

# Miradas provisionarias sobre tres novelas urbanas:

*Días así* (Raymundo Gomezcásseres), *Tres informes* (Efraim Medina Reyes), *Lecciones de vértigo* (Pedro Badrán)\*

**Rómulo Bustos Aguirre**  
Universidad de Cartagena

## Resumen

Insertas en el horizonte de la novela urbana en Colombia de las décadas del 80 y el 90, estas tres primeras incursiones en el género de sus respectivos autores, articulan una significativa reflexión sobre el país y el hombre contemporáneo. Este texto se acerca a sus particulares universos de sentido, a partir de las imágenes míticas de la Cábala (*Días*

## Abstract

Immersed in the horizon of Colombian urban novels from the 80s and 90s decades are these three first attempts in the genre of their own authors, articulating a meaningful reflection on the country and the contemporary man. This text gets closer to those original meaningful universes by taking into account the mythical images of intrigue (*Días*

\* Escrito en 1994, este artículo fue leído ese mismo año como parte de la programación cultural del Banco de la República en Cartagena. Posee el valor particular de constituir las primeras aproximaciones a las *novelas primas* de estos tres narradores del Caribe. Publicado ahora busca ser una contribución a la memoria en el campo de la crítica, en una región donde la tendencia básica parece ser el “Alzheimer cultural”.

Recibido y aprobado en febrero de 2007.

así), la polémica literatura / realidad (*Seis informes*), y las figuras de desplazamiento espacial y suprapoder (*Lecciones de vértigo*).

**Palabras claves:** modernidad, novela urbana, cábala, literatura y realidad, puesta en abismo.

así), the debate on literature vs. reality (*Seis informes*) and the figures of spatial movement and unlimited power (*Lecciones de vértigo*).

**Key words:** modernity, urban novel, cabala, literature vs. reality, "Mis en Abîme".

Sabido es que la narrativa costeña constituye uno de los grandes focos de la modernidad literaria colombiana, en la fértil dinámica cultural que a finales de la década del 40 e inicios de la década del 50, opera en las ciudades portuarias de Cartagena y Barranquilla. Este impulso de modernidad se desplegará en las dos flexiones básicas de la novela latinoamericana: por una parte, la novela de aliento rural, ahora dimensionada estructuralmente por el mito, en lo que Ángel Rama denominara novelística del "nuevo regionalismo" y, por otra, la novela de aliento urbano. La primera, centrada en las figuras de García Márquez y el Rojas Herazo de *Respirando el verano* y *En noviembre llega el arzobispo*, constituye un paradigma en crisis, que ya ha dado lo mejor de sí. De hecho el último Rojas Herazo, en *Celia se pudre*, asume de lleno la problemática urbana, aunque el foco, interiorizado en el alma del protagonista, siga siendo el centro mítico de la casa y el patio. En gran medida, esta línea evolutiva perceptible en su trilogía —como prefiere considerar John Brushwood sus tres novelas— (1994, p. 146), partiendo desde el centro mítico-materno-rural de la casa y el patio, hasta el descentramiento voraginoso de la urbe, describe también la línea evolutiva de la novela colombiana en general y costeña, en particular, con el afianzamiento del paradigma urbano de la novela, consecuente con las nuevas proyecciones ciudadanas del país.

Se conviene en señalar la novela *Cosme*, de José Félix Fuenmayor como el balbuceo de la narrativa urbana en Colombia; la cuentística de Álvaro Cepeda Samudio en *Todos Estábamos a la espera* constituye un jalón fundamental, así como esa miscelánea textual que es *Los cuentos de Juana*, obra cuya pluralidad de géneros no la exime de ser leída como novela fragmentaria, enhebrada con el hilo del personaje Juana, y con un doble final.

Momentos de significación dentro de esta evolución en la costa lo constituyen *El hostigante verano de los Dioses* (1963), de la barranquillera Fanny Buitrago; asimismo *Dos o tres inviernos* del cartagenero Alberto Sierra Velásquez

(1964). Las tres novelas a las que se acerca este texto, constituyen los más recientes aportes bolivarenses a este tipo de narrativa.

### **Raymundo Gomezcásseres: *Días así*, las imágenes de la cábala en el trópico**

Cierto comportamiento patológico da el título a su primer trabajo publicado: *Metástasis*<sup>1</sup>. Lo patológico, como recipiente de resonancias cósmicas, establece un puente de sentido que se tiende entre esta obra inicial y la siguiente, *Días así*.

