

Pedro Gómez Valderrama: entre la imaginación y la historia*

Pablo Montoya

La narrativa de Pedro Gómez Valderrama es considerada como un referente clásico de la literatura colombiana del siglo XX. Un referente que, paradójicamente, y como suele ocurrir con buena parte de los clásicos latinoamericanos, pocos leen en la actualidad. De hecho, es arduo encontrar nuevas ediciones de su obra en las librerías del país e imposible en las de América Latina.¹ Gómez Valderrama es un escritor que ha entrado en el melancólico ámbito de las librerías de anticuario y, para leerlo, se deben prestar sus libros, casi siempre en un estado de deterioro vergonzoso, en las bibliotecas. No obstante, un fenómeno atractivo se presenta desde principios del siglo XXI con este autor: dentro de las coordenadas universitarias se le ha venido prestando un interés entusiasta. Las tesis de pregrado y maestría y los artículos interpretativos que desde entonces se le dedican permiten afirmar que en ciertos rescoldos de la crítica académica su obra persiste y suscita análisis novedosos.

No es arriesgado considerar, entonces, que su novela *La otra raya del tigre* (1977) y sus cuentos reunidos en *El retablo de Maese Pedro* (1967), *La procesión de*

* Esta introducción hace parte del resultado final de la investigación “Edición crítica de la novela *La otra raya del tigre* y los *Cuentos completos* del escritor colombiano Pedro Gómez Valderrama: Segunda etapa”, inscrito en el Sistema Universitario de Investigación –SUI–, y contó con el apoyo de la convocatoria Estrategia de Sostenibilidad de los grupos de investigación 2018-2019, otorgado por la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Antioquia al grupo GEL.

1. Este texto se escribió antes de que saliera la última edición de los cuentos completos por parte de la Universidad de los Andes (2015). Esta edición es una reproducción fidedigna de los *Cuentos completos* editados por Alfaguara. Igualmente, sucede con la nueva edición de *Muestras del Diablo* que Sílabas Editores publicó en 2018.

los ardientes (1973), *Invencciones y artificios* (1975), *Los infiernos del jerarca Brown* (1984), *La nave de los locos* (1984) y *Las alas de los muertos* (1992) solo son materia de lectura de los investigadores colombianos y, en muchísimo menor medida, de los escritores contemporáneos. Ahora bien, en Latinoamérica como en Europa y Estados Unidos, hay un desconocimiento casi total de quien es, desde finales del siglo XX hasta nuestro días, uno de los más singulares representantes del cuento colombiano. Varios aspectos podrían clarificar esta suerte de invisibilidad. Uno de ellos tiene que ver con el cuento como género no comercial y poco propicio a dar respetabilidad en un ambiente en el que predominan los novelistas exitosos. Pedro Gómez Valderrama, además, escribió un tipo de cuento, con fuertes cargas de erudición y enciclopedismo, muy afincado en las propuestas que en su momento ofreció Borges en *Historia universal de la infamia* y *Ficciones*. En esta perspectiva, un segundo elemento que explica la difícil popularización de esta obra es que en ella se ofrece al lector un continuo juego intertextual no solo con obras literarias, sino con las bellas artes, la música y con la historia en general.² Tal intertextualidad forma parte de lo que R. H. Moreno-Durán llama la línea “elucubrata” o culta de las letras colombianas.³ Y es indudable que, frente a las nuevas ofertas y demandas literarias, el lector de ahora poco se inclina por esta propuestas y, más bien, recibe con frenesí de comprador otras tendencias. Ante las modas literarias colombianas de ahora, enmarcadas en los formatos de la narrativa de la violencia sicarial, narcotraficante o paramilitar, o en un tipo de relato con claros tintes audiovisuales o periodísticos, y en los que predomina una variopinta cultura popular, una obra como la de Gómez Valderrama resulta siendo una extraña criatura de museo propicia a la indiferencia.

No hay que olvidar, por otra parte, que en vida del autor irrumpió el triunfo de Gabriel García Márquez y la estética del realismo mágico en el medio nacional e internacional. Ello significó el ocultamiento de la mayoría de los escritores colombianos más notables de entonces. Hasta tal punto se ha presentado este ocultamiento que, al morir el nobel colombiano, se llegó a decir, desde las ignaras orillas periodísticas, que antes de él la literatura colombiana “era la patria boba de las letras”.⁴ Valga la pena señalar que esta invisibilización de una literatura de

2. Nuestra edición de Archivos intenta brindar un acercamiento, de la manera más minuciosa posible, a través de sus notas críticas, a estas relaciones intertextuales.

3. R. H. Moreno-Durán, “Grandeza y miseria del cuento colombiano en las últimas décadas”, en: Kohut, Karl (ed.), *Literatura colombiana hoy, imaginación y barbarie*, Frankfurt, 1994, p. 187. En *Denominación de origen, Momentos de literatura colombiana* (Bogotá, Vervuert, Ariel, 1998), Moreno-Durán resalta el valor de la obra cuentística de Pedro Gómez Valderrama: “Difícilmente puede prescindirse de los cuentos de Gómez Valderrama, maestro del género y cultor del cosmopolitismo literario, aunque él también sabe que solo un acertado tratamiento literario permite y facilita la transmutación de la provincia en valor universal” (p. 298).

4. La *boutade* la dijo Alberto Salcedo Ramos en *El País* de España. Ver http://cultura.elpais.com/cultura/2014/04/19/actualidad/1397939982_712006.html. Visitado el 18 de febrero de 2015.

calidad, explicable en parte por los mecanismos comerciales provocados por el *boom* garciamarquiano, y que influyeron de inmediato en el panorama académico de las universidades, se realizó de tal modo que solo Álvaro Mutis, perteneciente como Gómez Valderrama a la generación de García Márquez, pudo salvarse de este destino. Con todo, ya se sabe que el inesperado impacto comercial de la obra narrativa de Mutis dedicadas a Maqroll el Gaviero se debió, en cierta medida, a la inquebrantable amistad que mantuvo con García Márquez.

En aras de explicar este fenómeno de ocultación, el cambio de las estructuras del poder literario colombiano dadas en la segunda mitad del siglo XX es digno de tenerse en cuenta. Se sabe que Pedro Gómez Valderrama perteneció al poder político hegemónico de entonces y fue uno de los últimos exponentes cultos del Partido Liberal Colombiano.⁵ La relación militancia política y literatura en él se dio entonces como una consecuencia lógica de lo que fue una constante durante el siglo XIX en América. Por lo tanto, sus diferentes cargos políticos habrían de otorgarle una significativa figuración en el ámbito de la cultura colombiana.⁶ Prueba de ello, por ejemplo, es la presencia de su novela *La otra raya del tigre*, homenaje al liberalismo radical en la provincia de Santander, en las principales colecciones de literatura colombiana y su adaptación a la televisión como miniserie.⁷ Pero, poco a poco, y con la entronización de la novela de crímenes, el periodismo y los medios de comunicación audiovisual como máximos referentes comerciales para las nuevas expresiones de la narrativa del país, la obra de Gómez Valderrama, y particularmente sus cuentos, fue entrando en una especie de círculo cerrado del cual, repito, solo el interés de los investigadores académicos la ha ido sacando. Y prueba de esta coyuntura, sin duda, es esta edición crítica que estas notas prologan y que muy respetuosamente ofrecemos a los lectores.

Muestras del Diablo (1958) es el primer libro que publicó Pedro Gómez Valderrama bajo el auspicio del grupo Mito. Es uno de esos títulos que corroboran la

5. Como una forma irónica de la crítica frente a la degradación humanística e intelectual del poder político colombiano, dada a finales del siglo XX y bien notable a principios del siglo XXI, Juan Guillermo Gómez García dice que “Gómez Valderrama fue el último ministro de educación colombiana que sabía leer y escribir”.

6. Pedro Gómez Valderrama fue consejero de Estado (1959-1961) en el gobierno de Alberto Lleras Restrepo; ministro de Educación Nacional (1962-1965); jefe de la Delegación Colombiana ante la Conferencia Mundial de la Unesco; ministro de Gobierno (1965-1966) bajo el gobierno de Guillermo León Valencia; embajador ante la OEA (1967), ante la URSS (1968-1969) bajo el gobierno de Carlos Lleras Restrepo.

