

INSTITUTO CARO Y CUERVO
MAESTRIA EN LITERATURA Y CULTURA

PAISAJES DEL TEDIO EN *ALGUIEN MUERE AL GRITO DE LA GARZA*
DEL AUTOR NADAÍSTA HUMBERTO NAVARRO LINCE

CRISTIAN ANDRÉS SANTANA MEDINA

BOGOTÁ

2023

INSTITUTO CARO Y CUERVO

MAESTRIA EN LITERATURA Y CULTURA

**PAISAJES DEL TEDIO EN *ALGUIEN MUERE AL GRITO DE LA GARZA*
DEL AUTOR NADAÍSTA HUMBERTO NAVARRO LINCE**

CRISTIAN ANDRÉS SANTANA MEDINA

Trabajo para optar por el título de Maestría en Literatura y Cultura

JULIO ALBERTO BEJARANO HERNÁNDEZ

BOGOTÁ

2023

Dedicatoria

A mi abuela y a Angélica por todo el apoyo, cariño y paciencia,

a Michael Benítez por mostrarme un camino.

En memoria de Humberto Navarro Lince.

Agradecimientos

Agradezco al Instituto Caro y Cuervo por brindarme las herramientas y las sugerencias para mi crecimiento como estudiante y profesional, por gestionar los espacios, los tiempos, los materiales, en medio del confinamiento por la pandemia, y disponer su atención a las necesidades de los estudiantes. Gracias a todos los docentes con quienes pudimos compartir conocimientos, inquietudes, y sembrar el espíritu del pensamiento crítico que también ha servido para nuestra vida laboral y personal.

Gracias a mis compañeros del programa con quienes tuvimos discusiones respetuosas, debates enriquecedores y compartimos experiencias valiosas. En especial a Javier Rojas, Johan Hurtado, a quienes les he expresado mi profunda admiración. Mi gratitud a Víctor Bustamante con quien pude entablar muchos diálogos sobre Humberto Navarro. A Angélica Rincón porque se atrevió a leer a Cachifo y darme ánimos.

De igual manera le agradezco al profesor Alberto Bejarano porque siempre tuvo la amabilidad de orientarme y abrirme el campo a lecturas y posiciones afines a esta empresa, porque estuvo pendiente del proceso y lo vio crecer desde sus inicios.

Espero que este trabajo sea entretenido en medio de tanto tedio. Gracias a Cachifo por enseñarme a estar conmigo mismo, muchas veces aburrido.

INFORMACION DEL TRABAJO DE GRADO

1. **TRABAJO DE GRADO REQUISITO PARA OPTAR AL TÍTULO DE: MAGISTER EN LITERATURA Y CULTURA**

2. **TÍTULO DEL TRABAJO DE GRADO:**

PAISAJES DEL TEDIO EN *ALGUIEN MUERE AL GRITO DE LA GARZA* DEL AUTOR NADAÍSTA HUMBERTO NAVARRO LINCE

3. **SI AUTORIZO**

NO AUTORIZO

A la biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Facultad Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para usos de finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Socialice la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo con la comunidad académica en general.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "**Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores**", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su autor.

IDENTIFICACIÓN DEL AUTOR

Nombre completo:

Cristian Andrés Santana Medina

Documento de Identidad:

1018444194

Firma:



DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO

AUTOR

Apellidos	Nombres
Santana Medina	Cristian Andrés

DIRECTOR (ES)

Apellidos	Nombres
Hernández Bejarano	Julio Alberto

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE: Magister en Literatura y Cultura

TÍTULO DEL TRABAJO DE GRADO: Paisajes del tedio en *Alguien muere al grito de la garza* del autor nadaísta Humberto Navarro Lince

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO: Maestría en Literatura y Cultura

CIUDAD: Bogotá AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2023

NÚMERO DE PÁGINAS: 86

TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones ___ Mapas ___ Retratos ___ Tablas, gráficos y diagramas ___ Planos ___ Láminas ___ Fotografías ___

MATERIAL ANEXO (Vídeo, audio, multimedia):

Duración del audiovisual: _____ Minutos.

