

# José Luis Garcés González,

escritor universal del  
Sinú\*

**Aleyda Gutiérrez Mavesoy**

Universidad Central de Bogotá

## Resumen

Considerar al escritor José Luis Garcés González en el contexto del Caribe frente al quehacer literario y la cultura, es el eje central de este escrito. Para ello, se inicia con el perfil general del escritor, luego se configura en líneas generales el conjunto de su obra y posteriormente se hace una breve presentación de su narrativa. Finalmente, se desarrolla un análisis particular de su novela *Ese viejo vino oscuro*.

**Palabras clave:** Caribe, cultura, Sinú, literatura regional, universal, escritura, poética.

## Abstract

The main aim of this document is to analyze the writer José Luis Garcés González in the setting of the Caribbean, by facing literary work and culture. To do this, I introduce the writer's general profile, then I study his whole work from a general perspective and then, I make a brief analysis of his narrative. Finally, I carry out a detailed analysis of his novel *That Old Dark Wine*.

**Key words:** The Caribbean, culture, Sinú, regional literature, universal, writing, poetic.

Mantener nuestras esencias, conocer nuestros ancestros, pero abrírnos al mundo. Si nuestro árbol cultural tiene fuertes las raíces, ningún huracán de cultura consumista va a arrancarnos de nuestra tierra y de nuestros valores más preciados. Que se inserte en nosotros el mundo, decía Martí, pero que el tronco sea nuestro. Si conocemos lo propio, si valoramos lo propio, no le tendremos miedo a lo extraño. Asimilar el universo, pero conservar nuestras raíces.

José Luis Garcés González, *Cultura y sinuanología*, 2002

El caribe colombiano es una invención. De sobra se ha evidenciado que no sólo la literatura y las artes se han encargado de construir un rico imaginario,

\* José Luis Garcés González, Universal writer from the Sinú.  
Recibido y aprobado en junio de 2008.

un ficcionario amplio, alrededor de los hombres, las mujeres, los espacios, las ideas, los quehaceres, en fin, la constitución del “ser caribeño”. Y sin embargo, nada más contradictorio que la consideración del Caribe como unidad. En una región multirracial y pluricultural no podría ser de esta manera. El mapa de la región del Caribe lo componen los departamentos del Atlántico, el Archipiélago de San Andrés y Providencia, Bolívar, Cesar, Córdoba, La Guajira, Magdalena y Sucre. Cada uno de ellos comporta una forma singular del “ser caribeño”: entre el sanandresano y el guajiro hay un universo cultural inmenso que los separa, así como entre el cartagenero y el vallenato se traza un marco de diferencias que los señala; aún entre barranquilleros y samarios los rasgos distintivos son claros. Todos ellos hijos del mestizaje –no sólo del generalísimo “blancos, indios, negros”, sino también del mestizaje que produjo la ola de inmigrantes tanto de Europa como del Lejano y Cercano Oriente– y cada uno, en su singularidad, construyen el intrincado mapa del Caribe colombiano.

Por ello, la diversidad es el denominador común entre los habitantes de la región. No obstante, debemos reconocer también las líneas que los comunican; hay entre ellos un camino que conduce al mar o al río y ese encuentro con el agua, los hermana; así como en la región Andina se impone la montaña, al occidente la lluvia, al oriente los Llanos, y hacia el sur la selva; el agua acerca a los caribeños y bifurca su identidad. De la cultura de mar que ha dominado la significación del Caribe –no sólo colombiano, sino también latinoamericano– se ha escrito bastante; vale la pena ahora detenernos un poco en esa otra cultura que se construye a lo largo y ancho de los ríos. Verbigracia, entre los municipios de los distintos departamentos que conforman el Magdalena Medio hay una línea de afinidad que los une, no sólo en los puertos, sino a través del territorio al que han denominado sabanero.

Es posible afirmar, entonces, que hacia el norte encontramos una cultura signada por el mar, hacia el centro y sur una cultura de río –valles y sabanas–, que no olvida el mar, ya lo había señalado García Márquez al ubicar a Macondo lejos del mar y llevar a José Arcadio Buendía, en una de las aventuras, a su búsqueda infructuosa. Todo ello nos recuerda cómo hay otras formas de la cultura caribeña que crece a expensas de los ríos Sinú, Cesar, San Jorge, además del Magdalena, y enriquecen aún más el panorama identitario. No es objeto de este estudio detenernos en ellas; baste, por el momento, quedarnos en una región particular que cobija parte de los departamentos de Bolívar, Córdoba y Sucre. En medio de la diversidad, una forma singular de unidad cultural se encuentra en la denominada zona del Sinú: “En nuestras tierras de verano y lluvia, el hombre del Sinú mira los árboles, el río y la sabana; siente el viento, oye el gorjeo de los pájaros, escucha historias fantas-

magóricas o mágicas, y se codea con el tigre o la culebra; y en la noche se complace con el recorrido de la luna o se dedica optimista al conteo de las estrellas”. (Garcés, 2002: 332).

El imaginario cultural que emerge de esta región está sembrado por tres elementos: La oralidad, la música y la tierra; las tres como lenguajes comunican la idea de unidad entre la naturaleza y el hombre. Hijos del porro, de los cantos de vaquería, de las narraciones míticas, de los curanderos y las brujerías, del boga y los pescadores, del mote de queso, del agua dulce, del valle y la sabana; los sinuanos enriquecen la tradición cultural caribeña con una querencia especial por la tierra y un arraigo fuerte en su región. En la génesis de la cultura Sinú hay un profundo sentido de la tradición: la música habla de la relación del hombre con la naturaleza, la rica literatura oral dimensiona la experiencia del hombre —en la faena diaria, en el amor, en el trabajo, en la fiesta, en todos los espacios de la vida humana—, y ambas vuelven siempre a la contemplación del río, del verde, de los animales, de la fuerza natural que rodea al hombre y lo acompaña:

Ve los amaneceres de luz y los atardeceres de sangre; va al campo con machete, calabazo, zarapa y esperanza; suda y muda de piel; resiste el sol con sombrero concha e´jobo y franela cuello de mondongo; regresa por un camino largo y se tira en una hamaca de pita a vadear el calor que ha traído metido en el cuerpo y en el alma. Allí, después del sueño de mediodía, le llega el rumor del arroyo, el tono de una palabra misteriosa le retorna a la memoria, el lenguaje de la brisa que mueve las hojas y estremece las ramas le hace aparecer el recuerdo del amor que se fue o del amor que se anhela. El pecho le palpita, el ojo le camina, un universo extraño se le mete en la cabeza. (Garcés, 2002: 332).