7. *La otra raya del tigre* en la colección Archivos es la novena edición. La han publicado editoriales como Siglo XXI (México), Ayacucho (Venezuela), Círculo de Lectores, La Montaña Mágica y Alianza (España) y Norma, Oveja Negra y Biblioteca El Tiempo (Colombia). Con respecto a la serie de televisión, la hizo RCN en 1993.

función primordial que tuvo este grupo de intelectuales en la renovación de la literatura colombiana de mediados del siglo XX.⁸ *Muestras del Diablo* es un libro de tres ensayos sobre el mundo de las brujas y su desplazamiento de la Europa antigua y medieval a la América colonial. El tema, si se tiene en cuenta el panorama ensayístico de esos años en Colombia, es completamente insular, aunque después sus contenidos van a establecer puentes con obras importantes que tratan el tema de la brujería en el Caribe colombiano tales como *Los cortejos del diablo* (1970) de Germán Espinosa y *El amor y otros demonios* (1994) de Gabriel García Márquez. A primera vista, *Muestras del Diablo* es más un conjunto de ensayos históricos y esotéricos, que giran en torno a lo diabólico, que uno de consideraciones propiamente literarias. Pero si se nutre de la historia de la demonología en Occidente, el libro goza también de las esencias estéticas que caracterizan al ensayo desde que Montaigne lo propuso a finales del siglo XVI. Su escritura se plantea como una lección de estilo; las referencias enciclopédicas en varias lenguas son de una erudición no aplastante sino regocijante, y el humor y una cierta malicia son llevados de la mano por la honda reflexión sobre la condición humana que planean a lo largo de sus páginas. El libro fue recibido más bien con desdén por el establecimiento literario católico de la época y, para los críticos afectos a “la izquierda”, como una manifestación más del carácter burgués, cosmopolita y elitista de la revista *Mito*. Sin embargo, Hernando Valencia Goelkel dijo atinadamente: “*Muestras del Diablo* tiene algunas calidades literarias que, a mi entender, son eminentes: la curiosidad, el alejamiento, el desafecto, coexistentes con la simpatía ejercida en el terreno intelectual”.⁹ A los 35 años Gómez Valderrama ya era dueño de las claves fundamentales que presentará su obra posterior. Por tal razón, *Muestras del Diablo*, siendo una obra primera,¹⁰ no es un libro peldaño, es decir, no puede entenderse como la expresión de un aprendizaje en proceso. Sería mejor asumirlo como un libro abanico y como un libro cantera. El mago Gómez Valderrama, el Maese Pedro, despliega todo un abigarrado estremecimiento cultural, producto del encuentro delirante en torno a la religión, el erotismo y el poder político, entre

8. Además de ser parte del comité directivo de la revista *Mito*, Gómez Valderrama firmó manifiestos como el de “Por una liga de los derechos humanos” y la “Declaración de los intelectuales colombianos ante el paro cívico de mayo de 1957”. Igualmente, publicó reseñas de libros, traducciones del francés y el inglés de diversos autores. *Mito*, además, publicó el ensayo “Consideración de brujas y otras gentes engañosas”, las notas de diario “Londres”, los “Complementos a Borges” y los cuentos “El corazón del gato Ebenezer”, “¡Tierra!”, “El maestro de la soledad” y un fragmento de “La procesión de los ardientes”.

9. Citado por J. E. Ruiz, “Pedro Gómez Valderrama en la encrucijada de la literatura colombiana”, en: Pedro Gómez Valderrama, *Más arriba del reino y La otra raya del tigre*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1990, p. XVII.

10. Gómez Valderrama había iniciado su carrera literaria con la publicación de un libro de poemas *Norma para lo efímero* (1943) y la separata poética “Biografía de la campana” (1946), cuya estética se inscribe claramente en el movimiento Piedra y Cielo.

Europa con América, y el lector de su obra podrá encontrar allí las temáticas, los personajes, las atmósferas con que se construirá uno de los ámbitos cuentísticos más compactos e interesantes de la literatura colombiana.

Ahora bien, el papel de obra cantera de *Muestras del Diablo* es similar al que ocupa *La música en Cuba* (1946) en la producción de Alejo Carpentier. Las coordinadas afroamericanas y europeas que al unirse provocan el barroco mundo del Caribe carpenteriano están enteramente presentes en ese texto musicológico. La Habana y su historia de conexiones culturales con Santo Domingo, Puerto Príncipe, Pointe-à-Pitre, París y Madrid que palpitan en *La música en Cuba* se reflejan en *El reino de este mundo* (1949) y *El siglo de las luces* (1953), así como en los cuentos “Viaje a la semilla”, “El camino de Santiago”, “Los fugitivos” y “Oficio de tinieblas”. En este sentido no es difícil, es más bien una labor agradable, reconocer en los cuentos de Pedro Gómez Valderrama los ejes sobre los que se fundamenta *Muestras del Diablo*. El mundo del demonio y las brujas del Renacimiento aparecen en “El corazón del gato Ebenezer”. Allí una mujer, con ciertos rasgos de independencia, belleza y misterio, es símbolo del placer y del mal para el imaginario colectivo de un pueblo modelado por la religión cristiana y el poder real; en “El hombre y su demonio” se expresa el inquietante vínculo que, por siglos, ha acompañado la obra y la vida del célebre pintor el Bosco con los diversos matices de lo infernal; en “La procesión de los ardientes”, acaso uno de los cuentos más memorables de Gómez Valderrama, palpitan en tiempos coloniales las claves de un amor transgresor, en el sentido en que lo plantea Georges Bataille, aderezado con prácticas paganas de origen afroamericano; en “Las músicas del diablo” aparece el abrazo entre música y encantamiento a través de la figura de un músico genial, pero inevitablemente oscuro, que surca los siglos en sucesivas reencarnaciones; y en “Los pulpos de la noche”, otra de las joyas de la cuentística del autor colombiano, el placer desenfrenado de un erotismo diabólico en medio de los rituales brujeriles del Tolú del siglo XVII, vuelven a presentarse, frescos y rebeldes, en los tiempos modernos.

El erotismo, que ya es planteado en *Muestras del Diablo* como una manifestación enlazada con la hechicería, es uno de los temas recurrentes que Gómez Valderrama forjará después. Como una especie de bajo continuo, como una constante armónica y rítmica, o más bien, como un manantial que irriga el cauce del discurso cuentístico para revitalizarlo y poblarlo de múltiples interpretaciones, el erotismo es tal vez el más visible distintivo de esta obra. Puede considerarse, en cierto modo, como una obsesión incansable del autor y como una forma, digamos individual y libertaria, de concebir la gama de los amores humanos. Pero es

plausible también ver en este erotismo un arma y un escudo para enfrentar un ambiente literario, como el colombiano de la segunda mitad del siglo XX, empujado por un costumbrismo católico militante y por una narrativa enfangada, literalmente, en el horror sangriento de la violencia partidista. De hecho, esta apuesta, oxigenante para aquella vida artística que intentaba respirar bajo el yugo de la dictadura de Rojas Pinilla y los primeros años del Frente Nacional,¹¹ no fue solo propia de Gómez Valderrama. También será el estandarte beligerante de los mejores poemas y ensayos de Jorge Gaitán Durán, el fundador de la revista *Mito*, y de Héctor Rojas Herazo, uno de los poetas más sobresalientes de esta generación, que habría de ser publicado por la revista.

La presencia del erotismo en los cuentos de Gómez Valderrama¹² se afina con claridad meridiana en los modos en que Georges Bataille interpreta esta manifestación del amor y el deseo. En primer lugar, está el erotismo como la suprema expresión de lo prohibido y la transgresión. Y, en segundo, como la instancia, casi indefinible en su esencia desgarradora, en que la muerte pareciera, sucedido el placer y los diferentes tormentos, ser el único propósito de su búsqueda. Dice Bataille que “toda operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento”.¹³ Algunos de los cuentos de Gómez Valderrama, deliciosos por las maneras en que se describen las felicidades de los sentidos, muchas veces simpáticos cuando narra los itinerarios de estas continuas infracciones impuestas por el deseo, suelen terminar en tragedia. El caso más ostensible, sin duda, es “La procesión de los ardientes”. Los dos amantes (don Carlos y Eugenia) que viven su desbordante pasión bajo la complicidad de una mensajera negra, especie de Celestina que, como una sombra, explicaría con sus maleficios vodú el final trágico de sus amos. En medio de una vigilancia ubicua dirigida por la instancia religiosa y familiar, y conscientes de la represión que los

11. El general Gustavo Rojas Pinilla dio un golpe de Estado al gobierno sangrientamente conservador de Laureno Gómez y con su régimen militar se dio fin, oficialmente, a la violencia partidista. Fue presidente de Colombia de 1953 a 1957. Lo sucedió el llamado Frente Nacional, un vicioso contubernio entre liberales y conservadores que duró de 1958 hasta 1974. El Frente Nacional, es verdad, evitó que el país cayera en la continuidad de las dictaduras militares y logró una reconciliación partidista necesaria para que se volviera al ejercicio de las instituciones democráticas. Intentó erradicar la Violencia, pero en este tópico empezó a manifestar sus grandes yerros. “Teóricamente concebido como una salida negociada a la Violencia, en su práctica el Frente Nacional inaugura una nueva fase de la misma” (G. Sánchez, “La violencia: de Rojas al Frente Nacional”, en: *Nueva Historia de Colombia*, vol. II, Bogotá, Planeta, 2001, p. 168).

