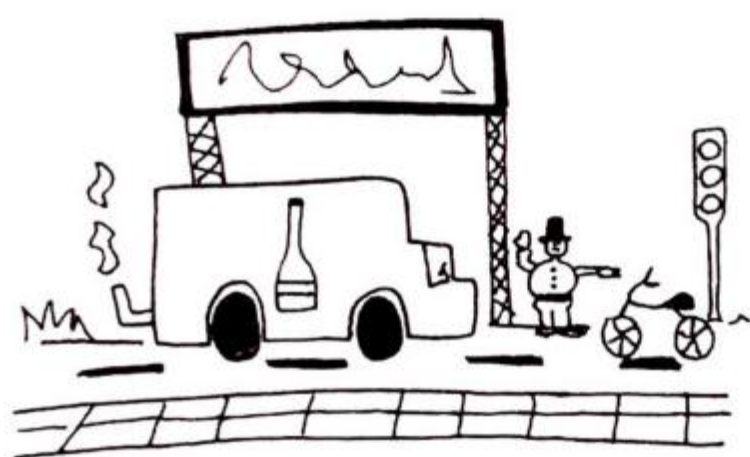


hace llegar unos manuscritos donde aparecen fragmentos de la vida y obra de Arpenio Numara, poeta de origen campesino que vive en la capital. Mediante él conocemos la historia de un decenio (1967-1978), aunque también tenemos acceso a aspectos de los años cincuenta, época ésta de la modernización y del merecumbé —precisamente una de las obras de Arpenio Numara consiste en una pseudoglosa de la canción *Cosita linda*. Luego viene un tercer ciclo de manuscritos, cuyo foco es una especie de detective llamado Pomareda, ya contemporáneo nuestro, a cuyas aventuras el profesor tiene acceso por intermedio de un sobrino recién salido de la cárcel, que hospeda en su casa durante la Semana Santa de 1990.



El último manuscrito al que accede el profesor, y el lector por medio de éste, es el resultado de un encargo que dicho personaje —como puede verse, ya convertido en un adicto a este género de documentos— hace a un loco, con quien se encuentra, como al comienzo de sus aventuras papelescas, en el Cementerio Central. En dicho manuscrito sobresale especialmente el relato de una mujer de origen alemán, que decide volver nuevamente a este país en el año 1984, tres años después de la muerte de su marido, un izquierdista y traumatizado médico de nuestra clase media.

Cualquiera de las historias contenidas en los manuscritos, muchas de las cuales ya han sido apuntadas, o las historias laterales que se dan a lo largo de su consecución por parte del profesor (como la de una secta satánica que juega fútbol con los cadáveres de unos gemelos en el Cementerio Central, la visita a las la-

vanderas del sur de la ciudad o la del francés que lidera una fuga de presos en una de nuestras cárceles caricaturescas) o, incluso, los distintos lenguajes a los que apela el autor en la construcción de la novela, podrían servir de pretexto para elaborar una lectura apropiada de la misma. Sin embargo, el papel central de los manuscritos en sí, como testimonios de varias épocas de Bogotá, es sin duda la más llamativa.

Al respecto cabe anotar que la apelación a los manuscritos, de vieja ascendencia en el género novela (desde los frescos que el narrador de *Dafnis y Cloe* halla en Mitilene, pasando por los manuscritos del *Quijote*, hasta los de Melquíades y Adso de Melk), es, sin embargo, tratada con originalidad por Hernández, porque en este caso no se trata de manuscritos legendarios, que aun en su condición paródica le dan un carácter sagrado a la materia tratada, sino más bien de una miscelánea de reliquias arqueológicas. Pero, también es de nuevo, por el carácter fragmentario de éstos, el fracaso de la literatura ante los pobres valores vigentes en las sociedades modernas, ya a finales del siglo XX: otra vez Kafka, Joyce y Eliot con su cúmulo de voces rotas que expresan el sinsentido, la ausencia de grandes ideales trascendentales y comunitarios en la época de los grandes hallazgos científicos y tecnológicos. Nada nuevo bajo el sol. Constatación final de que el absurdo que dio origen a la obra de los autores mencionados se ha instalado también en nuestra *terra nova*, donde aun ayer era posible buscar sentido en el pasado, sobre los héroes y las tumbas:

Calles donde los hombres apenas han dejado el tiple y ya tienen que vérselas con la herramienta compleja. Ciento cincuenta años en la memoria de manejar la azada, el tiple, la tierra y el son, la canción y el laboreo, y, ahora, el ruido del motor. [pág. 90]