En nuestros días, la riqueza de la identidad popular está unida al crecimiento paralelo de la cultura mediática, productora y producto de la sociedad de consumo, que se ha integrado a lo folklórico regional en el imaginario popular, especialmente entre los más jóvenes, generando una nueva mixtura en la identidad:

Esta cultura mestiza y circunstancias nos da como consecuencia un híbrido cultural. A veces miembros de la cultura dominante, que no es una pureza sino una mezcla entre lo elitista y lo consumista, se contaminan de pueblo, se untan de cultura popular. Ejemplo: van a un Festival de Porro, o un Festival Vallenato, bailan un fandango, lanzan un guapirreo, se montan en un burro en San Antero. Como también, en ciertas oportunidades, gente rasa va a una conferencia,

a un recital o entra a una galería. En forma episódica los medios masivos de comunicación cogen en sus programas presentaciones de grupos musicales, de baile, o de extracción netamente popular. Ejemplo: las oportunidades que ha parecido en la televisión, el conjunto “Las siete notas musicales”, “Los gaiteros de San Jacinto”, las danzas y los bailadores de la costa del Pacífico, la banda 19 de marzo o los raicilleros. (Garcés, 2002: 192).

A la par de estas circunstancias, hay una cultura letrada que ha encontrado sus propios caminos para la creación artística; que también ha buscado la integración de la tradición cultural oral a las nuevas formas de comunicación y del arte para que no desaparezcan, para mantener la identidad sin que pierdan su dimensión estética y simbólica. Así lo ha demostrado José Luis Garcés González en sus investigaciones sobre la literatura sinuana. En su obra *Literatura en el Sinú* (Garcés, 2000), el autor recoge en su compilación un amplio espectro de escritores y hace un perfil general que, si bien puede considerarse impreciso, la introducción de tantos nombres, tantas obras, nos revela la existencia real de una cultura letrada, incluso desde el siglo XIX y que se mantiene en nuestros días, pese al poco apoyo de las instituciones oficiales y privadas de la región.

Ampliando esto último, es común el hecho de suponer que en nuestra nación se establecen formas de relación basadas en la dicotomía: centro-periferia: “Ya se ha planteado que Colombia es país de un centro –región Andina– y cuatro esquinas –regiones Caribe, Pacífica, Amazónica y Orinocense– que siempre han sido agredidas con intentos de acallamiento, silencio y marginalidad por la voz autoritaria del centro, principalmente por las producciones simbólicas y discursivas que genera la Atenas suramericana, Bogotá, aunque hoy surgen voces autoritarias de otros centros hegemónicos de poder como Antioquia”. (Tedio, 16/05/2008). Si bien esto es –parcialmente– cierto, al entrar en este tipo de observaciones es posible incurrir en los errores que se critican, puesto que a nivel regional, las sociedades suelen comportarse de la misma manera: reproducir en lo micro las formas de acción macro, puesto que no sólo es difícil la creación artística desde las regiones que no pertenecen al centro del país, sino también de las zonas que no pertenecen a los epicentros de las regiones. Al interior de los departamentos, las capitales funcionan como centros culturales, económicos y políticos, pero siempre hay algunas que resultan dominantes dentro de un territorio amplio; por ejemplo, a nivel macro, dentro de la región Caribe, Cartagena y Barranquilla se mueven como ejes alrededor de los cuales gravitan los demás municipios; y la cultura representativa del Caribe suele reducirse a las formas simbólicas de las culturas hegemónicas de estas dos grandes capitales de la región.

Un ejemplo claro de ello es la ausencia de los estudios historiográficos sobre la literatura y las artes de ese otro Caribe. Las políticas existentes en torno a la recuperación de la cultura se limitan a las expresiones folklóricas o arquitectónicas, dejando de lado a las artes plásticas y la literatura, manifestaciones de la cultura letrada. En el caso específico de la literatura, el trabajo de campo es una clara alternativa para la recuperación de su historia en los distintos lugares de su geografía. Las universidades como centros de adquisición, fomento y desarrollo del conocimiento, podrían promover el trabajo de historiografía como recurso valioso para la investigación y como otra manera de trabajo final, de grado, no sólo tesis y monografías aisladas, sino el levantamiento del Estado del arte de la literatura y las artes en la región; hemos olvidado que la historiografía es un paso primordial para la explicación de la literatura del Caribe. Recoger de municipio en municipio, de biblioteca en biblioteca, las obras que a nivel local se producen, catalogarlas, ubicarlas cronológicamente, transcribirlas y levantar el mapa de las producciones, para, luego sí, entrar de lleno a la teorización; como lo promueve José Luis Garcés González, al intentar hacer una primera aproximación a la literatura del Sinú, a través de la ubicación de los escritores representativos del siglo XIX y XX.<sup>1</sup>

Volviendo al estudio del autor, ¿cómo se ubica entonces la obra de José Luis Garcés González en el contexto del Caribe? La respuesta adelantada en este escrito es la de su consideración como “escritor universal del Sinú”. Universal en la medida en que su obra se concentra, en términos de Kundera (1987), en la preocupación por el ser, específicamente en la pregunta por el ser en la modernidad. Ampliemos un poco esta afirmación, los escritores contemporáneos vienen reiterando una tendencia a la concentración en la interioridad, y en el devenir del individuo –dar cuenta sólo de sí mismo–, si bien muchos de ellos se concentran en el contexto de violencia y en el cultivo del hedonismo en el que vivimos; José Luis Garcés explora desde el individuo las distintas dimensiones del ser, pero en un tono más reflexivo, poético, que pragmático. Lo interesante de su obra es que esta mirada es la de un hombre ubicado en un espacio particular, Montería –San Jerónimo de los Charcos, como aparece en sus ficciones–; es por ello que, en la segunda parte de la hipótesis se le re-

<sup>1</sup> Es de celebrarse, entonces, esta iniciativa del grupo de investigación CEILIKA, al reunir estudiosos de distintas partes del país en torno a los escritores del Sinú. Como primer paso hacia una política regional, se convierte en una introducción necesaria al diálogo colectivo, y desde una perspectiva diferente a la tradicional dicotomía centro-periferia, al estudio de la literatura del Caribe en su sentido más amplio. Por supuesto, hay otras preocupaciones actuales que están en boca de un buen número de teóricos, “la etnoliteratura”, “la literatura de no ficción”, las nuevas formas de la literatura en los espacios multimediales, pero, se reitera, para mirar hacia el futuro y comprender el presente no es válido el “borrón y cuenta nueva”, es necesario iniciar con trabajos como los que viene desarrollando este grupo de investigación.

conoce como un escritor del Sinú, por su apuesta de escritura desde la región y sobre la región sinuana.