12. Alejandra Toro, que ha estudiado el erotismo en los 46 cuentos que integran los seis libros publicados por Gómez Valderrama, considera que 28 de ellos pueden considerarse, por sus referencias a la sensualidad, el amor y la sexualidad de sus personajes, como cuentos eróticos. Igualmente señala que en estos cuentos sobresalen “cuatro temas o motivos literarios: el amor, el arte, la utopía y la libertad” (*Demonio y libertad: el erotismo en los cuentos de Pedro Gómez Valderrama*, tesis de maestría en literatura colombiana, Universidad de Antioquia, Medellín, 2008, p. 21).

13. G. Bataille, *El erotismo*, Buenos Aires, Tusquets, 2006, p. 22.

acecha, Gómez Valderrama nos permite entender lo que la novelística histórica se ha encargado de ponderar con amplitud: el mal y el peligro para el orden colonial hispánico establecido en América era simplemente el deseo. Pero este era, a su vez, la más alta y riesgosa senda que conducía a lo que podría entenderse como una manifestación de la libertad. Con todo, violando toda norma –la que obligaba el matrimonio de Eugenia con el gran poderoso y corrupto don Álvaro, y las que exigía la Iglesia católica con el cumplimiento de sus fiestas santas–, los dos amantes, alienados por la pasión, verán con horror que sus sexos quedan unidos para siempre por haber hecho el acto sexual un viernes santo. Con ellos sucede aquello de que la pasión, según Bataille, designa solo un halo de muerte.¹⁴

Se podría afirmar, por otra parte, que en “La procesión de los ardientes”, *Los cortejos del diablo* y *El amor y otros demonios*, el erotismo, en toda su dimensión transgresora, se relaciona con las clases marginadas y, muy particularmente, con los sectores negros del Caribe. Son los negros y sus prácticas paganas dadas en Tolú, quienes incitan de hecho a un tipo de placer desenfrenado en el cuento “Los pulpos de la noche”; mientras en “La procesión de los ardientes” asistimos al desenlace de un vínculo que Bataille define como *erotismo de los cuerpos*, y que Gómez Valderrama llama *amor-atado*. En “Los pulpos de la noche” hay un rasgo revelador. Se trata de la búsqueda de la libertad y la plenitud del goce que convoca a blancos y negros. La brujería se manifiesta en esos rincones periféricos de América como un triunfo de la sexualidad. Y es que este es, a juicio de Gómez Valderrama, el impulso que mueve los centenarios ritos brujeriles. Ritos surgidos en torno a las divinidades antiguas de la fertilidad, que pervivieron en medio de la histeria colectiva provocada por el tribunal de la Inquisición durante el Medioevo y el Renacimiento, y que siguieron desarrollándose en las playas, bosques y selvas de los virreinos hispánicos. Ritos nocturnos, ilegales y sacrílegos que tuvieron una práctica libertaria de una sexualidad casi siempre castigada.

La libertad, su persecución y no tanto su consecución, es entonces el gran tema que surca la obra de Gómez Valderrama. Por tal razón, resulta evidente que el interés de este escritor por el mundo de la hechicería y del mal no parte del miedo a lo sobrenatural o a determinadas fobias culturales. El interés, por estas coordenadas históricas y humanas, es una cuestión más cognoscitiva, por no decir sociológica, o por evitar decir poética. La brujería, el universo de los demonios, las sectas nocturnas y subterráneas que indagan en el cielo, las plantas, las alimañas y los flujos de la tierra son expresiones turbadoras que de una forma u otra terminan involucrándose con la política y la religión; ya que, en tanto que son prácticas libertarias y sexuales, han atentado casi siempre contra los Estados

14. Cf. G. Bataille, *op. cit.*, p. 25.

y la Iglesia. En “El engañado”, el último de los ensayos de *Muestras del Diablo*, la conclusión de Gómez Valderrama es contundente: “El diablo tiene que ver mucho con la libertad. En el fondo Satanás es un modo de buscar la libertad frente al dogma severo de la religión. Aquel que explora la naturaleza, el alquimista, el científico son hombres de Satán”.¹⁵

La pareja libertad-sexualidad ondea en algunos de estos cuentos con frescura estremecedora y humor ineludible. Mírese, verbigracias, al marqués de Sade, que es visto en *Muestras del Diablo* como el postrero exponente de una hechicería que persistió como rebeldía eminentemente sexual. Sade es el gran brujo sin *sabbat*, la última fuerza del mal que queda, sucedidas las tumultuosas olas revolucionarias pregonadas por el individualismo europeo.¹⁶ Y si bien es cierto que con Sade el lector se asoma a un mundo turbio en donde el único que debe gozar es el gran tirano aristócrata que aniquila a su víctima, en el cuento “El espejo del marqués” estos elementos siniestros y totalitarios parecen diluirse. Emerge, en cambio, un homenaje entusiasta al escritor francés a través de una comunidad con contornos utopistas, ubicada en un lugar llamado Coin-de-la-Vierge, en donde todos sus habitantes, incluidos sus guías religiosos, admiran al marqués. De este modo, a Sade, sin despojársele de su faceta oscura, se le celebra en un universo cuentístico fuertemente anclado en un erotismo ansioso de libertad.

En otro de los cuentos, “Información sobre el convento de Santa Cristina”, las monjas, entre disolutas y audaces, deciden darle un buen espacio a la sexualidad en su morada conventual. En el edificio, “de trescientos cincuenta metros y que tiene 857 ventanas en el piso bajo y 900 ventanucos en lo alto”,¹⁷ las monjas pueden recibir a sus amantes en determinadas horas nocturnas y en celdas adaptadas para sus gozos. Instalan, incluso, un cementerio para sus fetos malogrados por las prácticas del aborto. Y, llegado el momento de la independencia americana, algunas de estas creyentes, penetradas por visos libertinos, se lanzarán a las armas con ejemplar valentía para defender –quién lo creyera–, el antiguo orden colonial.

En diferentes estudios se ha precisado cuáles son las particularidades de los cuentos de Gómez Valderrama. Son elaboraciones híbridas donde las categorías literarias se imbrican con las historiográficas.¹⁸ En las estrictamente literarias prima el ensayo.

15. *Muestras del Diablo*, Santa Fe de Bogotá, Colcultura/Altamir Ediciones, 1993, p. 132.

16. *Ibid.* p. 59.

17. *Cuentos completos*, Bogotá, Alfaguara, 1996, p. 140.

18. Cf. L. Correa-Díaz, *Una historia apócrifa de América: el arte de la conjetura de Pedro Gómez Valderrama*, Medellín, Fondo Editorial Universidad Eafit, 2003, p. 15.

Los mecanismos narrativos de varios de los textos acuden al alegato, a la noticia, al memorial. Algunos de ellos son, en rigor, informes realizados por un individuo o un grupo de iniciados. Está el caso de las ansiedades sexuales de Robinson Crusoe en “El maestro de la soledad”, el recuento de los comportamientos licenciosos de las monjas en “Información sobre el convento de Santa Cristina”, “Los papeles de la Academia Utópica” y las pesquisas sobre Sade del investigador Philipe Ventre en “El espejo del marqués”. En varios cuentos se presenta un cuerpo paratextual de notas de pie de página que, siguiendo en esto a Borges, son una utilización lúdica y siempre erudita de ciertas fuentes bibliográficas. Como ocurre con el autor argentino, el lector de Gómez Valderrama no podría determinar a veces si tales referencias librescas son verdaderas. El terreno en que se sitúan, por lo tanto, es el de una intertextualidad ambigua y apócrifa.