Otro. ¿Cuál? _____

Sistema: Americano NTSC _____ Europeo PAL _____ SECAM _____

Número de archivos dentro del CD, en caso de incluirse un CD-ROM diferente al trabajo de grado: _____

PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser Laureadas o tener una mención especial):

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES: Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. (En caso de duda para designar estos descriptores, se recomienda consultar a la dirección de biblioteca en el correo electrónico biblioteca@caroycuervo.gov.co):

ESPAÑOL	INGLÉS
Paisaje	Landscape
Tedio	Boredom
Ciénaga	Swamp
Humberto Navarro Lince	Humberto Navarro Lince
Nadaísmo	Nadaism

RESUMEN DEL CONTENIDO Español (máximo 250 palabras):

La novela *Alguien muere al grito de la garza* publicada en 1977, escrita por Humberto Navarro Lince (“Cachifo,” autor del movimiento artístico de las décadas de los sesentas y setentas conocido como el nadaísmo), es una obra poco analizada y estudiada. Este trabajo, a modo de rescate literario, propone una interpretación de la novela a través de las tensiones entre las imágenes de la ciudad y la ciénaga. La obra se desarrolla en torno al concepto del tedio que se maneja de manera existencial: cuestionando el sentido del ser, de la vida y la muerte; abunda en monólogos, fragmentos, varias voces sin carácter específico, una especial atención a los objetos y elementos del paisaje; a la vez, retrata algunas cuestiones sociales como la migración, el aborto y sobre todo una visión del otro que habita la ciénaga y que serán analizadas en relación al tedio y el paisaje. Esta investigación se extiende para brindar reflexiones sobre el panorama literario y la posición de este autor dentro de la literatura colombiana.

RESUMEN DEL CONTENIDO Inglés (máximo 250 palabras):

The novel “*Alguien muere al grito de la Garza*” published in 1977, written by Humberto Navarro Lince (known as Cachifo,” author of the artistic movement of the sixties and seventies called “Nadaísmo”). This work, as a literary rescue, proposes an interpretation of the novel through the tensions between the images of the city and the swamp. The work is developed around the concept of boredom that is handled in an existential way: questioning the meaning of being, of life and death; it abounds in monologues, fragments, several voices without specific character, a special attention to the objects and elements of the landscape; At the same time, it portrays some social issues such as migration, abortion and, above all, a vision of the other that inhabits the swamp and that will be analyzed in relation to boredom and landscape. This research extends to offer reflections on the literary panorama and the position of this author within Colombian literature.

Contenido

1. El Autor y la obra.....	1
2. El tedio	8
3. La imagen y la estructura	19
4. El Paisaje.....	24
4.1. Mujer y hombre que producen el paisaje.....	25
4.2. Fauna y Flora	28
5. Imágenes de paisajes de tedio	41
6. Tedio de ciénaga, tedio de ciudad	52
7. Discusiones alrededor del tedio	68
8. Diálogos sobre literatura, viajes, tedio, ciénaga	77
9. Existencialismo de Navarro Lince	82
10. Conclusiones	84
Bibliografía.....	88

Paisajes del Tedio en *Alguien muere al grito de la garza* del autor nadaísta Humberto Navarro Lince

1. El Autor y la obra

Humberto Navarro Lince nació en Medellín en 1931 y falleció el 6 de Julio de 2003 en Bogotá, este año se cumplen veinte años su fallecimiento. Hizo parte del movimiento nadaísta y fue el miembro que se dedicó con cierta rigurosidad, pese a algunos poemas y cuentos, al género de la novela: publicó cinco novelas a lo largo de su vida. También comentan, quienes lo conocieron, como Fernando Vera Ángel que hace una semblanza de él “Pintor de sábados sin éxito en el oficio, lector de cuanto caía a sus manos, políglota de propio aprendizaje, sibarita consumado (...)” (41), tenía conocimientos en medicina que heredó de su abuelo. Gonzalo Arango lo describe como el personaje que financió las primeras publicaciones de los nadaístas como los manifiestos y panfletos que repartían en la ciudad de Medellín en la década de los 50’s.