Ese último paseo puede ser leído, así, como un conjunto de piezas arqueológicas, un conjunto de reli-

quias que se superponen entre sí, como esos restos de civilizaciones que los arqueólogos suelen encontrar al cabo de varios años de excavaciones y que, luego de otros tantos años de estudio, sirven para reconstruir los distintos estadios de las sociedades que habitaron un espacio privilegiado. Tantos fragmentos, tantos vestigios, sólo pueden dar como resultado una colcha de retazos, un conjunto de voces heterogéneas que, a pesar de todo, pueden constituirse en preciosos datos para futuros arqueólogos de un país o, más específicamente, de la capital de un país que alguna vez era, o mejor, pudo ser.

ANTONIO
SILVERA ARENAS

Lectura valiosa

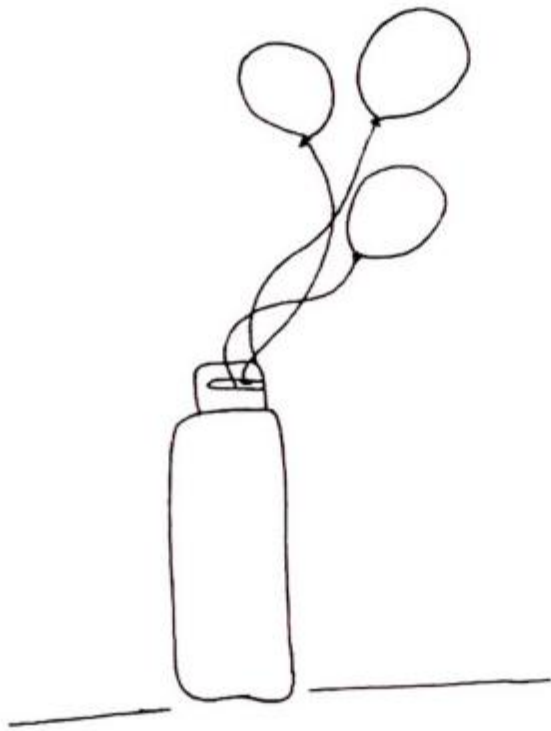
Esta vida y la otra

Germán Pinzón

Editorial Seix Barral, Bogotá, 1998,
390 págs.

No hay ninguna duda: *Esta vida y la otra* es una de esas novelas que nos hacen falta, y que no llegan en silencio aunque la crítica no las adorne con demasiado bombo. Digo antes que nada —porque no pienso desaprovechar la oportunidad— que se trata de una historia de amor, y no de otra cosa. Los grandes temas (la soledad, la muerte) rodean la historia de amor, pero la novela defiende su naturaleza a capa y espada: sigue siendo, a pesar de lo que la rodee, una historia de amor. Esta insistencia no es superflua, porque creo que una de las cualidades más notorias de la novela está en la lección que da: se puede narrar el amor teniendo como marco el convulsionado panorama colombiano; un novelista puede contar la relación de un hombre y una mujer sin prescindir, pero sin incorporar, la situación pública y política del país. No hay una relación causal

entre la política en Verona y la muerte de Romeo y Julieta, porque entre los dos eventos hay una larga sucesión de malentendidos, responsabilidades, apasionamientos. Lo mismo ocurre en la historia del teniente Édgar Pinto y de la monja Magdalena: no revelaré el final, pero es uno propio de la tragedia, porque escapa al control de los amantes y, al mismo tiempo, es de alguna manera provocado por ellos. Pero tampoco existe una relación directa entre ese final y el marco que lo rodea.



“Usted, mijita, no sabe nada del amor”, le dice a Magdalena uno de los médicos encargados del sanatorio adonde la monja ha sido destinada. “Perdón, del amor de Romeo y Julieta. Pero si usted fuera Julieta, sospecho que no le gustaría nada que el amor haya sido definido por la ciencia como una alteración bioquímica del cerebro”. El discurso es como un emblema de la novela, como su blasón de lucha: en él están incluidos dos de los aspectos esenciales de la historia: su carácter declaradamente romántico y su enfrentamiento de las distintas nociones de amor. Los amantes de la historia son, ambos, figuras cuya vida ha pasado en el ámbito de otras de las definiciones que la palabra *amor* tiene en nuestro tiempo: para el teniente Pinto, el amor a la patria; para la monja Magdalena, el amor a Dios. Ambos fracasan en sus amores respectivos, porque el amor de Eros, el amor genuino y no el derivado o metafórico —se aceptará que eso de amar a la patria es una metáfora horrible, por no decir un descarado sofisma o

un imposible lógico— es el único que puede rescatarlos. En esto va lo romántico de la novela: el reconocimiento de que sólo el amor es redentor de aquéllos a quienes la muerte ha derrotado de antemano. Sólo el amor de los amantes, el amor erótico, es salvador. Los otros sentidos de la palabra (*ágape*, *caritas*, *piedad*) son incompletos, y dejan al hombre incompleto.