El caso más notorio de este juego intertextual se presenta en “Los infiernos del jerarca Brown”. El cuento más extenso de Gómez Valderrama está edificado esencialmente sobre una sucesión de citaciones de libros y artículos más o menos conocidos por el lector. El negro americano John Brown, paradigma de la marginalidad y la barbarie, es entrevistado por un narrador colombiano que es, a su vez, un exponente del centro civilizado. Los dos representan, sin duda, una oposición bastante elaborada en la literatura latinoamericana desde *Facundo* (1845) de Sarmiento. Brown, que ha padecido la segregación y el racismo en diversos espacios de América y Europa, es un hombre desculturizado, o aculturizado, o violentamente transculturizado, para utilizar expresiones caras a la antropología. Y al ser un negro en gran medida desarraigado, testigo de múltiples violencias y ajeno a las luchas comunitarias, Brown es un personaje insular en la topografía rebelde y exaltada de la literatura afroamericana. Pero como su testimonio verbal está desprovisto de contexto histórico –su vivencia en todas partes está atravesada por el aislamiento–, y Brown es casi analfabeto, el narrador le otorga a su relato una serie de contextos. Para ello acude, entre otros, a libros de viajes de Salvador Camacho Roldán, Hipólito Taine, Eca de Queiroz y Miguel Cané; a novelas como *La vorágine* (1924) y obras de testimonio como los informes de Roger Casement sobre las infamias cometidas en las caucherías del Putumayo. El cuento, en principio, ilustra bastante bien el cosmopolitismo y el multiculturalismo que sostiene, en general, la obra cuentística de Gómez Valderrama. Brown es un *black man* de Estados Unidos que, buscando una mejor vida, debe pasar por los centros deshumanizadores de los imperios europeos de finales del siglo XIX, para terminar sumergido en la selva amazónica colombiana trabajando para la Casa Arana, empresa cauchera que se vio involucrada en crímenes contra la población indígena en la primera década del siglo XX. Visto bajo este prisma, el del ascenso laboral que es también la del descenso a los infiernos, el cuento se instala en la tradición de la narrativa de formación. Formación existencial que posee un contorno aciago. Brown, en tanto que negro, también canta a América, dice el narrador al final del cuento. Pero su canto está impregnado de horror

y desolación, así su vieja sonrisa defina un rasgo de la humilde sabiduría de los ofendidos y humillados.

Ahora bien, la influencia de Borges en Pedro Gómez Valderrama se hace aún más notable si se considera el papel que ocupa la historia en la construcción ficcional. En ambos autores se reelabora y se reinterpreta el decurso oficial de la historia. Una historia que no solo se limita a América, sino que está en continuo diálogo con Europa y que posee un pasado modificable. La visión de la historia en los cuentos de Gómez Valderrama se afina en esta alternativa borgesiana: modificar la historia a través de la imaginación y no de la fantasía. En su ensayo “La historia como novela y la novela como historia”¹⁹ Gómez Valderrama explica este matiz: “El equilibrio entre la historia y la ficción no puede hacerlo la fantasía, sino la imaginación, que es el desarrollo y recreación de la realidad”.²⁰ Sus cuentos entonces son históricos,²¹ no solo en la medida en que recrean acontecimientos pasados, sino porque, además, les otorga una luz particular. En estas breves ficciones, la historia se nos ofrece llena de vacíos, de dudas y engaños que la literatura trata de llenar y desentrañar. Al inicio del cuento “El historiador problemático” se establece con precisión un mojón en el camino de esta propuesta escritural: ir al pasado para fabricar la historia, ya que en el pasado hay una serie de “mundos probables, de los cuales el ya sucedido o el que va a suceder no tienen por qué ser los más aconsejables”.²² Nada raro pues que la sustancia de la historia sea transmutada. Y que en este cambio, a veces radical, asistamos a la revelación de una nueva historia, de un nuevo mapa cultural, de un “nuevo” hombre dado en tierras americanas. Así, lo que propone Gómez Valderrama en sus cuentos históricos se circunscribe a los postulados de la nueva novela histórica latinoamericana. Postulados que, a *grosso modo*, se refieren a las ideas de Borges (no hay verdad histórica porque esta es imprevisible y jamás se puede conocer la realidad), y a conceptos como la distorsión del pasado, la ficcionalización de personajes históricos, la metaficción como instrumento narrativo, la intertextualidad y la presencia de lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia.²³

19. “La historia como novela y la novela como historia” es el discurso que Gómez Valderrama leyó ante la Academia Colombiana de Historia, en febrero de 1986, en Bogotá, al entrar como miembro correspondiente.

20. *La leyenda es la poesía de la historia*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1988, p. 108.

21. Luis Correa-Díaz en *Una historia apócrifa de América, el arte de la conjetura de Pedro Gómez Valderrama* (op. cit. p. 16), uno de los trabajos interpretativos más exhaustivos que se han hecho sobre los cuentos de Gómez Valderrama, se apoya en los estudios de Seymour Menton para proponer la figura del escritor colombiano como la más alta en el cuento histórico latinoamericano.

22. *Cuentos completos*, op. cit., p. 99.

23. Con respecto a estos conceptos, suficientemente estudiados por la crítica de la narrativa histórica de los últimos años, ver el primer capítulo del libro de Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*.

En esta dirección, un aspecto más que define la cuentística de Gómez Valderrama es el de la obra abierta. Tal relieve plantea una irresolución en las historias que se narran. Algunos lectores llaman a esto imprecisión y extrañeza. Para un tipo de lector tradicional –no es recomendable hablar ya de la malograda categoría cortazariana de lector hembra–, muchas de las narraciones de Gómez Valderrama podrían caer en el mundo de la incomprensión y lo vago. Jorge Eliécer Ruiz tal vez fue el primero en señalar, apoyado en Umberto Eco, los rasgos de la obra abierta en los cuentos de *Más arriba del reino*.²⁴ De lo que se trata en la obra abierta es de estimular en el lector una serie de actos libres de interpretación que le permitan acomodarse en el centro del texto. Es el lector quien organiza el universo literario. En su interpretación desembocan activamente todas las posibles relaciones propiciadas por el texto. Pero si los cuentos de Pedro Gómez Valderrama se dan como obras inacabadas, distantes de las fábulas cerradas, no pueden entenderse como obras amorfas. Y Ruiz es insistente en matizar esta cualidad moderna en los cuentos al señalar: “¿De dónde nace la apertura, la pluralidad de estos escritos? Para decirlo de una vez, nace de una ambigüedad”.²⁵ Ambigüedad que otorga un singular movimiento en la lectura. En estos cuentos, en suma, hay un autor y un lector que se confabulan para que la obra surja activa y al mismo tiempo suscite una rica y ondeante incertidumbre.

Uno de los cuentos más celebrados de Gómez Valderrama es “¡Tierra!”. Es el que más aparece en las antologías de cuento colombiano y latinoamericano. Varios elementos lo hacen ejemplar a la hora de mostrar las virtudes de la propuesta literaria de su autor. El cuento, con un fondo histórico evidente, narra el instante en que la tripulación de Cristóbal Colón divisa las Indias ansiadas. Gómez Valderrama se hunde en las fuentes bibliográficas que testimonian este evento –los diarios del descubridor que, por pasar por diversas plumas, ofrecen un atractivo ejemplo del palimpsesto y sus numerosas biografías– y aprovecha el vacío de la historia para entrar en ella y estremecerla con la imaginación. Aquello que interesa al narrador no es detenerse en la figura emblemática del almirante de la Mar Oceánica. Su mirada solo roza, y de modo fantasmal, al posible gaviero que las crónicas designan como el primer hombre que avistó tierras americanas. La ambigüedad se instaura y en ella se sitúa a un marinero enfermo y delirante que, mientras se masturba, asiste a la concreción del gran descubrimiento. El éxtasis

24. J. E. Ruiz, “Pedro Gómez Valderrama en la encrucijada de la literatura colombiana, art. cit., p. XIX.

25. Bajo el título *Más arriba del reino* (1980) Gómez Valderrama agrupó los cuentos de sus libros *El retablo de Maese Pedro*, *La procesión de los ardientes* e *Invenciones y artificios*.

sexual explota en Rodríguez Bermejo en tanto que en cubierta se grita incansablemente ¡Tierra! La traducción que Roger Caillois hizo al francés de este cuento es significativa.²⁶ Al titularlo “La découverte de l’Amérique” en el lector de esa lengua puede producirse un guiño malicioso. La gran gesta del descubrimiento reducida a una fantasía onanista. O más bien, como propone Correa-Díaz, convertida en una “pequeña metáfora del sentido copulativo que tuvo el encuentro entre España y América”.²⁷ Y, sin duda, uno de los encantos de esta breve ficción es precisamente su carga erótica. Las evocaciones que el marinero hace desde su litera de las mujeres que amó en España –la Mari-Juana, la Giacomina, Sancha la Sevillana– imponen a la narración el ritmo de los orgasmos masculinos. El cuento podría ser un perfecto ejemplo de relato erótico con un determinado y elaborado fondo histórico. Estamos, en efecto, ante un marinero desesperado no tanto por su fiebre corporal, sino por su calentura imaginativa ante la ausencia de mujer. Pero detrás de esta humana ansiedad, también se configura una mentalidad típica de un marinero europeo del siglo XV. Es ella la que permite situarse en el cuento como si estuviéramos presenciando un descubrimiento del Nuevo Mundo más real.