Ambos trabajos convergen en un mismo núcleo anecdótico: un grupo generacional y su diáspora o paulatina desintegración. La metástasis del mal biológico que padece el protagonista de la primera, constituye una metáfora del mal como cosmicidad, que se proyecta en el tiempo, en sus heraldos: las transformaciones degradantes del espacio semiurbano de Montería –escenario de la obra– el “garabato” de la muerte, arrastrando a algunos miembros jóvenes del grupo, el caos y la destrucción que se han apoderado del mundo actual. De esta breve novela o cuento largo esta frase que, en gran medida, la condensa: “Fue tal vez la última generación que conservó una imagen viva del paraíso terrenal”. (p. 41).<sup>2</sup>

En términos generales, no nos encontramos ante una obra lograda; los “demonios”, las obsesiones del autor en esta aventura primeriza, desbordan su realización textual. Éstas toman cuerpo definitivo en *Días así*.<sup>3</sup>

Para ocuparnos de *Días así*, cuyo primer título fue *Todos los demonios*<sup>4</sup>, comienzo por autocitarme, en nota aparecida en el Magazín Dominical de El Espectador (1994: p. 22):

Uno de los aspectos más sugestivos de esta novela que nos entrega el escritor cartagenero Raymundo Gomezcásseres es su capacidad de instaurarse en una reflexión global sobre el fenómeno de la sociedad colombiana en su acontecer reciente, y dimensionarlo

<sup>1</sup> Raymundo Gomezcásseres Valverde (1988). *Metástasis*. Cartagena: Ediciones En Tono Menor, 69 págs.

<sup>2</sup> La referencia de página a las novelas comentadas se hará en el cuerpo del artículo.

<sup>3</sup> Raymundo Gomezcásseres Valverde (1994). *Días así*. Cartagena: Instituto Distrital de Cultura. En adelante se citará como D.A.

<sup>4</sup> Con este título mereció el primer premio en el Concurso Nacional de Novela “Centenario Lotería de Bolívar”, convocado por la Asociación de Escritores de la Costa, en 1985.

en inflexiones míticas que arrojan una lúcida mirada sobre el hombre contemporáneo y su entorno *natural*, la urbe, mirada que resulta del acrisolamiento de las experiencias generacionales de los 60's y 70's, sobre todo esta última, definitorias de nuestros perfiles actuales. Una vez más, la inversión en el momento social e histórico reencuentra, actualiza el mito como instrumento de significación.

Lo que haremos en esta ocasión será tratar de configurar alguna ampliación a estas observaciones.

Esta novela escrita en Cartagena a inicios de la década del 80, se alimenta de las experiencias del autor durante la década del 70, en Bogotá, período de estudios universitarios. Es sabida la enorme riqueza ideológica de la fervorosa década del 60 e inicios de los 70. La Revolución Cubana, el Mayo francés del 68, las últimas centrifugaciones del hippismo se asoman por estas páginas, como lejanos paisajes de época, no referenciados en el texto, pero se sabe, peldaños necesarios para llegar a esta “banda de los seis”: Mara, Xanfran, Máximo, Ely, Ymmy, Celeste. Diversos discursos del momento encarnan en ellos, interpenetrándose en ocasiones, como consecuencia de la convivencia cotidiana. Ely se asocia al discurso hermético, Xanfran al discurso anarquista, Ymmy al discurso izquierdista. Mara y Máximo se asocian, desde otra óptica, a lo que podríamos denominar el “discurso de la vida”, Mientras Xanfran y Celeste se asocian al “discurso de la Muerte”. Todo esto sazonado con salsa, con mucha salsa, y mucho cine, en la época dorada del cineclubismo. Como en todo grupo, los lugares rituales de encuentro: cinemateca del MAM, el café Monteblanco en el Planetario, el Goce Pagano, etc. Luego de la disolución del grupo la narración se desplaza a Cartagena, con un gran punto de referencia temporal: la construcción del Centro de Convenciones.

El elemento que permite hacer una lectura totalizante lo constituye el simbolismo cabalístico que vertebra las diversas instancias del texto. Las grandes imágenes de la mística judía resuenan detrás del goce pagano de la salsa; se trata centralmente de tres imágenes: **1.** El rompimiento de la armonía cósmica por la separación de los principios masculino y femenino, que superpuestos y desplegándose constituyen el árbol cósmico de la divinidad. **2.** La hierogamia del Sabbath. **3.** El Exilio, que está ya implícito en 1.

Para las referencias al simbolismo cabalístico hemos utilizado como fuente a Gershom Sholem, en su obra *La cabala y su simbolismo*. Ningún borgiano podría olvidar la referencia que de él hace Borges en su poema “El Golem”:

El cabalista que ofició de numen  
a la basta criatura llamó Golem;  
estas verdades las refiere Sholem  
en un docto lugar de su volumen.