Los nadaístas le pusieron “Cachifo” de sobrenombre—desconozco las razones—, y sobreviven algunos datos sobre él en algunas antologías. A pesar de haber sido parte de un movimiento artístico con relevancia hasta el día de hoy, paradójicamente es un escritor desconocido. Han sido los mismos nadaístas quienes han tratado de mantener el retrato y la obra de Navarro, prueba de ello es la reedición de su novela *El amor en Grupo* por parte de la editorial Unaula y la Eafit en el 2017, fue lanzada en la Feria Internacional del Libro en Bogotá con una conferencia de Jota Mario Arbeláez, y también en Envigado en la Fundación Otra Parte (Casa Museo sobre Fernando González). Es curioso el hecho de que fue un escritor que quedó en segundo lugar en los premios literarios: segundo lugar en el premio ESSO de literatura (por esos años nombrado Premio Nadaísta de Novela) en 1966 con *Los días más felices del año*, Segundo lugar en el premio Nacional “Vivencias” de Novela (Cali, 1979) con *Juego de Espejos*. Fue publicado en prestigiosas editoriales:

Tercer Mundo, en la Colección *Autores Antioqueños*, Carlos Lohlé (Argentina), sus últimas obras en Universidades, en Editorial Universidad de Antioquía, EAFIT, UNAULA. En el año 2003 se publicó su última novela *La casa del Palomar Príncipe*, a mi parecer, una obra de importante valor para la memoria histórica de Bogotá y la más biográfica de él.

Los comentarios que han hecho de su obra han sido enfocados a *Los días más felices del año*, que hace parte de las tres novelas del *Premio nadaísmo de novela* de 1966 junto con *La pequeña hermana*, de Pablus Gallinazo y *El terremoto*, de Germán Pinzón. El crítico Hernando Valencia Goelkel realizó varias apreciaciones sobre estas novelas; en general, su concepto es negativo, estas novelas no aportan ni temas ni estilos significativos a la literatura de Colombia: Germán Pinzón “los momentos dramáticos de su narración son poco convincentes.” (126), de Pablus Gallinazo la adjudica “apariencia de cobardía-apariencia, pue es en verdad escasez de información” (129), y Humberto Navarro afirma que “No sé cuántos personajes hablan en primera persona (...) El tono e inalterable y Navarro carece de maestría necesaria para evitar que también sea monótono.

Germán Vargas, crítico de arte, realiza otro breve análisis de las tres novelas del *Premio nadaísmo de novela*. En su perspectiva hay un acercamiento más abierto a las novelas porque su intención es pronosticar el rumbo de estos jóvenes novelistas, ofrece recomendaciones al estilo y resalta algunas cualidades: Germán Pinzón no cae en la cursilería, Pablus Gallinazo escribe con pasión, pero en su novela no pasa nada, Humberto Navarro debe revisar con más cuidado sus escritos. Vargas tampoco hace un estudio del funcionamiento interno de la novela, ni los temas o tensiones predominantes en las obras, pero tampoco parece ser su intención. Estas reseñas ofrecen más que todo unas apreciaciones generales de las fallas y fortalezas de las novelas que en algunos momentos parecen ser ambiguas: “demasiado ambiciosa y su autor no logra dominarla...Humberto

Navarro tiene condiciones para hacer una obra convincente.” (Vargas, 605). Valencia Goelkel y Vargas mencionan no sólo la dificultad de lectura sino la dificultad de producción de la novela, lo que nos acerca a la situación de encontrarnos una obra que debe ser leída con cuidado, una lectura activa. Aunque estas reseñas se acercan a una de las novelas de Humberto Navarro, carecen de un análisis teórico.