Tal mentalidad está trazada por un autor que ha indagado en los textos de viaje leídos por Colón en su búsqueda de una vía hacia las Indias. Ya se sabe el papel que ocupan los relatos de Marco Polo, de Jean de Mandeville y de Pierre D’Ailly en la aventura del descubrimiento. Gómez Valderrama había acudido a estos autores para escribir algunos de los “Complementos a Borges”, que representan un escalón fundamental a la hora de querer saber cómo se configura el cuento “¡Tierra!”.²⁸ Son estas lecturas –la evocación de hombres con el rostro en el vientre, con cabezas de perro, con orejas que llegan hasta el suelo– las que afloran en el delirio del marinero Bermejo. Es visible, entonces, la alusión en “¡Tierra!” a uno de los problemas epistemológicos que plantea el descubrimiento de América: el de la ausencia de una alteridad o, en todo caso, el de una alteridad zarandeada por la imagen del monstruo. La presencia turbadora del monstruo, del otro racial y culturalmente diferente, con que se tropieza el europeo en sus empresas de conquista y colonia, están ancladas no solo en el medioevo. Se remiten a He-

26. Esta traducción apareció en la revista *Mercur de France*, n° 1206, París, 1964.

27. Luis Correa-Díaz, *op. cit.*, p. 80.

28. Ver revista *Mito*, n.° 16. Posteriormente en los n.°s 39-40 se publican los “Nuevos complementos a Borges” como parte del homenaje que la revista hace a uno de sus escritores más admirados. Los “Nuevos complementos”, en realidad, son un conjunto de textos de diversos autores que Gómez Valderrama selecciona y cuyos contenidos tienen que ver con el libro de Borges y Margarita Guerrero *El libro de los seres imaginarios*. “Complementos a Borges”, al contrario, son creaciones del propio Valderrama que podrían considerarse como minificciones y que hasta el momento no han sido incluidos en sus cuentos completos. Entre estos “Complementos” aparecen “Los animales de Marco Polo” y “Los animales del problemático Sir John de Mandeville” que son retomados en el cuento “¡Tierra!”.

ródoto, a Plinio el Viejo y a Estrabón. La riqueza intertextual de “¡Tierra!”, desde esta perspectiva, es sorprendente. Lanza a la historia de las representaciones antropozoomorfas que el europeo hizo del hombre americano. Y permite rastrear también los diarios de Colón para entender cuál es la intención re-interpretativa de la historia del descubrimiento en el escritor colombiano.

Con “¡Tierra!” entramos de lleno en uno de los temas claves en la obra de Pedro Gómez Valderrama: América. Este es el eje sobre el cual se construyen todas las reflexiones que el escritor elabora sobre la utopía. El erotismo, lo demoníaco y la utopía construyen la tríada que regulan los cuentos, los ensayos y su única novela *La otra raya del tigre*. América es el lugar por excelencia donde se encuentran las latitudes de los terrenos utópicos, sean estos exclusivamente literarios o geográficamente reales. Y hasta tal punto se presenta esta simbiosis en Gómez Valderrama que la una sin la otra serían entidades carentes de mayor interés. Es en América donde respiran El Dorado, el Paraíso bíblico con su río y el relieve en forma de pezón. Es en el Nuevo Mundo donde habitan hombres salvajes que se parecen en muchos aspectos a los hombres de la Edad de Oro de Hesíodo. Desde la Atlántida que Platón esboza en algunos de sus diálogos, pasando por la Utopía de Moro, la ciudad del Sol de Campanella, la isla de Tamoé del marqués de Sade, hasta los proyectos de sociedades justas del obispo Vasco de Quiroga en Michoacán y los jesuitas de Paraguay, América se presenta ante los ojos de Gómez Valderrama como el continente propicio para que surjan esos lugares que, en realidad, no existen. Pero aunque no existan, sí es posible ver facciones que prefiguran el rostro de la utopía. En el ensayo “La utopía en el descubrimiento de América” se señalan algunas de ellas: la estructuración social y económica de los incas que curiosamente se parece tanto a la que rige la isla de Utopía, y que expresa el núcleo de importantes ideas comunistas; cierta legislación real española que quiso, al menos en el papel, reglamentar con justicia el trabajo de los indios; la manera en que el buen salvaje se instaura en el pensamiento cultural, imbuido de tolerancia y respeto por el otro, de Michel de Montaigne; las luchas, hechas desde la religión y el liberalismo, contra la esclavitud y las opresiones.²⁹ Ha sido entonces la dispendiosa elaboración de la utopía, según el escritor colombiano, la que ha motivado las más prodigiosas empresas humanas de América.

Pero si en la obra ensayística de Gómez Valderrama ondea un tono exaltante de americanista utópico, resulta sugestiva la atmósfera de fracaso que flota en los cuentos donde los proyectos utópicos aparecen como asunto primordial. En

29. Estos elementos están explicados en “La utopía en el descubrimiento de América”, conferencia que Gómez Valderrama dio en la Fundación Canovas del Castillo, Granada, el 22 de julio de 1988.

“El maestro de la soledad”, los fragmentos del diario de Crusoe muestran a un hombre que sucumbe ante los fantasmas de la soledad sexual y, por ende, fracasa en su propósito de poder ser el rey de la naturaleza desde una razón práctica y productiva propia del naciente capitalismo inglés. En “Un lugar de las Indias” Miguel de Cervantes, que ha sido enviado a Cartagena de Indias, termina sus días consumido en una suerte de demencia, y con su amante negra queman los manuscritos de su obra máxima, dejando entrever así que América es también el lugar del extravío y el deliquio ajeno a la creación. En “Los papeles de la Academia Utópica”, el cuento más complejo entre los que se ocupan de este tema, el testimonio de Martín Castro pinta a una Amauroto, la capital de Utopía, monótona, represiva y sus costumbres y leyes reacias a que los extranjeros se enamoren de las nativas utopienses. Este cuento, imbuido de una sólida y, por momentos, divertida erudición enciclopédica, comienza con una “breve información sobre la corporación”. Continúa con una “noticia de Utopía” en la que se detallan las clásicas formas de utopía y las diferentes interpretaciones que los académicos tienen sobre ellas. Se entra más tarde en la “biografía y muerte de Utopo”, para luego caer en el tema ígneo del cuento: el amor y el erotismo en Utopía. Tema que permite al autor, y a través del “documento de Martín Castro”, tocar el aspecto desolado y siniestro de estas propuestas de felicidad masiva, es decir, la imposibilidad, por la ubicua vigilancia y el control represivo, de instalar en el centro de ellas un amor y un erotismo libertarios. “Los papeles de la Academia Utópica” y “El maestro de la soledad” son, finalmente, cuentos que empiezan con un tono marcadamente ensayístico. Su objetividad informativa prevalece durante un buen espacio de la narración. Sin embargo, a través del texto de Robinson Crusoe y el de Martín Castro, aparecidos en la parte final de cada cuento, se introduce con fuerza poética el elemento propiamente narrativo y la individualidad de los personajes emerge para cuestionar la esencia colectiva de la utopía.

En realidad, hay algo de fascinación en los cuentos de Gómez Valderrama por el lado sombrío de las utopías. El informe del investigador privado Philipe Ventre, el narrador del “Espejo del marqués”, no vacila en mostrar simpatía por la figura y la obra diabólicamente sexual del marqués de Sade. Los espacios cerrados como el castillo de Silling de *Los 120 días de Sodoma*, donde el concepto de justicia no existe y el libertinaje reemplaza a la libertad, le suscitan un perdurable estremecimiento de júbilo. Su visita al pueblo de Saumane, también lo llama Coin-de-la-Vierge, testimonia una admiración que alcanza los terrenos de la fantasía. En el cuento “Los papeles de la Academia Utópica” hay, siguiendo este rumbo, una anotación interesante. En ella se ilustra la paradójica inclinación del escritor colombiano por las utopías. La utopía absoluta es la que alberga una cárcel perfecta. Una prisión sin salidas posibles, ubicada en una isla con guardianes eternos. Algo de Piranesi, de Dante, de Kafka hay en esta edificación. Sus penas de reclusión son eternas. La muerte está excluida como castigo. Y sus guardianes y convictos

están siempre a la espera de algún hecho que les cambie por un instante su rutina. Pero sólo en un sitio así es posible que nazca y permanezca el espíritu utópico.³⁰ Aquel que interesa a Gómez Valderrama. Ese que se fundamenta en la idea de la libertad.

