

con treinta nombres y rostros legendarios: desde el gran "Maestrico" Alfonso Cañón hasta Hernando Piñeros, pasando por apellidos que constituyen un hermoso poema futbolístico: Devanni, Sekularac, Panzutto, Gottardi, Valencia, Preciado, Campaz, Perucca, Pandolfi, Walzinho, "Teto" Díaz, Prospitti, Céspedes, Pontoni, Dokú, Basílico, Pezzazzo, Silva, Sarnari, "Chonto" Gaviria...

Ovaldo (pág. 45). La celebración del título de 1971, ganado en Cali frente al Nacional, no tuvo lugar en la churrasquería de Castroneves: no existió Castroneves, sino Castornovo, temible defensa argentino que, una vez retirado, siguió rompiendo huesos y partiendo carne en el delicioso asadero que fundó en la capital del Valle (pág. 61). El segundo apellido de Guillermo Cortés, uno de los mejores presidentes que



Uno de los aspectos más atractivos de *Santa Fe: 60 años* son sus fotografías. Llegué a contar más de 373. Algunas corresponden a acciones históricas, como aquel golazo de cabeza que anotó "Maravilla" Gamboa al enorme Amadeo Carrizo en El Campín en 1967; otras son curiosos recuerdos personales, como el de Perucca y Pontoni junto a un flamante automóvil de la época; abundan las instantáneas que recogen hervores multicolores de la hinchada; también los retratos de carné, que nos sorprenden a quienes fuimos niños en la época de Eldorado, pues revelan cuán jóvenes eran en realidad esos jugadores que se nos antojaban monstruos de avanzada edad. Hay que dar tres cornetazos de aplauso —"¡ta-ta-ta!"— a la labor de pesquisa gráfica en que se empeñaron los autores.

Curiosa y colombianamente, el libro tiene errores pequeños pero inexplicables en una edición cuidada. Creo recordar, por ejemplo, que "Copetín" Aponte dio su nombre a la historieta de Franco, y no al revés, como dice en la página 36. Ayala, portero campeón de 1966, no se llamaba Oswaldo sino —vaya usted a saber por qué— simplemente

ha tenido el Santa Fe, no es Franco, como señala la página 127, sino Castro. En cuanto a la honrosa expulsión de quien esto escribe cuando hacía las veces de delegado del club, según registra la foto de la página 101, debo decir que el incidente con el árbitro Orlando Sánchez no ocurrió en Cali sino en Pereira y fue, por supuesto, una injusticia. Ese día perdimos porque fue expulsado medio equipo, entre ellos el delegado. Que Dios perdone a Sánchez su parcialidad localista, porque yo no he logrado hacerlo.

Es preciso afrontar la realidad y decir que desde hace veintinueve años Santa Fe no gana un campeonato. Demasiadas cosas han pasado —muchas de ellas malas— en el fútbol colombiano. Teníamos la esperanza de que el 2001 podía clavar una nueva estrella en el firmamento rojo. Nos acercamos a la meta, pero la perdimos nosotros mismos en nuestra propia casa al fallar en los partidos finales. Nos han tocado retazos de gloria inmarcesible y momentos de júbilo inmortal, pero no siempre de forma simultánea.

Seguimos, pues, viviendo de los laureles del pasado y de las esperanzas del futuro. Si tenemos en cuenta

que cada torneo de fútbol corona sólo un campeón al año, ¿no es eso acaso lo que ocurre al 90 por ciento de los equipos del mundo? Son cientos, miles, cientos de miles de equipos. Pero para la mitad de los hinchas de Bogotá sólo hay uno por el que vale la pena luchar: Santafecito lindo.

DANIEL SAMPER PIZANO

Sólo tú sabrás que hacer con esto

La cuarta batería.

Gentes en menguante

Eduardo Zalamea Borda

Prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda.

Transcripción de Angelina Araújo

Vélez. Coda de Juan Díaz Zalamea

Villegas, Bogotá, 2001, 219 págs.

Cuenta Juan Gustavo Cobo Borda que una vez el pintor Alejandro Obregón le entregó una carpeta negra cuyas páginas estaban escritas con tinta morada y que le dijo: "Sólo tú, Juan, sabrás qué hacer con esto" (pág. 9). Un vistazo le bastó a Cobo Borda para comprobar el valor del manuscrito. El autor era Eduardo Zalamea Borda, y la obra *4.ª Batería*, una de las célebres novelas perdidas de nuestra historia literaria¹. Durante años se había creído que la novela había desaparecido en el incendio que destruyó las oficinas del periódico *El Espectador*, el 6 de septiembre de 1952. Zalamea Borda la había escrito en 1936, había publicado algunos episodios en la revista *Pan* y en la *Revista de las Indias* y luego, al parecer, la había olvidado en algún cajón de su escritorio hasta que el fuego la destruyó. Cobo Borda, sin embargo, pudo concluir que esa historia no era del todo cierta: casi todas las páginas de la novela habían sobrevivido al incendio y, además, habían sido leídas por veintiséis lectores, como lo demostraban las cinco firmas que aparecían al final de la primera parte y las vein-