Según la cábala, las potencias (Sefirot) o expansiones de la divinidad, en número de diez iteran en parejas los principios Masculino y Femenino, de modo especial la novena y la décima. La novena (Yesod) es la potencia de la generación; es por ello vista como el fundamento de todo lo viviente y descrita en términos fálicos. La décima, equivale a lo femenino en general (en tanto madre o mujer), el aspecto femenino de Dios o Sejiná. La introducción del Mal en el mundo, producida por la hipertrofia de la potencia de la Justicia, determina la separación de la parte femenina, a lo que se denomina “el exilio de la Sejiná”. Las Imágenes de la caída o Inarmonia cósmica sólo son superables en el reencuentro, en la Hierogamia de lo Masculino y lo Femenino. La Cábala hace del sábado el espacio específico para los ritos de la Hierogamia; señala enfáticamente Sholem (1985: p. 155) que “el sábado es el día de la Cábala”. La noche del viernes también tiene un lugar ritual especial como entrada que es al sábado. El sábado es, en fin, “una fiesta de esponsales y (que) la unión del hombre y la mujer equivale aquí únicamente a una representación simbólica de las nupcias divinas”.

El exilio de la Sejiná se instaura estructuralmente en el texto a través de la nostalgia. En relación con ello una profusa simbología de lo femenino, en sus diversos rostros, recorre la narración: lo primordial amorfo o prenatal, la vida, la muerte misma, la quietud, la ataraxia definitiva. En Celeste el deseo de muerte se revela en su resistencia a despertar: “Celeste emergió del sueño y lo continuó en vigilia fumando un cigarrillo. Cuando le ocurría lo de ahora se preguntaba por qué. ¿Por qué le costaba tanto despertar? Le parecía querer permanecer dormida, no salir de aquellas cobijas placentas”. (D.A., p. 67).

Pero la más significativa manifestación de esta atracción nostálgica de lo prenatal la encontramos referida a todo el grupo, en la siguiente cita: “El cine los unía como la salsa, como el teatro y las exposiciones (...) como la rumba. Pero nada como el cine. Aquella experiencia presepulcral en la que durante un hora y media todas sus funciones vitales parecían entrar en estado de latencia, catalepsia voluntaria (...)” (D.A., pp.19-20). Lo uterino-sepulcral arroja aquí su carga significativa en términos de oponer lo inmóvil a lo móvil; el placer sedente, contemplativo al falso dinamismo, al vertiginoso movimiento de la urbe, como si la ciudad, paradójicamente, creara “su propia negación,

su propio contraespacio”. (D.A., p. 3). El rasgo de reposo, de ataraxia, de inmovilidad que incluye el mito de lo materno, en esta contraposición revela su sentido más hondo. La ciudad aparece connotada como anomalía, como “una equivocación, una aberración que hunde sus raíces cósmicas más allá del tiempo” (D.A., p. 4), una hipóstasis del Mal, espacio de caída del ser, de la soledad y el aullido.

Xanfran y Celeste concentran en sus patologías la potencia destructiva de la urbe; son sus hijos predilectos. Emiten el resplandor de lo abismal. Celeste en su fascinante ambigüedad constituye el personaje más memorable. Fascinan su lejanía, su enigma, su distancia, su horror; y en medio de todo ello su inocencia que no alcanza a naufragar. Celeste es un cielo lleno de opacidades; su androginia remite al doble atributo de lo Femenino y lo Masculino de la divinidad de la Cábala. Pero se trata de una divinidad precaria, irrisoria. Es así el emblema del Dios disminuido, de la crisis intradivina que genera, por una parte, la separación de los dos principios a niveles cósmicos y, por otra, a nivel de lo temporal, de lo terreno, es la única manifestación, o el único símbolo posible de Dios en una época que ha declarado su muerte. La consigna anarquista de Xanfran: “Muerte a Dios, al padre, al falo”, cobra así especial sentido al dar Muerte a Celeste. A partir de aquí el Mal que incubaba dentro de él hace su camino pleno de degradación y locura.

La muerte de Celeste ocurre el sexto día de la semana en que ocurren de modo concentrado los hechos básicos que narra la novela. El sábado. Previo preámbulo orgiástico de la noche del viernes, que alude a las fiestas rituales preparatorias de la hierogamia sabática. Se produce lo que la novela referencia como “la gran trifurcación en dúos”: Ely e Ymmy, Máximo y Mara, Xanfran y Celeste.

El encuentro amoroso de Máximo y Mara tiene características armónicas, en una descripción plena de resonancias míticas del acople sexual:

(...) y ya no era sexo lo que los unía sino una corriente invisible que iba del cuello de ella al pubis de él en un óvalo de energía. Mara sintió el disparo. Las sucesivas expansiones y contracciones que partían del centro de su vientre llevando sus ondas hasta la superficie de su piel. Sintió la masa de esperma transitar ingrávida todo el espacio de sus más secretas oscuridades; la sintió estrellarse contra la bóveda más alta de su templo, fragmentarse y recorrerla. Se sintió descubierta, llena de huecos y vericuetos, túneles, trompas, cuellos, cavidades accionándose, contrayéndose, palpitando, que sólo ella tenía en el universo y que necesitaban ser llenadas. (D.A., p.94).