Por ello mismo la comprensión de Gómez Valderrama sobre la utopía en América, en tanto que intelectual y hombre de letras, está ligada con las expuestas por Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes.³¹ Hay un optimismo infranqueable en los tres autores a la hora de vaticinarle un porvenir entusiasta a un continente que ha sido arrasado por todos los sometimientos extranjeros y las corrupciones internas. Recuérdese las palabras del dominicano en “La utopía de América”: “Dentro de nuestra utopía, el hombre deberá llegar a ser plenamente humano [...] ser, a través del franco ejercicio de la inteligencia y de la sensibilidad, el hombre libre, abierto a los cuatro vientos del espíritu”.³² La práctica de la libertad de pensamiento sería entonces la coyuntura donde la utopía podría ser una construcción cultural posible. En su ensayo “Academia y memoria”³³ Gómez Valderrama plantea incluso la comunión entre utopía y lenguaje. Para él la lengua está unida profundamente con la idea de libertad. Y de esta unión nacen las constituciones democráticas que abogan por la libertad de expresión y los derechos del individuo.³⁴ Ya Alfonso Reyes decía que las constituciones del siglo XIX eran las cartas utópicas de los países hispanoamericanos. Hay, sin duda, un mundo por hacer en Latinoamérica. Un mundo con su historia y sus realidades por nombrar. Y para hacerlo y nombrarlo es menester un concepto libertario del lenguaje. Tal es el camino, según Gómez Valderrama, “para destruir los yugos que pesan sobre el continente”.³⁵

Uno de los perfiles más atractivos de los cuentos de Gómez Valderrama está definido por su interés en las artes plásticas. La presencia pictórica señala una vez más la raíz modernista en la que se funda esta narrativa. Una raíz erudita, cosmopolita y erótica que se distancia de cualquier indicación telúrica o de identidad frente a las supuestas improntas de la región, y que se sitúa voluntariamente en un ámbito

30. Cf. P. Gómez Valderrama, *Cuentos completos*, op. cit., p. 109.

31. Véanse, por ejemplo, los ensayos reunidos en *La utopía de América* de Pedro Henríquez Ureña y *Última Tule* de Alfonso Reyes, publicados por la colección Ayacucho, y prologados y compilados por Rafael Gutiérrez Girardot.

32. P. Henríquez Ureña, *Ensayos*, París, Archivos, 1998, p. 271.

33. “Academia y memoria (la vida y la utopía en el lenguaje)” es el discurso pronunciado ante la Junta Pública de la Academia Colombiana de Historia, al ingresar Gómez Valderrama como Miembro Correspondiente, en agosto de 1979, en Bogotá.

34. *La leyenda es la poesía de la historia*, op. cit., p. 41.

35. *Ibid.*, p. 53.

babélico.³⁶ En el panorama del cuento colombiano a Gómez Valderrama le caben varios méritos. Uno de ellos es el haber creado el cuento histórico. Es posible que, en rigor, no le corresponda este título, pero sin duda es él quien lo llevó a su punto más alto. Es el primero, además, en proponer, con pertinente y compleja profundidad, la riqueza textual e imaginativa que provocan los abrazos entre literatura y pintura. En *El retablo de Maese Pedro*, tres de los nueve cuentos que integran el libro están dedicados a la pintura. Y los tres (“La mujer recobrada”, “El hombre y su demonio” e “Historia de un deseo”) establecen un puente histórico con el Renacimiento italiano y flamenco. “La mujer recobrada” narra la desgracia afectiva de Camilo, a través de un juego de planos temporales diversos pero con un espacio único: una Florencia pródiga en turbulentas relaciones amorosas y sus respectivas rupturas. El eco de la situación que padece Camilo en el presente de la narración lo va encontrando el lector en la medida en que conoce los pasados tormentos que el pintor Cristóforo Allori vive con su modelo Mazzafirra. La figura diabolizada de Jerónimo Bosch y su ansia de poseer a una inalcanzable joven virgen es lo que cuenta la relación de viaje de un filósofo español por el país de Flandes en “El hombre y su demonio”. Y en “Historia de un deseo” vuelve a aparecer la relación pintor-modelo en la Florencia del siglo XVI al contarse el vínculo entre Fra Filippo Lippi con su modelo Francesca. A estos tres cuentos se podría unir “El engañoso cuadro”, de *Las alas de los muertos*, cuya cadena de desdichas afectivas está marcada por el extraño efecto que produce sobre sus propietarios un cuadro que muestra el castigo padecido por Mazepa.

Es verdad que el tema recurrente de estos cuentos es el amor no logrado y, por ello, insatisfecho y sufriente de los personajes. Con todo, es notable que más allá de estos intrínsecos dramáticos lo interesante, o más bien, lo que ha llamado la atención de los críticos contemporáneos de Gómez Valderrama, es la relación pintura y literatura que se da en ellos. ¿Qué significan aspectos como la imagen pictórica en el desarrollo de la trama o en la evolución misma de los personajes? ¿Cuáles son los puentes emotivos y propiamente artísticos entre el pintor y su modelo? ¿Cómo se dan los procesos creativos en torno a la pintura y de qué manera se trasladan a los de la escritura? ¿Cuál es la eficacia de la palabra ante la imagen y de esta sobre la primera? ¿De qué modo se complementan o se imbrican o se repelen en el texto literario? De hecho, con la herramienta interpretativa que ofrece la ékfrasis, como ventana hermenéutica, las nuevas

36. Pedro Alejo Gómez en la introducción que hace de los cuentos completos, publicados por Alfaguara, dice: “si debiera escoger una pintura que representara su obra esa sería *La Torre de Babel* de Brueghel. Precisamente porque la materia del arte está siempre rondando, como la Torre de Babel, a la vez por el estigma de lo demoníaco, y por la condición de la utopía. Y uno y otra gravitan sobre un único centro que es la libertad. Y estos fueron los temas centrales de su vida” (*Cuentos completos*, op. cit., p. 13).

lecturas sobre estos cuentos permiten entender sus múltiples riquezas comparatistas.³⁷

Decir con palabras el poder de la imagen, esta es una de las maneras en que se presenta la activísima relación pintura y literatura en Gómez Valderrama. Es factible que este encuentro se haya dado en la vida del escritor colombiano por sus múltiples viajes, que incluyeron siempre las visitas a los museos más célebres de Europa, y por su intensa labor diplomática. El papel que ocupa, en esta dirección, el Museo del Louvre es trascendental. Prueba de ello es el delicioso recorrido, y a la vez suposición lúdica de paseante nocturno, que se hace por el museo en el cuento “Descripción e historia de una visita al Museo del Louvre”. El itinerario, marcado por una serie de obras representativas de la historia del arte, desde la Victoria de Samotracia hasta los algunos cuadros de Patinir, posee “un precario carácter de exploración subconsciente”, una aventura sesgada de “estados profundos del alma”. Una rápida alusión al Bosco y a sus paisajes memorables remite a una de las obras que más sedujo la atención de Gómez Valderrama y que justamente alberga el Louvre: *La nave de los locos*. Uno de sus cuentos lleva este título y, por supuesto, tiene como gran referente el cuadro del pintor flamenco. Y aquí se presenta una de esas maneras singulares en que se articula la pintura con la narración. Los personajes del cuadro, ficcionalizados al modo cosmopolita de Gómez Valderrama, son quienes guían los avatares de esta nave delirante que atraviesa épocas y espacios remotos (Salónica, Praga, el estrecho de Gibraltar) para llegar, finalmente, a los terrenos colombianos. Curiosa alegoría de la locura, el cuento parte del cuadro para instalarse en una trama que retorna al cuadro mismo como si el perro se estuviera mordiendo la cola, y que plantea aquello de que los verdaderos locos son los cuerdos de afuera y no esa tripulación jubilosa y ebria que navega por los mares y los ríos del mundo. En todo caso, la nave termina representando una especie de humanidad que se desplaza empujada por el entusiasmo que, por un lado, despiertan las peregrinaciones religiosas y, por otro, los grandes viajes al Nuevo Mundo. Así, la locura extravagante, representada por el Bosco en su cuadro, arriba a Colombia y penetra las aguas empantanadas del río Magdalena. Sus tripulantes dejan la embarcación y pasan a un bus que los llevará a la alta capital andina donde allí un luminoso y variopinto burdel habrá de recibirlos.

