardeazábal retoma todos los casos posibles. Hay violencia descarada y sutil. Y esto en medio de un curioso contexto: la violencia referida en sus relatos pareciera no tener época, ni lugar específico, ni causa particular, ni destinatario. Me refiero a lo siguiente: nunca sabe uno a ciencia cierta si se trata de cuál bando contra cuál otro, si se trata de los años ochenta, de los sesenta, de los cincuenta o del mismo nuevo milenio, si a ésta la mataron ayer o fue hace cien años, si los celos se dispararon por una causa real o el sim-