Paralelamente se está operando el desencuentro fatal de Xanfran y Celeste, que quebrantará la unidad, la existencia misma del grupo; en cierto modo, se opera a nivel microcósmico el drama macrocósmico. Lo que sigue es, a nivel microcósmico, la imagen del exilio de los miembros del grupo, su fragmentación. Cada uno asumirá distintos derroteros. Mara retornará a Cartagena donde habitan sus padres.

Cartagena, en oposición a Bogotá, aparece connotada como contraimagen de la urbe: su quietud y sobre todo el simbolismo del agua. Esta parte de la novela está signada por la promesa. Hay imágenes de reconciliación con la naturaleza, hay la prefiguración de otro grupo que ya comienza a marcar sus sitios: el muelle de los Pegasos, la terraza Marina. Hay sobre todo una potenciación de lo vital en el encuentro de Mara y el mar. Mara es fundamentalmente el otro rostro de lo femenino en tanto mujer. Ella es la luna y es el mar, y es el amar, como esconde anagramáticamente su nombre. Pero este mundo de promesa está ya amenazado por las emanaciones apocalípticas del Mal: el avance de las multinacionales del turismo que harían de Cartagena un enclave internacional, con su secuela de “ajenidad”, de paradójico exilio Interior de sus propios habitantes. La imagen final que medita Mara ante la “inmensa oscuridad móvil” del mar es clarificadora al respecto: “El mar también parece un desierto”. (D.A., p.141), en que la carga negativa de desierto anula el reino de promesas del mar, y remite a “El mar de hierro. El mar del fin del mundo. El mar de la muerte del universo”. (D.A, p.42), esa metáfora metálica del mar, esa agresiva escultura brotada de las manos de Xanfran.

En esta novela Gomezcásseres da forma a un mundo narrativo vigoroso. Las simetrías, los paralelismos simbólicos que constituyen los puntales que sostienen su arquitectura no les restan individualidad psicológica a los personajes, ni fuerza o viveza a las acciones. Sin duda estamos ante una de las imágenes más intensas que sobre la problemática de la urbe y la década del 70 nos ha dado la más reciente novela colombiana.

### **Efraim Medina: *Seis informes* o la novela del gallo capón**

En esta, su primera novela<sup>5</sup>, Efraim Medina se tomó muy a pecho aquello de que la literatura más que respuesta es pregunta. En ese sentido, esta novela se configura como una pregunta infinita, que se abre, que se despliega. Es decir, esta novela es una especie de “Cuento del gallo capón”, o más bien,

<sup>5</sup> Medina, E. (1988). *Seis informes*. Cartagena: WGC editores. Para uso de cita se referenciará como S.I.

una “novela del gallo capón”, pero sin “mamadera de gallo”. Consecuente con su esencia interrogativa, este texto comienza por indagarse a sí mismo, sobre su naturaleza, indagándose el acto, el proceso mismo de su escritura. Ninguna novedad, desde luego, estamos ante lo que es, en cierto modo, un tópico de la modernidad y la postmodernidad literaria; un viejo “truco”, si se quiere, que bien se conocía Cervantes, y que bellamente memora Borges, insinuado en alguna página de Homero: la novela de la novela, la novela dentro de la novela. Un procedimiento siempre fascinante por todas las resonancias que posee.

De un detalle en Homero a elemento configurador en Cervantes a estructura sustancial en la modernidad y la postmodernidad literarias, helo aquí en Cartagena, en la década del 80. La particularidad en el caso de la obra que nos ocupa, la constituye el hecho de que este procedimiento está regido por motivaciones reales, circunstancia que le comunica una especial tensión, una especial fuerza. La reflexión ensayística, de corte kunderano, sobre el arte de la novela, sobre la escritura de la novela, que hace para sí el innominado protagonista, son realmente las mismas que se hace el escritor; está, pues, minimizada la distancia entre el yo persona y el yo personaje; algo, en principio, sólo accesible al lector “esotérico”, al lector que ha tenido acceso al autor, a sus preocupaciones existenciales y estilísticas. La novela así fluye dentro de la zona límite entre ficción y realidad. Para el lector “esotérico”, en principio, podría sólo ser visto como estrategia retórica. Esto, una vez más, en principio, puede ser irrelevante, pero resulta significativo al confrontarse con obras del mismo autor, de elaboración posterior; cuestión imposible en estos momentos, ya que permanecen inéditas.<sup>6</sup> De esta narrativa posterior, entre otros, he conocido especialmente los manuscritos de dos: *Manual del perfecto imbécil* y *Érase una vez, el amor pero tuve que matarlo*; novelas que están exigiendo a gritos un editor.<sup>7</sup> Es que, en gran medida, *Seis informes* es la formulación de una estética y una actitud ante la vida a las que este escritor ha sabido ser fiel:

Iría por allí enterándome de cosas y las escribiría, haría lo que me diera la gana con mis textos, carecería de compromisos con el futuro de estos textos, no iba a temer escribir que me hago la paja y vivo

<sup>6</sup> En el momento en que fue escrito este artículo Medina Reyes sólo había publicado *El automóvil sepia* (poemas), 1990, edición reducida de 30 ejemplares, HUM / WGC Editores, Cartagena, y la novela en comentario. En 1995 gana el Premio Nacional de Literatura Colcultura, en la modalidad de cuento, con *Cinema árbol*.

<sup>7</sup> La primera edición de *Érase una vez, el amor pero tuve que matarlo* fue publicada en el año 2001, Bogotá: Proyecto Editorial.

tropezando aquí o allá. No iba a temer nada. La novela no tendría una trama milimetrada, sería como fuera, si gustaba bien y si no gustaba mala suerte, eso no venía al caso, debía gustarme a mí, de momento era el único lector y podía hacer todos los énfasis que me diera la gana. Iba a ser un acto de honestidad, de respeto con el oficio, sin artimañas ni tanta idea fraudulenta, una ecuación de amor, un espacio para respirar. Iniciaría mi oficio enseñada, diría: estoy escribiendo, soy alto y le tengo miedo a las ratas y a todos los demonios, estoy fatigado y voy a dormir. (S. I., p.44).

Haremos énfasis en dos líneas de esta formulación metanovelesca: “Iba a ser un acto de honestidad, de respeto con el oficio, sin artimañas, ni tanta idea fraudulenta”; formulación que se redondea en la contundencia aforística de la siguiente frase: “Todo puede ser literario menos la literatura”. (S. I., p.42), frase que proclama el acercamiento de la literatura al ser auténtico de las cosas y recuperar así su auténtico ser. En la citada frase la palabra “literario” señala lo fraudulento, lo falso, la vacuidad retórica. En verdad, la polaridad Mentira Vs. Verdad es un punto nodal en el tejido de la novela, no sólo en la dimensión estético-literaria, sino ético existencial. Así vemos que el texto se va elaborando sobre la base de la polémica con los medios estandarizados de información, medios oficiales, convencionales, a los cuales se opone la creación literaria como acto puro de comunicación. El sólo título ubica sutilmente esta polémica: la portada reza *Seis informes*, y debajo, en letras menudas, novela, lo cual puede ser visto como una formalidad que referencia el género del texto que está frente al lector, pero más significativamente como primer movimiento de la discusión entre los géneros Informe y Novela. Veamos, el informe, o mejor, la información, como estructura periodística bien radial, bien de prensa o televisiva, es mostrada por el texto, esencialmente, como instrumento de manipulación desinformadora, de banalización masiva. La novela se plantea en su título como Informe, como diciendo: esta novela no es una novela, sino informe, en relación dual, irónica. Por una parte, en relación con el género literario novela, en tanto haciéndole el quite al riesgo de la literaturización de la misma, de su separación de la vida; por otra parte, en relación con la información periodística, en tanto superación y crítica del mismo: la novela es el verdadero informe, en tanto establece una relación sustancial, auténtica con el ser, con las cosas. El escritor, desde luego, coherentemente, no será novelista sino informador:

Odiaba en el fondo esa factura artificiosa que respiraban mis textos, los quería imperfectos, sucios, semejantes a la realidad, yo era real y estaba sucio de esa realidad, no me gustaba estar sucio, pero tampoco quería ser falso, quería estar limpio cuando la realidad lo estuviera, entonces descubrí este oficio: Informador. (S.I., p.43).

Lo falso o no auténtico, por lo demás permea las relaciones humanas. Nada es pleno y definido. El principio de impenetrabilidad no sólo rige los cuerpos, sino sobre todo las almas. Todo se ofrece insoportablemente como contaminado de hibridez, de imperfección, de bifrontalidad. Una de las imágenes de lo bifronte lo ofrece el Bar: 6.30, lugar donde el protagonista conversa con una recién conocida. Bar: 6.30 es un café-bar: “El café y el bar son una dulce criatura de dos cabezas”. (S.I., p.33), señala el narrador. “Llegada determinada hora, los parroquianos del café, si quieren seguir tomando cerveza, deben pasar al bar; la bifrontalidad trivial del Bar: 6.30”, se multiplica en los seres. Así, la madre es madre y también mujer y estas dos criaturas cohabitan tensamente la misma alma; su hermano es su hermano inocente y también pudiera ser un asesino; las personas siempre son ellas y además un oficio cualquiera. Al personaje lo obsede el conflicto de lo doble y lo uno; lo doble bien en tanto duplicidad o en tanto falsedad. Su concepción de la literatura es precisamente una flexión de la búsqueda de lo uno: no la literatura y además la realidad, sino conjunción en la palabra. En el caso del escritor “se siente la vida de otra forma, el oficio y el ser son uno en este caso. Si dices que eres abogada nadie va a imaginar nada incorrecto, eres tú y además abogada (...). Soy escritor, y eso es todo, no puedo ser yo y además escritor”. (S.I., p.31).