37. Los estudios realizados de la obra de Gómez Valderrama desde la éfrasis, a mi juicio son la veta más novedosa e interesante que ofrecen actualmente sus estudios críticos. Y en este campo sobresalen los artículos de Pedro Agudelo y Efrén Giraldo.

La otra raya del tigre sumerge al lector en el ámbito de la novela histórica en Colombia. Es la única novela que escribió Gómez Valderrama y sobresale en el horizonte de la literatura del país por varios motivos. El primero tiene que ver con la recreación de uno de los períodos más atrayentes de la historia colombiana: la segunda mitad del siglo XIX. El segundo, porque es una novela publicada en 1977, década importante, ya que en ella aparecieron títulos que pretendieron oxigenar la narrativa de entonces a partir de técnicas basadas en el monólogo interior, en la fragmentación y el estallido del mundo urbano, en la poetización del discurso narrativo y en la recreación de formas de vida de la cultura popular y los sectores marginales,³⁸ y la propuesta novelística de Gómez Valderrama es, de algún modo, decimonónica. Sigue el conocido postulado de Stendhal³⁹ de que toda novela es como un espejo que se pone en el camino de la vida. *La otra raya del tigre* es ajena a las premisas de la nueva novela histórica que los escritores latinoamericanos estaban escribiendo en esos años. Se aleja de la parodia, de lo carnavalesco, de lo grotesco, de lo paródico, de la tergiversación y los anacronismos empleados por autores como Carpentier, Fuentes, García Márquez y otros más con el fin de desbaratar, a través de tales recursos, la legitimidad de la historia oficial.⁴⁰ Si quisiéramos anclarnos en los testimonios dados por Gómez Valderrama podríamos acomodarnos a la fácil explicación de que su novela es un regreso a la tierra natal, al Santander del padre y el abuelo y, con ello, al rescate de una cierta tradición oral.⁴¹ Pero *La otra raya del tigre*, más que este compromiso afectivo familiar y regional, es un homenaje a uno de los momentos más efervescentes del liberalismo colombiano. Al describir la vida de Geo von Lengerke en tierras santandereanas, el escritor se inclina ante los principios que construyeron el partido político al cual él sirvió altamente durante buena parte de su vida y del cual se benefició con altura semejante. Gómez Valderrama, último baluarte letrado del humanismo liberal colombiano, se arroja al pasado para reconstruir un período en que los liberales lanzaron con pasión y con torpeza al país por las vías del libre comercio, de la libertad de expresión y del progreso

38. Acaso las novelas más importantes desde este punto de vista renovador sean *Aire de Tango* (1973) de Manuel Mejía Vallejo, *La mansión de Araucaima* (1973) de Álvaro Mutis, *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez, *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) de Alba Lucía ángel, *¡Qué viva la música!* (1978) de Andrés Caicedo, *Hojas en el patio* (1978) de Darío Ruiz Gómez y *Falleba* (1979) de Fernando Cruz Kronfly.

39. Valga la pena recordar que Stendhal es el escritor más admirado por Gómez Valderrama. Además del postulado que sostiene la escritura de su novela, varios de sus sus cuentos están dedicados al escritor francés: "Homenaje a Stendhal", "Responsabilidad de Stendhal en la batalla de Waterloo" y la minificción "Stendhal", que forma parte de "Las muertes apócrifas".

40. Cf. F. Aínsa, "Le nouveau roman historique", en: C. Fell y C. Cymerman, *Histoire de la littérature hispanoaméricaine, de 1940 à nos jours*, París, Nathan Université, 1997, p. 339.

41. Ver el ensayo "Confesión personal" con que inicia el libro de ensayos y conferencias *La leyenda es la poesía de la historia* (op. cit., p. 33).

capitalista que pretendió modelar ciudadanos libres y cosmopolitas. Al escoger al alemán Geo von Lengerke como mejor representante de esta época, se cumple con una de las condiciones que Gómez Valderrama señala cuando se trata de escribir una novela histórica: “Naturalmente, el escritor mide y aprecia la etapa histórica en la cual está sumergido, en función de su propia personalidad y de su propia época”.⁴²

La otra raya del tigre, al ser una novela histórica sobre la utopía de los liberales radicales, se relaciona con una serie de novelas que inauguraron en el siglo XIX no solo la novela colombiana como tal, sino su variante histórica. Se atribuye a *Ingermina* (1844) de Juan José Nieto y al ciclo de novelas incaicas de Felipe Pérez –*Huayna Capac* (1856), *Atahualpa* (1856), *Los Pizarros* (1857) y *Jilma* (1858)– el mérito de ser las primeras novelas históricas colombianas.⁴³ El vínculo de Gómez Valderrama con estos escritores, en esta vía genérica, es evidente. Nieto y Pérez fueron liberales y en sus novelas, siguiendo las modas literarias del romanticismo europeo, indagaron en el pasado latinoamericano. En sus obras criticaron la crueldad de la conquista española y enaltecieron la resistencia indígena. Y en sus actividades propiamente políticas se sumaron a la lucha y la defensa del progreso y las libertades que exigía a la sazón el Partido Liberal. Son ellos quienes proponen literariamente un modelo de utopía liberal opuesto al de la arcadia conservadora. La diferencia en ambos proyectos, se sabe, consistía en que los liberales concebían un país hecho de Estados autónomos libres y laicos, mientras que los conservadores propugnaban por un Estado centralista y católico. Son novelas como *Manuela* (1858) de Eugenio Díaz y *María* (1867) de Jorge Isaacs las que el Partido Conservador erigirá como símbolos de un país católico y rural situado en la antípoda del proyecto de los liberales. De ahí la mordacidad que en *Manuela* hay contra el liberal gólgota de Bogotá que confronta la vida sencilla de una provincia. De ahí, también, el engalanamiento del Gran Cauca, con su paisaje imponente y sus siervos bondadosos y admiradores de sus igualmente bondadosos amos que ofrece *María*.⁴⁴

La otra raya del tigre tiene como personaje emblemático a un europeo inmigrado. En la elección de su personaje, es posible que Gómez Valderrama haya seguido la pauta que da Marcel Schowb en el prólogo de sus *Vidas imaginarias* cuando dice: “El biógrafo, léase el novelista, debe escoger entre los posibles humanos aquel

42. *Ibid.*, p. 157.

43. En su libro *Evolución de la novela en Colombia* (Bogotá, Biblioteca Básica Colombiana, 1975), A. Curcio Altamar dedica a este tema el capítulo “La novela histórica-romántica” (pp. 67-82).

44. Cf. R. Williams, *Novela y poder en Colombia*, Bogotá, Tercer Mundo, 1991, p. 51.

que es único”.⁴⁵ De este hombre único se narran entonces los años de su estadía en Colombia, que va de 1852 a 1882. Sus peripecias de prófugo de la justicia en la Alemania revolucionaria de 1848. Sus aventuras comerciales, sexuales y políticas en un fragmentado país que se llamó de diversas maneras. Entre 1832 y 1858 Nueva Granada, entre 1858 y 1863 Confederación Granadina, y Estados Unidos de Colombia entre 1863 y 1886. Lengerke vivió los acalorados procesos de tres constituciones: las de 1853, 1858 y 1863. Vivió también el fragor de cuatro guerras civiles: la de 1851 originada por la abolición de la esclavitud, la de 1854 debido a las diferencias económicas entre liberales gólgotas y draconianos, la de 1859-1862 entre centralistas y federalistas, y la de 1876-1877 ocasionada por la decadencia de una franja del Partido Conservador de la Provincia del Cauca y cuyo pretexto fue la enseñanza laica que querían imponer los liberales.⁴⁶ Bajo este telón histórico convulso el objetivo de Lengerke, al llegar a Colombia, es colonizar. Colonizar cultural, racial y económicamente una joven nación sumida en la barbarie. Modernizar a un país que, en todos los aspectos, seguía siendo de mentalidad colonial. Este colonizador encarna, en realidad, a un personaje paradójico. Es un liberal típico del siglo XIX, con gustos literarios y musicales propios del Romanticismo, y pasiones políticas afianzadas en los enciclopedistas franceses, en Bentham y en Marx. En su comportamiento se afirman, sin embargo, las típicas características de un señor feudal. Termina convertido en un terrateniente, más colombiano que alemán, dueño de inmensas tierras en el centro de las cuales edifica un castillo de insoslayables connotaciones medievales. Este rasgo contradictorio torna a Lengerke, de algún modo, repulsivo ante los ojos de un lector moderno. Sus concepciones del progreso están hundidas en las nociones de civilización y barbarie que tanto manosearon las elites intelectuales de América Latina en el siglo XIX. El alemán construye puentes y carreteras para sacar al país del atraso. Pero en la consecución de sus fines arrasa sin conmiseración todo aquello que atente contra su labor. Su visión de los indígenas yaragués, una de las etnias que más combatieron la llegada de los colonos españoles y alemanes en lo que es hoy el Magdalena Medio colombiano, no tiene vuelta de hoja: hay que exterminarlos si impiden la consolidación de las carreteras por donde deben pasar las mercancías sobre cuyo comercio se levanta el emporio de la quina de Lengerke y Cía. Sus opiniones de la raza se enmarcan también en el contexto de lo que fueron los deseos de los radicales de querer organizar grandes migraciones de europeos para mejorar la raza americana, tan propensa a los desmanes, la abulia, la fealdad, la promiscuidad y otros lugares comunes de la interpretación del pueblo que los cultores de la civilización liberal clamaron por toda la geografía americana. Así,

45. M. Schwob, *Vies imaginaires*, París, Gallimard, 1957, p. 16.

46. Cf. A. Tirado Mejía, “El Estado y la política en el siglo XIX”, en: *Manual de Historia de Colombia*, tomo II, Bogotá, Ministerio de Cultura/Tercer Mundo, 1979, pp. 327-384.