Para desarrollar una explicación más amplia de esta afirmación central, es necesario hacer una breve presentación del escritor. José Luis González nació en Montería, Córdoba, el 28 de agosto de 1950, se licenció en Ciencias Sociales y desde siempre ha cultivado un apasionamiento por la lectura, una obsesión por la escritura y un entusiasmo profundo por la investigación cultural. En la década del ochenta fundó, con otros escritores de la región, el grupo literario y cultural “El Túnel”. Hoy en día, este grupo cuenta con tres líneas de trabajo de amplia tradición: el taller literario, la revista y el periódico que llevan el mismo nombre. Así, con ese espíritu humanista y bajo el lente ilustrado va ampliando su enciclopedia personal de la escritura con su incursión en la radio, la televisión, el teatro, además de la docencia en la Universidad de Córdoba. Sumado a todo ello, en el siguiente cuadro se presenta la relación de los libros publicados por el autor:

<b>Cuento</b>	<b>Novela</b>	<b>Poesía</b>	<b>Ensayo</b>
<i>Oscuras cronologías</i> (1980). <i>La efímera inmortalidad de los espejos</i> (1982). <i>Desde las fauces de la sombra y otros relatos</i> (1982). <i>Balada del amor final</i> (1986). <i>Fernández y las ferocidades del vino</i> (1991). <i>Zahusta</i> (1995). <i>El abuelo Bijao y otros cuentos de Lao</i> (1996, 2007). <i>El abuelo Bijao ha regresao</i> (2002, 2004). <i>La vida</i> (2004). <i>Crónicas para intentar una historia</i> (1998).	<i>Los extraños traen mala suerte</i> (1982).  <i>Entre la soledad y los cuchillos</i> (1985).  <i>La llanura obstinada</i> (1988).  <i>Carmen ya iniciada</i> (1988).  <i>Isaac</i> (2000).  <i>Ese viejo vino oscuro</i> (2005).	<i>Corazón plural</i> (1989).  <i>Cuerpos otra vez</i> (1993).	<i>Los locos de Montería</i> (1999). <i>Literatura en el Sinú</i> (2000). <i>Manuel Zapata Olivella, caminante de la literatura y de la historia</i> (2002). <i>Cultura y Sinuanología</i> (2002). <i>Literatura en el Caribe colombiano. Señales de un proceso</i> (2007).

Como se hace evidente en el cuadro, José Luis Garcés se permite incursionar en las distintas formas de la creación literaria con soltura. Narrador, poeta, ensayista, cronista, columnista, guionista, editor, tallerista, investigador, en fin, hay en toda su experiencia con la palabra una preocupación humanista y

una constante indagación por la cultura regional, afirma Andrés Salcedo “Y mientras otro gran cordobés, el poeta Jorge García Usta, se inventó el término sinuanía para describir una categoría humana: la de ser, pensar y sentir como sinuano, José Luis Garcés González creó el concepto sinuanología, que él define como el estudio integral y organizado de lo sinuano” (Salcedo, 06/06/01); no resulta, entonces, sólo una feliz coincidencia el éxito rotundo de sus argumentos para las telenovelas “Caballo viejo” y “Música maestro”.

Puede concluirse, que su producción escrita oscila entre lo universal y lo regional, pero ambas líneas se integran en la consolidación de su arte poética y de su posición como intelectual desde –valga el símil– “la provincia de la provincia”: al optar por quedarse en Montería, una ciudad intermedia de la región Caribe, apuesta por cambiar las reglas de juego (centro-periferia) y demostrar que se puede ser universal desde lo local.

Para comprobar que hay en su obra una fuerte calidad estética, y confirmar que no es simple coincidencia la prolífera cantidad de sus escritos, mencionemos enseguida los premios recibidos por el autor:

Obra	Premio
<i>Carmen ya iniciada.</i>	Primer premio en el concurso “Ciudad de Pereira”, 1984.
<i>Entre la soledad y los cuchillos.</i>	Segundo premio en el concurso “Plaza y Janés”, 1985.
“La noche alta y el titilar de las estrellas” (cuento).	Premio al “Mejor envío extranjero” en el concurso Iberoamericano de la Fundación “Javier Carrera”, Valparaíso, Chile, 1986.
<i>Fernández y las ferocidades del vino.</i>	Segundo premio en el concurso nacional de libro de cuento “Ciudad de Bogotá”, 1991.
<i>Dos lujurias en América</i> (Ensayo).	Tercer premio en el “Concurso Regional de Historia” Universidad del Atlántico, 1992.
<i>Manuel Zapata Olivella, caminante de la literatura y de la historia</i> (2002).	Beca Departamental de Historia en 1998.
<i>Aguacero contra los árboles.</i>	Premio Nacional de Cuento, Universidad Industrial de Santander, 2007.

Centrándonos, ahora, en la narrativa de José Luis González, y después de este breve recorrido por su producción escrita, es posible afirmar que hay en ella un equilibrio acertado entre la concentración en la forma y la coherencia en la disposición del contenido. Hay un despliegue de conocimiento en el manejo de la forma que no se reduce a simple experimentación o exhibición de vir-

tuosismo en la escritura, sino un claro entendimiento de la forma como vehículo, medio y materialización del universo narrativo. Como también, hay una intención consciente hacia la configuración del mundo desde la mirada de un hombre de la provincia: hacerse universal desde lo local, libre del complejo de la Malinche, validar el discurso propio y considerarle en el mismo nivel de universalidad que cualquier otro. Se hace comprensible, entonces, que en ella se encuentre de manera notable la proliferación de las formas, la variedad de los temas y una amplia gama de técnicas, además de los recursos narrativos.