Las imágenes de lo uno corren a cargo de la literatura, o más bien, de la escritura, por un lado, como se acaba de decir; y junto a esta, la imagen que proporcióna la fusión erótica, en que, por lo menos por un instante, dos almas o dos cuerpos pueden ser uno. En tanto imágenes de lo uno bien puede establecerse una correspondencia; en efecto, el texto la establece: “Escribir es una pasión, la pasión de toda mi vida, considero el arte de escribir como el orgasmo más prolongado a que un ser humano puede aspirar”. (S.I., p.41).

Pero estas imágenes de lo uno son precarias, fragmentarias:

(...) el universo existe para que nosotros lleguemos a esta plenitud, toda su energía ha producido esta sensación. No puedo verla ni verme, siento que asciendo y estiro la mano para agarrar esa mano allá arriba y entonces, en ese momento único, digno de Dios, cuando mi mano roza esa mano brillante, exploto como un cerdo puesto a hervir, siento el olor a semen, las respiraciones, el calor de su entraña, la manera oscura, lamentable en verdad como mi cosa se empequeñece hasta la lástima, cómo pierde el control y cede su arrogancia, odio ese órgano caído, fugaz.

Se trata de un universo fragmentado donde el gran telón de fondo es el vacío; vacío existencial, vacío de tradiciones, vacío de país. En última instancia el

texto parecería plantear la epopeya de Vacío vs. Literatura. Sin embargo, no es así. Si bien la literatura aparece como imagen de lo uno, de lo que se trata es de la asunción de una plenitud de signo inverso. No es el refugio romántico en la literatura. Es la literatura asumiendo el vacío, vivida para nombrar el vacío.

En fin, con esta novela estamos ante un trabajo de eficaz y terso manejo de la palabra, escrito con pasión. Es además, y este además no es un además, una novela joven, esto es, la novela de un escritor de veintidós años. Esto, por una parte, explica esa especie de furor ingenuo o impúdico por actualizar esa serie de preguntas que han fundado toda la literatura contemporánea, como si se tratara de saldar cuentas consigo mismo en el proceso de construcción de una escritura. Tiene, por otra parte, el valor de, como casi todas las primeras obras, ofrecer a la vista del analista, en estado puro, todas las obsesiones que más tarde se desplegarán.

### **Pedro Badrán: *Lecciones de vértigo, el hombre puesto en abismo***

“Los nuevos juegos” podría considerarse el primer cuento de Pedro Badrán<sup>8</sup>. En este primer texto se perfilan las latencias fundantes, las obsesiones del escritor. El asunto narrado por el protagonista —un niño— es una mudanza, focalizada interiormente en la desestabilización de su mundo; ahora el niño deberá habituarse a un nuevo entorno, a un nuevo paisaje, a nuevos amigos, a nuevos juegos; antes ha habido otras mudanzas, con el consiguiente desequilibrio, con el consiguiente sentimiento de pérdida, de desgarramiento; el niño no entiende muy bien qué determina estas mudanzas, que además implican un desmejoramiento; se insinúan razones económicas. Todo esto en una atmósfera de implícitos, de sugerencias. Interesa recalcar aquí el valor de la espacialidad: se trata de un desplazamiento de un espacio a otro, de un lugar a otro motivado por razones o fuerzas no conocidas. Este elemento configurador se encuentra presente en la mayoría de los cuentos de su primer libro publicado *El lugar difícil*<sup>9</sup>. Revisemos algunos de ellos.

El cuento “Tom”, que figura en primer término, concentra este elemento de espacialidad ya desde la primera línea; en efecto se lee: “Del barrio Tom llegó a esta iglesia fría donde no puede entrar el sol” (p. 7). Tom, a quien podríamos caracterizar como una especie de *marginal*, se ve obligado a desplazarse

<sup>8</sup> Este texto, no incluido en su primer libro de cuentos *El lugar difícil* (1985), recibió el primer premio en un concurso organizado por el programa radial cultural *Voces*, en Cartagena, a inicios de la década del 80. Debo su lectura al hecho de que hiciera parte del jurado de premiación.