tiuna con que terminaba el manuscrito. ¿Qué podían significar aquellas firmas? ¿Que así dejaban constancia de haber leído la novela, quizás de haberla aprobado, antes de devolverla a su autor o de pasarla a otro lector? Durante más de diez años Cobo Borda conservó la carpeta negra en un cajón de su escritorio. Cabe preguntarse si también a él le acometió la tentación de poner allí su firma antes de entregarle el texto a otro lector cualquiera, a mí, por ejemplo: "Sólo tú, Eduardo, sabrás qué hacer con esto". Es obvio que no fue así. Con Cobo Borda ha terminado esa cadena de lectores clandestinos que leía una novela en silencio.



Además del fuego, además de los veintiséis lectores cómplices, hubo, ciertamente, otros eventos que conspiraron para mantener la novela en silencio. Más de diez años pasaron desde el momento en que Zalamea Borda la escribió y el incendio de El Espectador; más de diez años entre el incendio y la muerte del autor. ¿Por qué nunca volvió sobre ella

para terminarla, corregirla y publicarla? No es imposible imaginar que el vértigo del periodismo, con sus diarias exigencias y su sed de actualidad, lo fue obligando a aplazar aquella tarea hasta el día en que ya no tuvo ninguna relevancia. Otra cosa había ocurrido en 1930 con *4 años a bordo de mí mismo*: en aquellos días la noticia de un conflicto entre dos tribus guajiras había despertado el interés de los bogotanos por esa región y, para satisfacer su curiosidad, Zalamea Borda había publicado en el periódico La Tarde una serie de crónicas sobre su vida en Manaure a las que luego, en un vuelo, les había dado forma de novela, lleno de felicidad y, según confiesa, en una máquina de escribir marca Underwood, número A23679867. *4.ª Bateria* no tuvo esa suerte: no hubo un hecho de la realidad inmediata que determinara su importancia, no tuvo la forma de una crónica, nunca llegó a la imprenta. Parecía una historia arbitraria, una colección de fantasías que el autor acumulaba en las cuartillas escribiéndolas con su propia mano, en su penosa caligrafía. Este Zalamea Borda poco tiene que ver con el que hace un tiempo recordaba Gabriel García Márquez como el mecanógrafo más rápido del mundo, capaz de escribir con todos los dedos de ambas manos y sin mirar al teclado. La urgencia y la velocidad de composición que tan importantes eran para su talento creativo no lo acompañaron mientras redactaba *4.ª Bateria*.

En 1955 el poeta Ciro Mendía compuso una serie de "Epitafios futuros", y el que dedicó a Zalamea Borda termina así: "Murió en olor de tinta y de escritura, / una mañana negra de censura / mirando sollozar la rotativa". Para Mendía, Zalamea Borda era ante todo un periodista que, en aquellos días de la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla, buscaba la manera de soslayar las directrices de los funcionarios de censura. No era la primera vez que Zalamea Borda desafiaba en sus cuartillas las restricciones a la libertad de expresión. *4 años a bordo de mí mismo* había sido considerada en su mo-

mento como una novela pornográfica, y lo mismo se dijo también de un episodio de *4.ª Bateria*. Concebida a comienzos de los años treinta, cuando la hegemonía conservadora declinaba y daba comienzo el gobierno liberal de Enrique Olaya Herrera, *4 años a bordo de mí mismo* expresa la convicción jubilosa de que es posible vivir la vida moderna, la vida de los sentidos sensoriales, al precio de abandonar la atmósfera señorial de Bogotá y de entregarse a la naturaleza desértica y marina de la Guajira; escrita a mediados de los años treinta, cuando el partido liberal se había establecido ya en el poder e iniciaba una serie de reformas sociales bajo la bandera de "La Revolución en Marcha", *4.ª Bateria* quiere expresar el deseo de introducir esa misma vida de la sensorialidad en una Bogotá ahogada por las creencias religiosas, los deberes morales y las normas sociales. La novela elige como blanco de su cruzada a Marco Fidel Suárez, el presidente conservador que gobernó a Colombia entre 1918 y 1921 y cuya humildad católica era tan proverbial como su soberbia. En un pasaje de la novela, un personaje observa un cuadro de san Antonio y otro del mandatario, antes de dirigirse al lugar en que un oficial de sanidad, representante de la civilización conservadora, inspecciona a los jóvenes reclutas, muchos de ellos aquejados por las enfermedades venéreas, el paludismo y la lepra:

[...] *Miraba a ese San Antonio tan buen mozo, tan simpático, con el niño en los brazos, y a ese don Marco Fidel Suárez, que escondía su humildad detrás de la banda tricolor de los presidentes. Le iba tan bien la banda a San Antonio como el niño a don Marco.* [pág. 91]

Otros pasajes de *4.ª Bateria* son aún más irreverentes y recuerdan el ingenio y la sensorialidad de la primera novela. Algunos, especialmente al comienzo, son de estirpe vanguardista. Así pues, mientras el protagonista camina en la noche, de regreso a

casa, encuentra "perros [que] se miraban las uñas" (pág. 24), y al pasar cerca de las ventas, por efecto de la luz, "su sombra se metía dentro de su cuerpo" (pág. 31), y en todo momento "cerrado en agudo vértice el camino y siempre creciendo a la medida de sus pasos" (pág. 31). Más frecuentes son los pasajes sensuales o eróticos. Las golondrinas dibujan "en el aire hondas caderas, senos profundos" (pág. 34); las rosas son "como si una chiquilla al saltar el foso de la pubertad [...] hubiera caído, rociando cuatro goticas de sangre" (pág. 35); la camisa de dormir de una muchacha conoce secretos "de blancuras y sombras, de sinclinales y anticlinales de fina carne y tersa epidermis" (pág. 117). Y también hay pasajes más crudos, referencias a las prostitutas y a "los humosos burdeles de las calles 32 y 3.^a" (pág. 157).



Nada he dicho del argumento de la novela. Zalamea Borda lo iba buscando a medida que borroneaba las páginas. En ellas está la historia de Fernando, el muchacho de catorce años que es enviado por su madre al

cuartel para que se haga hombre; la historia de Antonio Rodríguez, el campesino reclutado por el ejército; y la historia de Gustavo Ramos, el subteniente que corteja en vano a Edelmira López. Zalamea Borda avanzaba en cada una de esas historias al acaso, movido por una energía que no duraba y que lo obligaba a cambiar de personaje y de historia sin que llegara a tener una idea clara del lugar que ocuparían en el diseño general de la obra. En las primeras páginas, en las que más se ensañó el fuego, describió a Fernando contemplando algunos cuadros, algunas estampas que colgaban de los muros. Las más candorosas eran *La edad de la inocencia* de Joshua Reynolds y el autorretrato de *Madame Vigée-Lebrun y su hija*; la más sensual era el *Baco y Ariadna* de Tiziano. En las últimas páginas, recordando a una criada, Fernando tiene la impresión de que el encuentro con ella había sido como estar en un cuadro. En él se hallaban la oscuridad, la cama, una pelliza del color de la luna, y bajo ella "sus torpes manos sudorosas, bajo la oscuridad de la piel y en la tibia intimidad húmeda de los sexos [dirigiendo] a la inexperta inocencia hacia la desconocida y maravillosa y terrible lujuria" (pág. 210). Así, pues, Zalamea Borda quería narrar una transformación, el paso de una castidad virginal a una sensualidad orgullosa, pero no acertaba con los detalles ni con el orden que seguían ni con la importancia que tenían. En un comienzo pareciera que la infancia de Fernando concluyera cuando se decide a asaltar sexualmente a su criada Enriqueta, pero al final el lector se entera de que hubo una criada anterior, una tal Rosa o Rosalía, que lo inició en la "terrible lujuria". Más aún: en cuanto el autor se proponía describir una experiencia erótica, algo lo forzaba a elegir como compañeras de sus personajes a criadas y prostitutas, seres subalternos y marginales en una sociedad señorial que, contra lo que Zalamea Borda hubiese querido, acababa siempre por ganar la partida.



En 1925, casi treinta años después de la muerte de José Asunción Silva, se publicó su novela *De sobremesa*. Sus primeros lectores la juzgaron como una curiosidad bibliográfica, como una obra menor, de cierto valor autobiográfico, que debía ser leída a la luz de las ideas estéticas del decadentismo francés. Ha pasado mucho tiempo antes de que la consideremos como una de las grandes novelas del modernismo y como una de nuestras primeras novelas urbanas. *4.^a Batería* aparece 65 años después de que fuera escrita. ¿Cambiará su publicación la percepción que tenemos de nuestra historia literaria? Sin duda consideraremos sus páginas como la expresión optimista de la república liberal de los años treinta, como el necesario corolario de *4 años a bordo de mí mismo*, como la melancólica comprobación de que la vida de la sensorialidad sólo era posible en las márgenes de la sociedad señorial de esa época. Por un tiempo *4.^a Batería* será para nosotros como un regalo del diablo. No sabremos qué hacer con ella. Por lo pronto, la pondremos en una carpeta negra, la guardaremos en un ca-

jón de nuestro escritorio y se la entregaremos al primer desprevenido lector que nos visite.