La proliferación de las formas se halla fácilmente evidenciada en la producción artística del autor: crónicas como *Crónicas para inventar una historia*; cuentos de diversas tipologías como *La efímera inmortalidad de los espejos*, *Zahusta*, *El abuelo Bijao* y *otros cuentos de Lao*, libro de poemas como *Cuerpos otra vez*, novelas como *Fernández y las ferocidades del vino*, dan cuenta de su amplio dominio en el juego con las formas.

En segundo lugar la variedad de los temas, se verifica en la exploración que hace del imaginario popular a través de historias como *El abuelo Bijao ha regresao*, la reiteración de la reflexión en torno al ser, lo onírico y psicológico en *Entre la soledad y los cuchillos*; así como también, el amor, la contemplación de los espacios de la ciudad natal, *Ese viejo vino oscuro* (las murallas, las calles, el centro, la plaza de mercado), pero también la contemplación de la urbe y su tren de vida, el apresuramiento constante, la imposibilidad de la calma, del detenimiento, la soledad y la marginación de los seres en su individualidad, *Aguacero contra los árboles*. El autor no se queda allí, en la reflexión sobre el ser, ahonda en la incomunicabilidad, la soledad, la imposibilidad del encuentro con el otro sin la violencia y la desesperanza como su resultado natural. Mención especial merece la percepción de Bogotá y Tunja desde la mirada del extranjero, aquel que no pertenece y tampoco quiere integrarse, lo que le permite un mayor grado de distancia en la contemplación de los espacios, las personas y sus comportamientos: “La lluvia le entrega una nueva piel. Y las luces del alumbrado público y el neón de los avisos y los focos de los autos, todo, todo se viene hacia el asfalto mojado, y se confunden los colores, y una especie de serenidad se instala en el aire húmedo, en las paredes sucias, en los árboles copiosos”. (Garcés, 2007: 57).

Un lugar especial ocupa el uso de una amplia gama de técnicas y recursos narrativos. Tal vez producto de la experiencia en el taller literario El Túnel, o como resultado de su propia exploración con la escritura, quizá ambas posibilidades han llevado al autor a desplegar toda una serie de estrategias discursivas diferentes; desde la utilización de las voces narrativas por contraste

(la primera y segunda persona, la tercera y la primera, a veces las tres); cuentos sin voz narradora, sostenida solamente por la ilación de los diálogos; el entramado de las historias a partir de los saltos, sin conexión o previo aviso a lector, hacia delante y hacia atrás (prolepsis y analepsis), la dilación a partir de las descripciones de los espacios y las reflexiones de los personajes, en una suerte de desarrollo psicológico de la narración.

Todos estos elementos conviven en el universo narrativo del autor y navegan de una obra a otra sin agotarse. Lo anterior se refleja en su última novela *Ese viejo vino oscuro*. En esta novela asistimos a la “educación sentimental” del protagonista; a través del recuento de las mujeres y sus amores vamos descubriendo el proceso de crecimiento espiritual amoroso del personaje. Es, entonces, esta novela, una novela de formación (*Bildungsroman*), en términos de Luckacs (1970), por el equilibrio entre la orientación a la acción y la orientación a la contemplación, además de ello, como punto medio entre el idealismo y el romanticismo, esgrime una voluntad de influir en el mundo y una capacidad receptiva hacia él: voluntad de educación de un personaje central que hace de su acción un proceso orientado a la formación. *Ese viejo vino oscuro* gira en torno a este tipo de formación, desde el epígrafe hay un trazado de este proceso:

Volvía a encontrar el estrecho  
círculo de las mujeres, su duro  
sentido práctico, su cielo que se  
vuelve gris tan pronto el amor  
deja de iluminarlo.

Marguerite Yourcenar

Al presentar en la primera parte un “introito del editor”, el autor señala un pacto narrativo particular: el de la novela decimonónica, en la que se plantea una historia “verdadera” que nos va ser revelada en las siguientes páginas. No obstante, el escritor rompe, de cierto modo, con esta presunción, al llevar el pacto hacia un juego con el lector:

Si Aristóteles estuviera vivo y hubiera leído esta novela, seguramente la habría aceptado como una expresión de la catarsis. ¿Será ésta mucha pretensión? El poeta Faber aspira a que así sea tomada. Las páginas que siguen no son una demostración de prepotencia o vanidad erótica. Aunque Faber es consciente de que así pueden ser asumidas. Se narran para liberar el alma de tanto residuo discutible. (Garcés, 2005: 9).

Esta ruptura con la forma clásica de narración permite corroborar en la estructura de la obra el juego con los recursos narrativos existentes para la formulación de la trama. Lotman afirma que “la elección por parte del escritor, de un determinado género, estilo o tendencia artística supone así mismo una elección del lenguaje en el que piensa hablar con el lector”. (Lotman, 1989: 30).

En el texto se han filtrado reflexiones, recuerdos, soliloquios, diálogos y sandeces de diverso tenor. De una u otra forma vivir en estos tiempos implica pringarse con otros dolores. Y eso no se pudo evitar. No obstante, aunque un poco de prisa, y con paginaje inequitativo, quiere rendirles un tributo a las hermosas féminas. Es decir, un recuerdo. Sabe que está en las postrimerías, y en las postrimerías se da el ajuste de cuentas y el crujiir de dientes. Aunque, en verdad, a lo primero no le teme; y a lo segundo le otorga sólo histrionismo y jocosidad. (10-11).