<sup>9</sup> Pedro Badrán (1985). *El lugar difícil*. Bogotá: Ediciones En Tono Menor/ Sociedad de la imaginación. En adelante se citará como E.L.D.

del barrio que merodea recogiendo frutas, a un lugar del centro de la ciudad, huyendo de las piedras de los muchachos que lo persiguen. Ya en este nuevo lugar, en el que es un recién-llegado, el problema de la espacialidad se multiplica: todos los limosneros tienen sus lugares marcados y Tom no encontrará el suyo; hasta determinada hora podrá usurpar el lugar del ciego, mientras esté ausente, pero cuando regrese deberá desplazarse hasta el rinconcito que le hace en el suyo la limosnera Alberta, quien le cobrará una especie de tributo. Tom, definitivamente no hallará su lugar, y buscando las frutas de que tanto gusta se irá alejando gradualmente: “(...) Y es tanto lo que se aleja que muy pronto se sentirá cansado para regresar y se quedará a vivir en otros pretilos y en otras iglesias”. (E.L.D., p. 12).

En el segundo cuento del volumen, titulado “El último juego”, el asunto se carga de connotaciones políticas: el desplazamiento espacial adopta la forma de la expulsión por la fuerza pública de los habitantes de un barrio de invasión:

Ella sabe que yo la estuve esperando porque quizás no podremos volver a estos Mangles. Y cuando pensamos esto no nos equivocamos. Porque ya vienen a sacarnos, ya viene esa lluvia de hombres grises que hunden nuestras casas. Ahora no sabremos qué hacer; con el rostro hacia atrás vemos el barrio nuestro que ya no será más. (E.L.D., p.16).

En “El lugar difícil”, el cuento que da título al volumen, no ocurre en rigor un desplazamiento; la espacialidad opera en términos del laberinto de idas y venidas, vueltas y revueltas temerosas que describe una pareja de enamorados adolescentes que desean entrar por vez primera a un motel. En los dos cuentos finales “La tierra que nos rodea” y “La misteriosa desaparición de Yadira Valverde”, el elemento espacialidad se intensifica, en gran parte resultante de la introducción de un componente que, hasta ese momento, no había hecho su aparición en el estilo de Badrán: el componente fantástico; hasta allí, sus cuentos se habían movido en el marco de un realismo en el que resonaban Rulfo y Hemingway. Este componente es más evidente en el primero de los dos mencionados, en donde es inevitable evocar a Cortázar, específicamente en el cuento “Casa tomada” (a él sin duda se alude en la dedicatoria cuando se menciona “a el Maestro”). La anécdota: misteriosamente la temporada de brisa que normalmente genera una fina lluvia de arena se hace en esta ocasión tan intensa que sitia a los habitantes de la ciudad; la narración se concentra en un barrio que pronto queda incomunicado y específicamente en la casa del protagonista. La magnitud de la tierra se va tomando progresivamente los

diferentes espacios de la casa, desplazando a sus habitantes hasta confinarlos en el último cuarto; el párrafo de cierre está a cargo de un narrador en primera persona: “Por las noches nos dormimos sin preocuparnos porque sabemos que la maldita tierra acabará por destrozar la puerta del cuarto, se meterá por los últimos rincones de la casa y nosotros entonces, ya no tendremos otro lugar donde refugiarnos”. (E.L.D., p.85).

El carácter oscuro, ominoso, de esta fuerza fatal e irresistible se recarga con referentes realistas en “La misteriosa desaparición de Yadira Valverde”. Presuntamente muerta, Yadira Valverde comienza a ser vista por diferentes personas en diferentes sitios de la geografía del país. Al parecer ha sido secuestrada por una extraña organización que, con propósitos oscuros, contra su voluntad, determina estos desplazamientos; probablemente se trate del narcotráfico, probablemente se trate de un poder más allá de la experiencia humana.

Es la noción estructural de espacialidad, como desplazamiento de un espacio a otro, y la noción de “poder irresistible”, presentes a lo largo de sus cuentos lo que tiende puentes entre estos y su primera novela *Lecciones de vértigo*. Son estos elementos los que explican la mediación del ajedrez y la arquitectura como fundamentales elementos de construcción de sentido en la novela. Los personajes en los cuentos son movidos de un lugar a otro por un suprapoder como sucede con las fichas del ajedrez, en manos de un jugador. En el caso de la novela es todo un barrio el que es enigmáticamente desplazado o desalojado de su centro al cual intentarán regresar inútilmente sus moradores. Pero el ajedrez y la arquitectura no son lo mismo desde que Borges volvió a inventar el mundo. Con Borges el ajedrez dejará de ser juego para convertirse en Metafísica, y la arquitectura dejará de ser número, orden, correspondencia para ser perplejante laberinto (“Construcción arquitectónica, sin aparente finalidad, de complicada estructura y de la cual, una vez en su interior, es imposible o muy difícil encontrar la salida”, nos recuerda angustiosamente Cirlot en su Diccionario de símbolos), es decir, otra vez metafísica. Ajedrez y Arquitectura-laberinto, conforman así un discurso lúdico-existencial-metafísico. Inevitable aquí recordar algún fragmento del poema Ajedrez: “Dios mueve al jugador y éste, la pieza. ¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza / De polvo y tiempo y sueño y agonía?” (Borges, 1953, p. 60).