Lengerke acompañará sus labores de proteica colonización con la práctica de una sexualidad infatigable. Resultado de ella es la propagación de la simiente alemana en muchas exuberantes criollas del Santander colombiano.

La personalidad del alemán en *La otra raya del tigre*, en la medida en que es contradictoria, va inclinándose hacia una suerte de degradación. El narrador de la novela, ese conglomerado de voces que se mimetizan en diferentes personajes, no deja de mostrarnos los excesos de ese “único” liberal cuya utopía termina en el fracaso. La novela, que tiene ocho capítulos, goza en esta dirección de un llamativo equilibrio, ya que desde el capítulo central se marca el esplendor del alemán y su respectivo declive. La figura de Lengerke, a lo largo de la novela, se descompone. Y se trata de una descomposición que lo abarca en tanto es personaje literario, símbolo y leyenda de la historia colombiana. Asistir al derrumbe de esta existencia podría provocar la interpretación de que el plural narrador de *La otra raya del tigre* no tiene, en el fondo, ninguna simpatía hacia su personaje, que lo que busca la novela es contar el periplo de una vida derrotada, transcurrida en medio de un país condenado también a la derrota de sus proyectos políticos. Si es así, tienta afirmar que el narrador celebra el proyecto civilizador del liberalismo radical. Lo aprueba, es cierto, pero no olvida sus maneras agresivas. Es en esta ambigüedad, por lo demás, donde se sostiene el discurso narrativo de la novela y, por supuesto, su continuo cambio de focalizaciones. Creer, no obstante, que tales valoraciones surgen en *La otra raya del tigre* producto de la espontaneidad favorecida por el recuerdo y la evocación del abuelo, del padre o del nieto –pues son estos quienes toman generalmente las riendas del discurso narrativo–, es quizás equívoco. El narrador de la novela es claramente intencional. Pese a que se nos diga, con bastante frecuencia, que Lengerke es un curioso paradigma de terrateniente liberal, de mercenario con ideas progresistas, de comerciante camaleónico que a veces apoyó a un partido y a veces a otro para beneficiar sus bienes económicos; pese a que se nos describan a veces sus ridículas ínfulas de hombre superior, en la novela el alemán es considerado como un héroe. Un héroe en tanto que se construye como un mito capaz de generar la nostalgia y el ditirambo de un mundo burgués posterior, instancia desde la cual se trama el homenaje. Y es aquí donde se hace indispensable acudir a la figura política de Gómez Valderrama, y a su compromiso con el Partido Liberal y su malogrado Frente Nacional que lo utilizó como uno de sus hombres más prestantes.⁴⁷ No es recomendable olvidar esta militancia a la hora de querer dilucidar la intencionalidad del narrador de la novela. Y no parece aventurado pensar que este homenaje

47. Desde la revista *Mito* Gómez Valderrama manifestó su fe en la convivencia política de los partidos Liberal y Conservador en el llamado Frente Nacional como modo de enfrentar la violencia partidista y la dictadura del general Rojas Pinilla. Su vínculo con esta cohabitación malsana de las clases dominantes del país le llevó a ocupar altos cargos políticos. Gómez Valderrama fue ministro de Educación y de Gobierno, así como embajador de Colombia en la Unión Soviética y en España.

al Partido Liberal, en la figura de Lengerke, explica en gran parte el hecho de que *La otra raya del tigre* sea endilgada por el establecimiento literario como una de las grandes novelas colombianas del siglo XX.⁴⁸

El connotado cuentista pierde su fulgor en la tentativa de construir una novela histórica emblemática de un país oficial. Algunos críticos han señalado como un acierto la esencia cuentística de *La otra raya del tigre*. La circunstancia de que sus capítulos puedan leerse, a veces, como relatos autónomos la ha enaltecido.⁴⁹ Pero pocos se han detenido en ver que esa es precisamente una de las características que más minimizan la novela. Ricardo Cano Gaviria, sin desconocer la perfección estilística de Gómez Valderrama, considera que *La otra raya del tigre* al cambiar continuamente de atmósferas, tiempos verbales y de narrador impide que esos capítulos tengan una acertada unidad novelística.⁵⁰ Cano Gaviria, acaso quien ha estudiado con mayor juicio los desaciertos en *La otra raya del tigre*, señala el poco espesor psicológico de Lengerke. Y su desmesura opaca a todos los seres que lo rodean. Las diferentes voces narrativas acuden a una serie de fórmulas retóricas que terminan por engrandecer al alemán de tal manera que el único sol que brilla en la novela es él. Esto, según Cano, obedece a las técnicas narrativas con que se hace la aproximación siempre exaltada al personaje principal. La insuficiente velocidad de la trama, la continua segmentación de los cuadros que conforman la vida del colonizador alemán, el matiz aleatorio y azaroso de la novela que rehúsa el discurso lineal, la continua repetición de escenas y paisajes y situaciones en que el protagonista se ve involucrado, la presencia de ciertos pasajes en que la fábula es mal cubierta por la trama, hacen de *La otra raya del tigre* una obra donde las fallas se acumulan. Con estas palabras no estamos, de ninguna manera, apoyando el desdén con que muchos lectores y escritores de ahora toman la obra de quien es uno de los cuentistas más prestigiosos de Colombia y América Latina. Pretendemos tal vez seguir la atinada fórmula promulgada por la revista *Mito*: poner en situación a un escritor y su obra.

48. Alonso Aristizábal, uno de los primeros estudiosos de Gómez Valderrama, dice en el libro que la colección “Clásicos colombianos” le dedicó al autor, que *La otra raya del tigre* es una de las “cinco novelas más representativas de la historia literaria del país” (*Pedro Gómez Valderrama*, Bogotá, Procultura, 1992, p. 24). Por otro lado, el periódico *El Tiempo*, el diario liberal de más circulación en el país, la incluyó en su Biblioteca Colombia de 2003, conformada por 26 títulos.

49. Cf. Ricardo Cano Gaviria, “La novela colombiana después de García Márquez”, en: *Manual de literatura colombiana*, Bogotá, Procultura/Planeta, 1988, p. 403.

50. El más memorable de estos capítulos-cuentos es el que narra el traslado de un piano Pleyel desde Europa hasta el castillo de Montebello. Tal fragmento precisamente se sitúa en el origen de la escritura de la novela. Se trata del aparte IV del capítulo 4 y que en los cuentos completos figura como “El dios errante”.

Con todo, la lectura de *La otra raya del tigre* sigue suscitando diversos entusiasmos en las coordenadas de la crítica académica.⁵¹ Aspectos como la relación historia y literatura han convertido esta novela en una especie de paradigma y no es aventurado afirmar que es a partir de su publicación que se despertará un fervoroso interés por parte de los escritores colombianos en el siglo XIX. Los elementos metaficcionales que la caracterizan la hacen, igualmente, ejemplar. Sin olvidar situaciones tan atractivas en *La otra raya del tigre* como son el viaje por regiones de un país aún no nombradas, o la compleja e intensa dupla civilización y barbarie que penetra varios de sus momentos más logrados. Y, sin embargo, pese a todos los méritos que posee la obra de Pedro Gómez Valderrama, su radiación sigue siendo secreta, como corresponde a la literatura más genuina, y el mensaje de sus libros solo propio para lectores de culto.

51. Esta edición de Archivos de la obra cuentística y la novela de Pedro Gómez Valderrama da muestra, justamente, del renovado interés de la crítica académica por la obra de este importante escritor colombiano.