Las menciones de Raymond Williams conducen a la propuesta de la categoría “Novela Postmoderna” para la novela de Humberto Navarro:

(...) narrativa hispanoamericana tiene sus raíces en Borges; no busca un universo organizado, sino que más bien lo subvierte, y con frecuencia utiliza como sujeto fundamental el lenguaje o el ingenio verbal. Es más teórica que orientada hacia el mundo real, y a menudo teoriza sobre la misma narración. (Postmodernidades, 10)

Williams también coincide con las reseñas anteriores donde se contempla la novela de Humberto Navarro como una narrativa que exige una lectura activa. Sin embargo, Williams apunta a que el lector debe asumir el universo desorganizado, el fragmento y la reflexión continua, está exponiendo la actitud con la que debemos entrar en este tipo de obras. Además, hablamos de una novela moderna de influencia francesa de la época.

En *Antología comentada del cuento antioqueño*, con selección y comentarios de Mario Escobar Velásquez, afirma que la vida de Cachifo resulta más interesante que sus novelas, pero sobre todo, valora a las novelas y cuentos como esencialmente pictóricos. Víctor Bustamante ha dedicado un espacio para rescatar autores del nadaísmo que no han sido lo suficientemente valorados y que hacen parte de la memoria de Medellín y de Colombia. En el blog nadaísmo 2011 ha escrito y ha expuesto sus investigaciones de carácter biográfico: *Cuando el poeta muere*, Biografía de Darío Lemos, *Los Malditos*, elegía al personaje del hamaquero (librero de Medellín. Bustamante publicó un artículo titulado *Humberto Navarro Lince: Mi colección tesonera de pasos perdidos* (2014). Describe a Cachifo como un “nadaísta oculto”, un nómada, un hombre culto e ingenioso. Navarro es importante para Bustamante porque en sus novelas la ciudad tiene

un tratamiento especial, apasionado, cotidiano, vivencial, testimonial. Es un primer acercamiento a los conceptos del espacio en la mirada de un cronista, y aunque Bustamante carece de rigor técnico, su lectura plantea un acercamiento menos prevenido a la obra de Navarro Lince.

Las más recientes valoraciones, las de sus amigos, se reunieron en el libro *Cachifrenia*, con motivo de la reedición del *Amor en grupo*. Por tanto, se centran en esa obra de 1974. Resaltan su ingenio y su acercamiento al experimento y la novela –objetual de la *Nouveau Romain*, Jota Mario Arbeláez comenta que “Tanto él como Amílcar Osorio habían creído encontrar en el “objetalismo” robbegrilletiano la fórmula del asombro.” (*Cachifrenia*, 62). Reinaldo Spinaletta rescata varios elementos: Navarro escribe una novela experimental fragmentada al estilo de la *Nouveau Romain*, con ecos en la generación Beat, el tema crucial de su novelística es la ciudad¹ “hay una memoria de ciudad y un mosaico de planos temporales y espaciales que puede hacer que algunos no resistan el viaje.” (31). En el evento de relanzamiento de *El amor en grupo* en Envigado, Memo Vera Ángel y al periodista Reinaldo Spinaletta conversaron sobre la obra y la época que vivió Humberto Navarro. Comentaron las características del escritor, y propusieron un camino de interpretación que es observar la obra de Cachifo desde lo urbano, por consiguiente, se enfatiza su relación con el espacio de la ciudad. Los conceptos emitidos, en las últimas valoraciones, admiten que hay que comprender su obra de otra manera, que hay valor en su experimento, que atendían a las fórmulas de la época.