En la historia, Édgar Pinto es un hombre desgarrado, que ha entrado al ejército sin demasiada convicción y, lo que es peor y lo que ha determinado su tragedia, ha matado sin demasiada convicción. En el sanatorio al que ha sido enviado para recuperar su equilibrio, conoce a Magdalena —quien también ha llegado de otra parte: el encuentro en territorio extraño es una de las constantes de las historias de caballería— y es “asignado” a ella, o a ella se le asigna la responsabilidad de ese paciente. Lo que sigue es algo muy parecido al destino griego: la conciencia por parte de ambos de que es imposible huir de ambos, pero también es peligroso entregarse; la noción de que son incompletos el uno sin el otro, pero también de que en esa completitud puede estar la desgracia. Uno de los talentos de la novela está en la habilidad para crear un ambiente tan particular y extraño como el de un sanatorio. Pinzón lo logra con éxito mediante el método más clásico: el reconocimiento de sus debilidades y el aprovechamiento de sus virtudes. En efecto, ciertos lectores —yo entre ellos— echarán de menos lo visual en la novela. Faltan las descripciones que hagan vívida una escena, los detalles físicos que la impriman en nuestra mente y nos den la sensación de haberla vivido o, por lo menos, de haberla presenciado. Quizá para subsanar esta ausencia, Pinzón ha recurrido a un lenguaje flexible y expresivo, rico en recursos poéticos, dueño de una capacidad sugestiva extraordinaria. Uno de sus fuertes es el uso variado de la poesía, que, limpia de toda literatura, le sirve a su autor para crear ambientes igual que para caracterizar estados de ánimo.

mo. De pequeño, Édgar no quería volver a casa, sólo “quería morirse porque no sabía para dónde coger en un planeta tan grande que no tenía un huequito donde él pudiera meterse”. Magdalena describe al teniente en una de sus cartas: “Y algo muy trágico le anda por el cerebro, que le hace poner los mismos ojos que pondría una manzana con un gusano adentro. Y perdón por la comparación tan estúpida”. La comparación no es estúpida: es perfecta. La prosa de Pinzón suda de energía en cada letra. Es singular su habilidad para abusar de la abstracción de maneras que hubieran vuelto ilegible otro relato, y que dotan a éste de una textura tan profunda como poco solemne, produciendo efectos humanos de esos que no se ven sino que se intuyen. Al terminar una escena cualquiera, el lector notará que no la recuerda, que no sabe dónde ha estado, que no “ha visto” ni a los personajes ni al lugar. Esto bastaría para que una ficción fracasara; no es el caso de la novela de Pinzón, porque el lector, a pesar de haber sentido todo aquello, siente también el inevitable roce de la verdad humana. Tanta abstracción, tanta metáfora en cada página (unidas, por supuesto, a la solidez y a la destreza de los diálogos), no resultan ni por un instante gratuitas. Su capacidad reveladora es casi profética. En cualquier caso, lo que hay que señalar es la ineludible marca personal de cada página; imagino que esto va de la mano de otra particularidad: la presencia del autor.

Es así: la novela está atravesada por citas que no lo son, plagios deliciosos, guiños que, como decía Muñoz Molina que decía un romance, están puestos “para el que conmigo va”. Un verso transformado de Neruda, uno de la *Comedia* o de Virgilio, tienen el efecto curioso de acercar al lector al texto, de crear una amistad entre los dos. La complicidad es bienvenida, aun corriendo el riesgo de comprometer la verosimilitud de la narración. Si la muerte de un mico es descrita con la frase que usó Cervantes para contar la muerte de Alonso Quijano, el guiño ge-

nera complicidad, pero también le resta autonomía al texto. La misma frase, una de las más famosas torpezas de la literatura, es repetida más tarde para otra escena, lo cual subraya y vuelve a subrayar la presencia del escritor detrás de lo escrito. Quizás se trate de un prejuicio personal, pero en ese instante algún lector deseará ser dejado en paz con la historia y los personajes, en lugar de recordar lo que prefiere no recordar: que alguien inventó y redactó eso que lee.