Trama-laberinto. La dibujística de Escher, es asimismo ingrediente alusivo que refuerza el nexo entre ajedrez y arquitectura, entre ajedrez y ciudad. Inevitable aquí también recordar su celeberrimo cuadro *El día y la noche*, en el cual se observa la lenta metamorfosis de escaques y torres en espacios y formas urbanos.

Esta imagen del suprapoder se potencia en el relato por el leit motiv de los agujeros negros, esas especies de abismos infinitos en que el universo parece desplomarse sobre sí mismo, según los teóricos de la nueva física. Todo desaparece por un agujero negro, hasta la luz sucumbe ante su voraginoso campo gravitacional; este leit motiv cientifista constituye una poderosa caja de resonancia del hilo sociopolítico de la reflexión sobre el país, centro mismo de la urdimbre textual, incorporado a través del tema de “los desaparecidos”. En efecto, el caso de los “náufragos aéreos” o del “barrio en el aire”, tenderá a ser confundido por los lectores (intratextuales), una vez divulgada la noticia, con un caso más de “desaparecidos” (guiño suficiente para los lectores extratextuales) en el país; incluso se sugiere el hecho de que otros casos similares han ocurrido en otras zonas del país, generando la imagen de un país que se fragmenta y se diluye. La novela de este modo articula a la imagen de la ciudad como metáfora del caos, el vacío y la soledad del hombre contemporáneo, el matiz metafórico-político de un vacío, de una ausencia de país. En rigor, la novela es lo que llamaríamos una “puesta en abismo” del hombre contemporáneo en general, y del hombre y el país colombianos, en particular. Resultan así consecuentes los vertiginosos procedimientos de puesta en abismo de que echa mano el texto. Así, la noción de *vértigo* en el título tiene doble flexión: a través de procedimientos de vértigo nos asomamos al vértigo del abismo existencial y político.

## Coda

Unifica a estas tres novelas una intensa vocación reflexiva sobre el país, sobre su historia en su fenomenología más reciente. Se trata de una triple mirada apocalíptica; sin duda no es posible otra. Hay, asimismo una intensa vocación reflexiva sobre el hombre contemporáneo.

Mal, vacuidad, laberinto, imágenes aglutinadoras de un despojo. La visión de mundo presente en el texto de Gomezcásseres aún admite la figuración del despojo en término del correlato del mito materno. En el caso de Medina Reyes admite el correlato del instante nirvánico del amor. Incluso en sus textos inéditos, de elaboración posterior a *Seis informes*, su referencia, aunque furiosamente polemizada (recuérdese el título de su texto inédito *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo*), sigue sosteniendo de alguna manera, el universo degradado. Pero no hay nostalgia aquí, podría haberla en el caso de Gomezcásseres, no en el de Medina Reyes: es como si habiendo posado el amor sus ojos sobre el protagonista, lo hubiera contaminado con su gracia, se hace así culpable, el amor, de gracia en un mundo en que no hay lugar para la gracia. Pero en el laberíntico naufragio que dibuja la palabra de Badrán Padauí

no hay ni siquiera minotauro<sup>10</sup>. En esta gradualidad que establecemos entre las tres novelas está dibujada la parábola espiritual del hombre contemporáneo. La literatura simplemente testimonia, sigue sus pasos, porque en verdad el más fiel amigo del hombre, no es el perro sino la literatura.

## Bibliografía

- Badrán, P. (1985). *El lugar difícil*. Bogotá: Ediciones En Tono Menor y Sociedad de la Imaginación.
- Badrán, P. (1994). *Lecciones de vértigo*. Bogotá: Planeta.
- Brushwood, J. “En diciembre llegó Celia: tres novelas de Héctor Rojas Herazo”, En: García Usta, J. (Comp.) (1994). *Visitas al patio de Celia*. (146-157) Medellín: Lealón.
- Bustos, R. (1994). “Salsa, cábala y cine”. En: *Magazín dominical de El Espectador*: 591, p. 22.
- Gomezcásseres, R. (1988). *Metástasis*. Cartagena: Ediciones En Tono Menor
- Gomezcásseres, Raymundo. (1994). *Días así* (Premio Nacional de novela). Medellín: Lealón.
- Medina, E. (1988). *Seis informes*. Cartagena: VGC Editores.
- Scholem, G. (1985). *La cábala y su simbolismo*. Madrid: Siglo XXI.

<sup>10</sup> La posterior evolución de la obra narrativa de estos dos últimos autores puede, actualmente, hacer discutible este planteamiento.