La obra *Alguien muere al grito de la garza* publicada en 1977 por la editorial Gamma de Medellín, en ese tiempo no era una editorial reconocida, es su tercera novela y cuarta publicación después de *13 poetas nadaístas*, llama la atención por tratar dos temas, uno evidente que es la ciudad y otro, no tan resaltado por sus amigos comentaristas de la obra, que es la ciénaga. Es la obra pone en tensión la ciudad con la ciénaga en una visión

reflexiva del mundo que es neurálgica en esta novela, es el motivo que la distingue de las otras obras. Contiene un potencial de reflexión cultural, filosófica y espacial.

Por otro lado, atendiendo al concepto de *Margen o Marginalidad*, acuñado por Jaques Derrida, una postura, un autor, una idea, encuentra mayor luminosidad en los textos que han estado al margen, y así mismo, se encuentra el conocimiento en los escritores que han estado al margen. En este caso hablaríamos del margen del margen: La novela *Alguien muere al grito de la garza*, la menos comentada, de un autor que no se ha estudiado o siquiera analizado en un intento más profundo que no sea el de la anécdota, tan recurrente en los estudios de autores nadaístas.

Jota Mario Arbeláez hablaba de esta novela en términos de comparación:

“fuimos testigos de sus jornadas frenéticas escribiendo *Alguien muere al grito de la garza*. Una novela de ambiente nacional tratada con la estructura y el espeso lirismo de las obras de la generación francesa en boga, comandada también por Michel Butor y Nathalie Sarraute.”
(Cahifrenia, 63)

Su narración consta de fragmentos en primera persona, por lo cual, los narradores nos adentran en sus pensamientos, en sus impresiones; pese a esto, la narración no es necesariamente descriptiva, sino que se plasma de manera reflexiva y asemejando el movimiento que se genera en los pensamientos: cruce de temas, divagar, suspensión de la línea argumental, regreso a temas que están cavilando, cadena de elementos unidos por la conjunción “y”, ambigüedad en las ideas que intentan transmitir, imágenes empotradas y una particular atención a los sonidos del espacio, de la ciénaga y el campo. Ernesto Sábato afirmaba que este tipo de novelas son realistas, porque así funciona la interioridad, la mente humana: transita en desorden, salta a recuerdos, se le atraviesa otra cosa que está en el entorno, retoma, se olvida de lo que venía pensando. (El escritor, 37)

Se puede observar, al inicio del libro, una dedicatoria al escritor Gonzalo Arango y a Mario Arango (Marango) quien hizo la portada en la cual se pueden distinguir elementos

de un paisaje tropical: río, palmeras, algas, con un fondo de montañas, entorno soleado y una garza hacia el frente, a las orillas. Mario Escobar Velázquez, quien conoció a Cachifo, subraya que “*Alguien muere al grito de la garza* acontece en la ciénaga de Ayapel, entre movibles espejos de agua y sólidas hordas de calor.” (193). La ciénaga de Ayapel del departamento de Córdoba en la región Caribe de Colombia, sería el espacio concreto donde se desarrolla. La Historia transcurre en una mudanza de la ciudad a la ciénaga, Marcos, uno de los personajes principales, es un escritor que se queda sin empleo, ya que rechazó un ofrecimiento en una biblioteca, resuelve irse con su esposa Marta para una finca cerca a la ciénaga y al mar, puesto que está embarazada y esto pondrá en una crisis a los dos futuros padres. Si pudiéramos expresar la novela en una secuencia de acciones y momentos cumbres, se trataría la introducción nos que nos plantea un recuerdo de la ciudad, de lo que dejan atrás; del caminar en medio de una feria con comidas y personas jugando a los dados; una avioneta que llega a la finca donde van a residir; el encuentro con Lucrecia quien es amiga de Marta, su esposo es un odontólogo que le apodan Caravacchio; las visitas a la fábrica de unos amigos extranjeros llamados Kurt y su hermana Helga; la visita que hacen a unos amigos y parientes en un lugar llamado “la isla de los Sancristobal” donde Marta se cae de un caballo en una cabalgata y es atendida mientras Marcos recuerda una sesión de espiritismo ; las caminatas que realiza Marcos hacia la plaza de “las flores”, sucede el fallecimiento de un pariente llamado Tamar quien deja a su hijo huérfano; varios recuerdos de Marcos en la ciudad con sus amigos y la creación artística; el funeral al que asisten por la muerte de un familiar de Lucrecia; el viaje en la barqueta donde va Marcos y la espera incesante de su esposa Marta.