En efecto, la construcción, el andamiaje de la historia se sostiene en la voz de tres narradores: El poeta Faber, Eduardo y Diógenes. A veces el poeta Faber se permite hablar en primera persona, pero por lo general utiliza la narración en tercera persona; Diógenes, el joven estudiante de Derecho, lo hace en la primera persona del plural o en tercera persona; mientras que Eduardo si bien narra en tercera persona, a veces se dirige al poeta Faber directamente, y el uso de esa segunda persona nos desplaza la mirada hacia Eduardo, rompiendo el tono impersonal de la tercera persona predominante en el relato. El dialogismo de las voces (Bajtín, 2002) nos permite construir tres perspectivas sobre el protagonista, miradas que son al mismo tiempo tres interpretaciones sobre el mundo y eso se hace evidente en la narración. Parece intencional la estrategia de mostrar por contraste el carácter de cada personaje masculino: lo que piensa, cómo actúa y los valores que le mueven:

En ocasiones narra el mismo poeta Faber. A veces, lo hacen otros. No es difícil distinguir la polifonía. Y la coherencia, pensamos, no se resiente. Lo cierto es que Faber exigía la escritura de algunos capítulos. Si éstos son los más afortunados, el lector, el desocupado y noble lector, sabrá decidirlo. Expiación, purificación, purga, que para algunas de estas formas de la limpieza sirva esta tragedia, comedia, batiburrillo o pantomima. (Garcés, 2005:10).

Por el contrario, a los personajes femeninos no se les da voz e intervienen sólo a través de los diálogos, no se nos está dado introducirnos en su psicología, sólo a través de sus actos o de la mirada de las voces masculinas podemos alcanzar una dimensión de lo que ellas son. Este recurso puede verse como

adecuado dentro de la lógica de la narración, puesto que ellas son configuradas desde el recuerdo y desde, fundamentalmente, la mirada del Poeta Faber:

En esta narración aparecen Nora, Zaira, Cilia, F., Cornelia, Desiré, que parece ser su última lumbré, y otras más. No se pueden evitar. Él ha girado en torno a ellas, y lo reconoce humildemente, aunque sus amigos y algunos de sus discípulos crean que ha sido todo lo contrario. Proclive a las ambigüedades, Faber no se ha dignado clarificar contradicciones. Sabe que le debe mucho a las mujeres, partiendo desde el leitmotiv de su poesía. A todas ha amado; con todas ha tenido momentos felices. Con algunas ha discutido, a algunas ha abandonado. Una decidió irse por su propia mano. Pero de todas, a la hora de la matemática, guarda buena memoria. (Garcés, 2005: 10).

Con respecto a la construcción de las constantes temáticas del autor, cabe destacar: la contemplación del espacio sinuano –habría que agregar la continuidad de la lluvia–, la degradación de las ciudades, además de la reflexión sobre la condición del ser humano en nuestros tiempos; todas ellas se manifiestan sólo a través de la mirada de los personajes masculinos, quienes tienen una clara conciencia del estado de las cosas en nuestros tiempos, y es en ellos en quienes encontramos la lucidez para descifrarlo:

No es aún la hora de la luz y Faber desde la ventana no quiere sentirse pájaro fracasado, pájaro mojado, pájaro abandonado, pájaro olvidado, y de súbito tres relámpagos le agrietan el vidrio sucio de lluvia, y le brinca el gastado corazón, se le vuelve balón contra la pared, pelota contra la raqueta, y la piel se le intimida, se le hace abrojos, se la hace ojos, y el ala del consuelo le llega al labio inferior; uf, carajo, aún se mantiene vivo, nada ha podido contra él todo el aceite de escarnio, y ha aprendido a manejar la tristeza de la espera como si fuera un árbol de roble o de polvillo recostado contra la paciencia (...) (97).

Pasemos ahora a la construcción del personaje central, el poeta Faber. El juego con los nombres es una constante interesante en la novela, Faber, el hacedor, el creador que configura el universo narrativo, pero también, al final a la mujer deseada Desiré, es elaborado poco a poco a través del diálogo de voces. En primer lugar desde él mismo, “(...) pero él, de verdad, era un payaso alegre, un tamarindo de potrero baldío, animal vegetal que se retuerce de furia pero sabe esperar. (Garcés, 2005: 40). Luego desde los ojos de Diógenes, “(...) Ese hombre mediano. Sanguíneo, de pelo de hebras largas pero algo escaso, de cejas espesas y ojos penetrantes, nariz gruesa y profundas arrugas en la frente, era el árbol de la jovialidad. Además inspiraba confianza” (Gar-

cés, 2005: 18); finalmente, desde los ojos de Eduardo, “Tú siempre adoptabas hábitos sin darte cuenta, Faber. Te lo digo yo, tu amigo desde hace cuarenta años”. (Garcés, 2005: 124).

Es así como vamos conociendo a este personaje, su forma de actuar, su pensamiento y sus sentimientos. Asistimos a una biografía, no sólo amorosa, sino a la biografía del Poeta, para descubrir el principio de vida que le mueve:

Más tarde, los desengaños, los dolores, las sangres ajenas que tomaba como propias. El descreimiento. Y entonces ese binomio que le descubrió la vida: los placeres del cuerpo y los afanes por la justicia. Cuando la justicia era negada o escaseaba, el cuerpo exigía su lugar de privilegio. El placer del cuerpo compensaba lo que la justicia escatimaba. La opción epicúrea. El cuerpo era un recurso concreto. La justicia, si acaso, un motivo para mantener encendida la esperanza. (Garcés, 2005: 99).

Punto aparte merece su percepción del espacio de la ciudad, el señalamiento de la degradación que ha invadido los espacios otrora tradicionales. Ahora se superpone la urbe con sus lastres y su caos, la pérdida del *locus amenus*, por la imposición de la urbe informe:

Lo que se podía llamar ciudad era una cosa informe, un conglomerado sin perfil. Allí coexistían los viejos ranchos de palma que conservaban un lejano esplendor, las casa con elevados techos de zinc, y de pretilos altos, sostenidas por horcones pintados de azul y verde, y los edificios de moderna arquitectura, de varios pisos, con granito, piedra china o mármol en las fachadas. Tres o cuatro calles tenían pavimento; otras lo tenían, pero ahuecado, o tan hundido que semejaban una ola fija. Por las noches la luz eléctrica era débil: no la tenían todos los postes ni todas las casas y había trayectos donde la oscuridad causaba espanto. En ciertos sectores, hacia el sur, los perros ladraban en manada y atacaban a todo el que les pasara cerca; las peloterías entre ellos mismos no eran extrañas. Al oriente comenzaban las casuchas de invasión; todavía estaban dispersas y no constituían, ni por asomo, la avalancha de invasores y desplazados que vendrían después. (Garcés, 2005: 108).