J. EDUARDO
JARAMILLO-ZULUAGA
Universidad de Denison
jaramillo@denison.edu

1. La novela ha sido publicada con el título de *La cuarta batería*. Sin embargo, una vistazo a la fotografía de la página inicial del manuscrito, incluida en esta edición, permite ver que el título original era *4.ª Batería*. La transcripción del manuscrito, realizada por Angelina Araújo Vélez, es digna de encomio no obstante algunos errores, como el de titular a un cuadro “retrato de madame Vigée-Lebrun, entuja”, cuando es obvio que se trata del *Retrato de madame Vigée-Lebrun y su hija*. La caligrafía de Zalamea Borda era, sin duda, endemoniada.

Ana y la marquesa que salió a las cinco

Después de todo

Piedad Bonnett Vélez

Alfaguara, Bogotá, 2001, 302 págs.

*Un cristal me refleja dividida.
Por mi ventana rota aún te veo.*

Piedad Bonnett, *Saqueo*,
en *De círculo y ceniza*.

Al afirmar que nunca se avendría a escribir una frase como “La marquesa salió a las cinco”, Paul Valéry se proponía caricaturizar los excesos de la novela realista. La frase hizo carrera. André Breton la recogió en su “Manifiesto del surrealismo” (1924) y Claude Mauriac la tomó para título de una de sus novelas (1961). Su virtud, si alguna puede tener, consiste en ilustrar en pocas palabras un dilema estético muy común entre los novelistas: ¿hasta qué punto se puede abundar o prescindir de los hechos triviales de una historia? Podemos imaginar al menos tres ocasiones en que su uso está plenamente justificado. En la primera los

hechos triviales colaboran en la creación de un ambiente o de una atmósfera: la marquesa salió a las cinco, los hombros cubiertos por el hermoso chal que la protegía del fresco de la tarde. En la segunda los hechos triviales hacen las veces de transiciones o de eslabones entre hechos más significativos: algo preocupaba a la marquesa cuando dejó su casa a las cinco; alguien sin duda la esperaba en otra parte. Finalmente, hay ocasiones en que los hechos triviales llevan sobre sí una pesada carga simbólica o alegórica (lo cual ya no los hace tan triviales): la marquesa salió a las cinco, la hora de la muerte, cuando marcaban cinco todos los relojes. Cada autor, a cada página, debe decidir si los hechos que menciona son cosa de ambientación, de transición o de simbolismo. No siempre es una tarea fácil y mucho menos para un autor que llega a la novela después de años dedicados exclusivamente a la poesía; esto es, habituado a intuir en ciertos hechos de la vida diaria un simbolismo o una revelación de la condición humana. Esa tarea la ha realizado Piedad Bonnett con maestría, y en una prosa fluida y precisa ha batallado a brazo partido con los hechos triviales. Uno de los pasajes que mejor ilustran esas batallas es el siguiente:

Cuando salió del estudio, cerrando la puerta, [Ana] tuvo la sensación de estar haciendo un gesto metafórico. Su trascendentalismo le dio asco. Por eso fue y tomó un baño, como un animal que necesita la lluvia. [pág. 301]

Ana, la protagonista, había sido considerada en su juventud como una pintora prometidora; su matrimonio con Emilio, la crianza de su hija y los quehaceres domésticos redujeron paulatinamente sus ambiciones artísticas; ahora, ya viuda y con la hija en el extranjero, vuelve a tomar los pinceles, esta vez con un renovado vigor; más aún, transforma la vieja alcoba matrimonial en su propio estudio y durante horas, un domingo, trabaja con aplicación sobre un color rojo que estalla en el lienzo, lo

mejor que ha pintado en su vida pero también la prueba de que el arte nunca logrará, ya no representar, sino crear un cuerpo amado. Agotada, sale del estudio, pero no como la inocente marquesa que sale de su casa a las cinco de la tarde, sino como quien ejecuta un acto rotundo y simbólico: Ana renuncia a la pintura porque no le ofrece lo que desea.



Nada en este pasaje es casual, ni siquiera el día en que sucede. En su poesía, Bonnett había descrito los domingos como días tediosos y vacíos —“Domingos de ciudad / rudo bostezo al sol adormecido” (*De círculo y ceniza*, 1989); “blancos y eternos como un sueño de Dios” (*Nadie en casa*, 1994)—, y es un domingo tan desolado como el de su poesía el día que la autora elige para el comienzo y el final de su novela. Como un lienzo en blanco sobre el que de pronto estalla una mancha roja, el domingo le parece el día más propicio para que una revelación se produzca (pág. 9), y es el anuncio de esa revelación en un día vacío lo que mueve el argumento de la novela, lo que lleva al lector a pasar las páginas una tras otra. Cuando Ana sale