Concluyo refiriéndome al único reparo preciso y trascendente que encontré después de la lectura de *Esta vida y la otra*. Una historia de amor, por su esencia, esta hecha de mínimas comunicaciones entre la experiencia amorosa del lector y la interpretación de la realidad por parte del escritor, que incluye, necesariamente, su propia experiencia amorosa. Ello determina la dificultad última de todo relato de amor: que a algunos lo dramático parezca melodramático, o lo sutil inexistente, o lo romántico cursi. Pues bien: la escena clímax de la novela, que es también el clímax de sus amantes, es una de las fallas de gusto más subjetivamente notables del texto, y acaso la única. Decía Vargas Llosa que no hay nada tan difícil de narrar como la política y el erotismo. En las escenas eróticas de *Esta vida y la otra*, el abuso de la poesía que antes —como creador de ambientes y de estados de ánimo— me resultó cargado de verdades íntimas y de comprensión del mundo, ahora sobresale por su inefable cursilería. “Otro momento después la lengua, eterna gata curiosa de su propio dominio oscuro, ha saltado a interrogar, envolver, reconocer a su compañero de la noche atávica. Ya inventa o recuerda su teúrgica de semilicandencias enloquecedoras, a compás de un antiguo mandato melódico la mano gobierna las ascensiones y regresos del tahalí de seda de hombre que atersa la membruda empuñadura, a la sombra de los misterios en flor la boca de Magdalena asume la forma enjuta de un segundo dédalo al éxtasis, tal y como aprensó en su vulva para ser su dueña sin

salida, anuda el bucle escarlata de los labios, comprime los arcos palatales de tiniebla y miel caliente y encapilla la visión. Las progresiones de gloria. Las imperdonables retiradas. Y la comunión total del ígneo y carnoso descendiente solar”. La cita puede ser demasiado extensa, pero ilustra mi reparo. Toda la escena está construida con pasajes como éste, falsamente poéticos y agobiados, más bien, de dudoso gusto. Si no se nos hablara de la vulva y del sexo de vez en cuando, ante ellos haríamos el comentario que Flaubert hizo ante la escena romántica de uno de sus contemporáneos: “*la baise-t-il ou en la baise-t-il pas?*” En buen cristiano: ¿se la come o no se la come?

Lo cierto es que la novela de Germán Pinzón —un periodista de peso indudable, que ha vuelto a demostrar su talento narrativo— es una lectura valiosa, por su inteligencia estética y también moral, por su tratamiento decente de los infiernos humanos y por la infinita simpatía frente a los lugares más oscuros de la condición de esos dos personajes magníficos: una mujer de fe enfrentada a su Dios, ese Dios que no soporta el amor, y un hombre cuya relación con el miedo y la muerte (las dos presencias esenciales en la vida de un colombiano) lo destrozan con la extrema ironía de transformarlo en el asesino a quien siempre ha perseguido.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ

Rompecabezas barranquillero

Vulgata caribe

Marco Schwartz

Grupo Editorial Norma, Bogotá, 2004, 343 págs.

La propuesta del escritor y periodista barranquillero Marco Schwartz en su novela *Vulgata caribe* es la de armar el rompecabezas de su ciudad

natal, que ha sustituido con el nombre de Bellavista, a través de la colocación de fichas que, al estar separadas en la memoria de los acontecimientos, resultan en su símil sólo manchas de colores, pedazos de líneas. Una vez unidas por el novelista, la figura deja ver la fisonomía más o menos completa de los procesos sociales a que es sometida una urbe como Barranquilla a partir de los años de la Independencia.



Hay que recordar que el término *Vulgata* corresponde a la versión latina de la Biblia hecha o revisada por san Jerónimo y que la Iglesia católica aceptó como oficial y auténtica. Schwartz, con el Caribe colombiano, propició a través de la escritura la misma intención. Son diez capítulos de una obra que busca, mediante personajes que corren como una saga a lo largo del tiempo, realizar su propia *Vulgata*; es decir, una traducción popular de esa área del Caribe colombiano donde ha colocado muchos símbolos bíblicos. Desde luego, no se trata de una copia de la llamada historia sagrada, sino de hallar para la historia popular del trópico que limita con el mar heredado de los caribes un espacio global de discernimiento para que así, en esa estructura amplia y modelo de una historiografía, se pueda ver un pueblo del trópico que en más de un siglo de independencia sólo ha logrado el desasosiego.

Es por ello que en ese parangón la novela tiene como primer capítulo su génesis, que en este caso intitula con el nombre de “Orígenes”.