No es posible dejar de lado sus reflexiones en torno a la situación de nuestro país, a través del examen racional en torno al ser humano, su condición, y la valoración de cómo su accionar ha consolidado la violencia, la guerra y la desazón que nos envuelve; transforma nuestra experiencia local en una cuestión

universal, como un elemento correlativo al ser humano en general, y no sólo condición del ser colombiano, como nos han llevado a estimar ciertos estudiosos: “En esta aventura, piensa Faber en forma ingenua, el único objetivo debería ser la bondad. Pero el hombre no ha desarrollado su espíritu. O no lo ha tenido. O lo ha cercenado. Por ello se estanca en él ámbito de la venganza y tiene a la masacre como su máxima expresión. Mata para ser eterno. Extermina para buscar la victoria. Sin entender, como un buen cretino, que ninguna victoria concede la muerte”. (Garcés, 2005: 75).

El último aspecto a considerar, es la relación del personaje central con las mujeres: “Lo de Faber era pendular. Se emocionaba con una mujer: La acercaba. Estaba con ella. Y un día se preguntaba si en verdad la quería, si ésa era la mujer que estaba buscando. Y le entraba la duda, que era leve” (Garcés, 2005, 94), la configuración de los personajes femeninos está signada por la mirada tradicional de las mujeres como objetos y no como sujetos de deseo. Hay en su construcción, la plasmación de arquetipos femeninos y sus correspondientes formas de amar. Resaltemos la organización de la trama básica, es a partir de la pérdida de su amante, Cornelia, que el poeta Faber empieza a escribir la historia de sus amores:

(...) Recordar no era sólo vivir. Era percibir que en él había pasado una vida con todo su engranaje de mentiras y desconciertos. Como Cornelia era abundante de cuerpo, extensa tendría que ser la labor de desocupación y clausura. Botar todo lo concreto y lo fantástico que hubo entre los dos. Sacarse los recuerdos como quien se saca una camisa. Borrar la geografía de ese cuerpo como quien tacha en una lista de mercado un artículo que ya se cree innecesario. Luego, clausurar ese episodio, afrontarlo como una equivocación indispensable y echar la llave al cantil más profundo del río que corre después de los higos y los robles que dan sombra frente a sus ojos. (Garcés, 2005: 48).

Un segundo aspecto a considerar es el de los nombres. A través de ellos se sintetiza el carácter de los personajes femeninos y el tipo de relación afectiva que se establece con el poeta Faber.

<b>Nombre y significado</b>	<b>Tipo de relación afectiva</b>
Cornelia: (latín). “El que toca el cuerno en la batalla”.	El amor pulsión.
Nora: (Griego). “Bella como el sol”.	El amor espiritual.
Zaira: (Árabe). “La que ha florecido”.	El amor por interés.
Cilia: (Latín). Diminutivo de Cecilia, “La pequeña”.	El amor control.
Desiré: (Francés). “La que es deseada”.	El amor ideal.

Empecemos con el primer tipo femenino. Cornelia representa el arquetipo del “amor grotesco”, como el mismo poeta lo señala; a través de ella, se permite el acercamiento al amor instintivo, más cercano a la pulsión de los cuerpos que al encuentro de las almas. El amor-cuerpo, que raya en la desmesura: “Cornelia era joven pero enorme. Sus muslos, sus senos, sus nalgas, su abdomen, sus brazos, todo en ella era desmesura y despilfarro. Sus ojos eran a veces alegres, a veces melancólicos. Debajo de la barbilla se le insinuaba la papada, en el leve grosor de sus labios se adivinaba a la persona que sólo habla lo suficiente en el momento oportuno (Garcés, 2005: 21). Más adelante ha de comprobarse que hay en ella una ignorancia infinita y que tampoco es posible alcanzar con ella las dimensiones pantagruélicas de Rabelais. Al partir, deja al poeta sumido en la desesperación:

Y todo marchaba regularmente hasta la semana en que Cornelia salió de gira y el poeta Faber se quedó esperando que pasara el vagón de los días, y pasó la semana con todos sus tripulantes; y Faber con su brandy a cuestras invocaba su diva, a su noche, a su carne estrafalaria, a sus tetas de infierno, a su hondonada olorosa y tormentosa; y Cornelia no regresaba y pasaron otros siete días y Faber con el vaso plagado de luz, en su estado natural de borrachera, besaba el retrato del hermoso monstruo, untándolo de alcohol y lamiéndolo y preguntándose inconexo ¿Acaso has partido con él?, ¿a esta hora le estarás cocinando flores?, ¿o sobre ti estará el cuchillo de los alaridos? (Garcés, 2005: 38-39).

Nora representa el amor cristiano: las almas que se juntan desde la tibieza de los sentimientos para edificar una familia. Toda ella es configurada desde el arquetipo de la mujer virgen. “Cuando Faber conoció a Nora Rodríguez, dijo para sus adentros que esa chica podría ser su mujer. Frente al arrebató de las muchachas de su edad, Nora mostraba una apariencia aplomada. No se descomponía por nada, hablaba lo necesario y no se afanaba por mostrarse moderna o liberada”. (Garcés, 2005: 48-49).

A través de ella, Faber alcanza el amor espiritual, casi platónico, pues en ella se encarna la mujer abnegada, que sacrifica su individualidad para permitirle al otro la plenitud de su ser. Asume el rol de la mujer tradicional sin problemas, la gentil dama que reina en el hogar y vive para su familia:

Ella se graduó en sicología educativa, pero ejerció su trabajo en contadas ocasiones. Esto, al parecer, no le produjo ninguna frustración. Era la primera lectora de los poemas de Faber, y este privilegio la colmaba de gozo. Entendía las excentricidades del poeta, y sus labios

estuvieron alejados del reproche o de la rabia. En vez de chocar con él, le respondía con una sonrisa. Y esta sonrisa le bajaba el tono a cualquier situación desagradable. Su fortaleza parecía ser su ternura. (Garcés, 2005: 49).

Con el suicidio de Nora se traza una temática recurrente en la novela y es el sino trágico que acompaña al poeta “La muerte de Nora alteró, aún más, el comportamiento de Faber. Si sus ideas acerca del mundo ya eran demoledoras, la decisión de Nora lo dejó sumido en la falta de fe. Volvía el absurdo a imponerse. Volvía lo irracional a dirigir el destino” (51). Para darle redondeamiento a esta línea, el autor introduce las anécdotas de la muerte de dos mujeres más, la una atropellada por un auto; la otra, F. en un accidente aéreo: “En esa ocasión corroboraste, según tus palabras, que eras un animal de mala suerte. Ni siquiera el cuervo de Poe. Peor. Que todo lo que veían tus ojos lo marcaba la desgracia. Cualquiera de las variantes de la desgracia. Así con F. Así con Cilia”. (Garcés, 2005: 128). Esta idea de estar acompañado de la muerte ha de repetirse también en el plano filosófico y de la acción, busca la muerte y está marcado porque mueran las personas que están a su alrededor, mas él no: “-Eso no es perdón, Eduardo, eso es mala suerte. Hasta para que te metan un tiro debes tener buena suerte, carajo”. (Garcés, 2005: 55).

El tercer caso es el de Zaira, se muestra como una mujer de una relativa belleza, la que sabe explotar para ascender socialmente. Con ella asistimos al amor por conveniencia, podría asimilarse a la plasmación del amor burgués, una relación por interés, “Así, una amiga, con toda la carga de interés que puede implicar la amistad. Una amiga que lo visitaba. Que no admiraba su poesía, porque de eso, muy poco. Que no admiraba la persona que era, pues tenía conciencia de la decadencia física del poeta”. (Garcés, 2005: 63).

Zaira busca la compañía del poeta para obtener un beneficio personal, una cierta educación cultural, pero general. De acuerdo con esto, se le mira como una mujer materialista que se vale de su cuerpo y su belleza para ascender socialmente, “Ella era Zaira. Una morena de piel canela. Uno de los cuerpos más perfectos que había conocido Eduardo en esta ciudad de mujeres más sensuales que hermosas”. (Garcés, 2005: 63).

Es evidente la mirada peyorativa sobre este personaje femenino, hay en el retrato de ella, una clara intención de señalar su falta de educación, su poca sensibilidad y sobre todo la ausencia de principios a la hora de actuar. A través de ella se inscribe en el panorama, la imagen de la mujer interesada, que se une al hombre para utilizarlo:

Ella se reclama práctica. Era una mujer práctica. Aceptaba lo que le venía. El resto, lo hacía a un lado. De Faber, quizá, lo que le interesaron fueron las amistades del poeta, y de pronto algún regalo que la generosidad de él no le escatimaba de cuando en cuando. Y digo sus amistades porque Zaira tenía ambiciones: quería llegar lejos y sabía que necesitaba contactos, recomendaciones, ah, y, además, sabía que estaba en el país de las recomendaciones. Que aquí las posibilidades no surgen del talento sino de un telefonazo. (Garcés, 2005: 64).

El otro caso de mirada peyorativa que se esgrime en la novela es el de Cilia. A través de ella, se señala el tipo de relación que se establece sobre la base del control femenino. Casi como una plasmación del imaginario del matrimonio como cárcel –esposar al otro-. El amor libre que promulga el poeta, choca con la barrera de dominio que quiere ejercer Cilia, una vez lo lleva a su terreno. Como en un esquema milimétricamente trazado, resulta evidente el proceso de transformación que sufre Cilia, pues al principio es suave y tranquila, cuando el poeta se va a vivir con ella, asume la posición de mujer controladora, manipuladora que saca, literalmente, corriendo al poeta Faber:

Los primeros seis meses todo fue regido por el sexo. Ella experimentó todas las expresiones del placer. Cilia, acumulando sensaciones, se comportó como una mujer enamorada. Fue amable y solidaria. Pero cualquier día empezó a mostrar las garras. Comenzó a intentar controlar el tiempo de de Faber, sus entradas y sus salidas, a husmear entre sus libros, a sospechar de los poemas que él escribía, a odiar los textos que él aprendía de memoria. Entonces, Faber se lo reclamó y ella dijo que no lo tomara a mal, y que cambiaría su comportamiento. Cambiaba por dos o tres días, Luego, volvía la persecución, En tres ocasiones el poeta le protestó, y ella formuló las mismas promesas. Una mañana tomó la decisión. Le dejó a Cilia una nota dándole los agradecimientos y poniéndose a la orden para cualquier favor. (89).

Llegamos entonces, al encuentro con Desiré, la última mujer de la que se habla en el texto. Es el amor ideal, ideal porque el poeta se permite formarla y hacer de ella la mujer completa: joven, inteligente y bonita. Un suerte de actualización del arquetipo de Lolita se siente a lo largo de las líneas que la configuran: “Allí estaba ella, con su suéter azul más bien oscuro y una falda de cuadros menuditos, entre marrones y amarillos. Parecía una colegiala. La falda le quedaba ajustada al cuerpo, y se notaba un poco corta. El poeta Faber; ya no el profesor Faber, le vio los muslos claros y robustos cubiertos por una pelusilla dormida”. (135).

El poeta Faber se dedica a cultivar a Desiré, en el campo intelectual, en el campo de la vida y en la relación amorosa. Él la inicia en el mundo de los libros, le ayuda a corregir los textos y le orienta las lecturas para ampliar su mundo cultural y enriquecer su literatura. Como también, le ayuda en su iniciación sexual, al descubrimiento de su cuerpo y a la revelación de su belleza. Igualmente, él le ayuda a educar el espíritu con las largas reflexiones sobre el ser, la felicidad y otras cuestiones del pensamiento; así mismo la incita a que continúe sus estudios y le ayuda a atravesar esa dura prueba con su compañía desde la distancia. En síntesis, con ella construye la relación ideal, a ella la forja a imagen de la mujer que le gustaría tener a su lado:

Desde el primer instante lo de Desiré resultó distinto. Tiene algunos resabios de juventud. Su vida apenas empieza a construirse y es posible ayudarla a desbrozar el camino. Posee una pureza que despierta el deseo de tenerla toda, de recorrerla toda y detenerse en las estaciones más fulgentes de su cuerpo. Por su risa, dan ganas no sólo de besarle los labios sino también de besarle los dientes, de acariciarle esos ojos de cocuyo alegre que le iluminan todo el rostro. Aunque en ocasiones se muestra voluntariosa, en esa alma hay tanta disponibilidad, que le atrae enormemente penetrar en ella y edificar así un ser plenamente realizado. (Garcés, 2005: 166).

Al final, el poeta Faber ha superado el dolor de la pérdida de Cornelia, ha hecho balance de sus amores y se siente libre para continuar su vida con Desiré: “Con base en estos presupuestos, la relación con Desiré se mantiene. Viven el presente pero no son presentistas. El futuro, para ellos, es la posibilidad de vivir el presente mañana. Ella está terminando sus estudios porque confía en que habrá futuro. Pero ese futuro no debe impedirles sentir el fluir del presente”. (165). Con todo, ahora no teme a la pérdida, se sabe fuerte y se sabe conocedor de la experiencia amorosa, como los buenos vinos se ha madurado con el tiempo y se encuentra en el momento ideal, ya no teme al futuro y espera con calma el paso de los días, “Desiré puede ser su mujer definitiva. Si las realidades toman otros caminos, entonces, Desiré será recuerdo, primero, y después olvido. Y él, un viejo vino oscuro metido en un barril de sombras”. (Garcés, 2005: 166).

Como punto final, al protagonista de la novela se le construye como un intelectual de carácter universal, arraigado en la ciudad. A la figura de Faber se le opone la de Eduardo, como complemento. Con ello se hace una comparación por contraste entre las dos formas de vida y la opción que cada cual toma. Mientras Eduardo es racional y cortante en sus actos, Faber se deja llevar por los acontecimientos y espera con tranquilidad el devenir de las cosas. El poe-

ta Faber, al igual que Eduardo ha salido para estudiar, pero regresa inmediatamente termina sus estudios para quedarse, no se le ve ninguna intención de salir, o algún anhelo de aventuras por el mundo, su compenetración con el espacio en el que vive es total; mientras que Eduardo viaja fuera del país, vive en Bogotá un tiempo y vuelve a la ciudad mucho tiempo después. En la descripción de su regreso queda clara la idea sobre el arraigo cultural expuesto en esta novela: “Ahora, con una larga experiencia académica y vital, atendió el llamado de la tierra. Regresó a la querencia, como el animal que olfatea la próxima rendición de cuentas y no le pesa. Visita a Faber, discute con él, molesta a Diógenes por estudiar derecho, relee su biblioteca y ve pasar el tiempo. El duro tiempo”. (Garcés, 2005: 63).

Asimismo, el protagonista se detiene en la contemplación de los espacios, sus reflexiones casi siempre ahondan en la condición humana, “Él quería caminar por descubrir la otra piel de la ciudad, el otro ritmo, las otras gentes, esas que salen a beberse la decepción, a continuar el vicio o a buscar la camorra como una forma triste de certificar que se mantienen vivos”. (Garcés, 2005: 105). Al mismo tiempo, esa contemplación se regocija en los espacios naturales, como una suerte de belleza que se conserva a pesar del tiempo:

El río, en la noche, se desplazaba silencioso y sin canoas. En invierno parecía un agua prieta, iluminada débilmente por la luna que se asomaba entre nubes sucias. En verano se oían chapotear los peces, o el ruido de la atarraya que al caer sobre el agua se abría. Al decir de un poeta local, como flor de medianoche. En parte de la barranca había guaduas, higos y robles: higos viejos, desparramados y barbones; guaduas de lanzas afiladas y de pies voluminosos; y robles largo, famélicos, que intentaban llegar al cielo. En la muralla ya no atracaban lanchas. A veces se arrimaban balsas con madera, plátanos y bananos, traídas por indígenas o por campesinos que venían a vender y hacer compras de comestibles para el mes. (108-109).

La construcción de la imagen del poeta Faber puede ser asimilada a la hipótesis central de este escrito, puesto que, como se ha venido presentando hasta el momento, su caracterización apunta a percibirlo como un escritor universal del Sinú. Universal por sus reflexiones como académico sobre el ser humano en las condiciones actuales de las sociedades, equiparando y poniendo en el mismo lugar los países del primer y del tercer mundo: “el hombre del siglo XX fracasó. Lo dijo Sábato y lo dice Faber, y lo han dicho muchos. Fracasó como ser. Fracasó como hombre, como amasijo de sentimientos, como posibilidad de valoración. Ha logrado éxitos científicos y tecnológicos. Pero éstos no le han mejorado el alma. Por el contrario, se la han confundido, se la han meti-

do en la más mefítica de las sentinas”. (Garcés, 2005: 73). Y es un escritor del Sinú porque ubica a sus personajes en este espacio para que descubramos ese universo singular de la región; porque nos lleva a través de su mirada por las calles y los barrios de la ciudad, las personas y las casas; porque con las descripciones nos enseña los lugares y las cosas que caracterizan la zona, las hace existir para nosotros a través de las palabras. Finalmente, esta novela de la educación sentimental del Poeta Faber termina por formarnos la mirada y apreciar la rica fusión de lo universal en lo local, nos ha permitido contemplar una parte del Sinú a través de los ojos del protagonista:

Entonces es fácil entender por qué la ficción narrativa nos fascina tanto. Nos ofrece la posibilidad de ejercer sin límites esa facultad que nosotros usamos tanto para percibir el mundo como para reconstruir el pasado. La ficción tiene la misma función que el juego. Como ya se ha dicho, jugando, el niño aprende a vivir, porque simula situaciones en las que podría hallarse adulto. Y nosotros adultos, a través de la ficción narrativa, adiestramos nuestra capacidad de dar orden tanto en la experiencia del presente como a la del pasado. (Eco, 1996: 145).

## Bibliografía

- Bajtín, Mijail (2002). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Eco, Umberto (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.
- Garcés González, José Luis (2002). *Cultura y sinuanología*. Montería: Gobernación de Córdoba.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Ese viejo vino oscuro*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Aguacero contra los árboles*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.
- Lotman, Yuri (1989). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Luckacs, George (1970). *El alma y las formas. Teoría de la novela*. Barcelona, Grijalbo.
- Salcedo, Andrés. “Cartas de náufrago”. En: <http://www.elheraldo.com.co/antteriores/06-06-01/editorial/noti3.htm> (17/05/2008).
- Tedio, Guillermo. “Literatura en el Caribe colombiano o las intrusiones del margen”. En: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/licaribe.html> (16/05/2008).