En el prólogo nos advierte que “Los personajes son casi que múltiples facetas de un mismo individuo, y el principal de todos es seguramente un gran TEDIO...” (6). Ratifica un aspecto que menciona Raymond Williams cuando analiza las novelas de los años 70s en

cuanto “es el empleo explícito de conceptos para crear una experiencia fundamentalmente intelectual” (una década, 14); el concepto al que acude la obra es el del hastío, el tedio. A pesar de que existe una historia que se nubla por la forma en que se narra: el personaje Marcos y su esposa Martha migran de la ciudad al campo de la ciénaga y él muere allí. Esa historia es absorbida por la predominancia del concepto de tedio.

El tedio por sí sólo no agota la lectura de la novela. Para encontrar un camino de comprensión es crucial atender a sus múltiples e insistentes relaciones que entabla la “experiencia intelectual” con los espacios: la ciénaga y la ciudad. Como se trata de una migración de ciudad al campo, del centro a la periferia, donde despliega un mosaico de paisajes, se debe atender al desarrollo de atmosferas, del entorno y de un encuentro con el otro que habita esa ciénaga, el campo. Entonces, encontramos que la *ciénaga* es otro tema que resalta, nos habla de una región, pero no desde un punto de vista de la novela regional, sino desde un despliegue reflexivo (filosófico), tratamientos más típicos de temas urbanos (que también están presentes), desde el experimento literario.

Para la época de creación y publicación de *Alguien muere al grito de la garza*, el movimiento predominante de las décadas de los años 60s y 70s fue el Piedracielismo, seguidores de Pedro Ramón Jiménez publicaron y se realizaron bastantes estudios sobre sus obras: antologías, reportajes, poemas, cuentos. Hay que decir que el Instituto Caro y Cuervo fue una trincheras para el grupo Piedra y Cielo y que Procultura también fue un campo de disputa entre las generaciones que entraban y las que tenían mejor posición, de ninguna manera fue violenta la contradicción, sino que era el proceso de desarrollo de la literatura en el que hay diálogos o negación de la tradición. Un movimiento nacido en las provincias como el nadaísmo, conformado por jóvenes que no pertenecían al mundo académico no ha sido bien visto. Ha tenido, eso sí, un éxito comercial mediano. —Me

parece importante retomar esos debates y revisar y estudiar las obras de los autores nadaístas —.

Es necesario estudiar la obra de Cachifo en términos de encuentro y separación del nadaísmo (los dos procesos a la vez) porque permite enriquecer el panorama de la literatura de Colombia, abre las perspectivas para que se pueda estudiar tanto al canon como a la novelística que tiene su personalidad, su estilo, su particularidad. Estudiar la narrativa de Cachifo y de la novela nadaísta nos brinda diversas perspectivas de la historia, de un periodo y contribuye a la construcción de la memoria histórica del espacio y de la literatura.

2. El tedio

El diccionario de la Real Academia de la lengua española define el Tedio como “Aburrimiento extremo o estado de ánimo del que soporta algo o a alguien que no le interesa.”. Se asocia al tedio con un aburrimiento justificado en causas, así como la sensación de fastidio, hastío, cansancio, fatiga, entre otros. Observando la semántica que tiene el tedio en otras lenguas podemos observar el *Boredoom*, igualmente reconocido como estadio de aburrimiento que, según Lars Svendsen, haría su aparición hacia 1760. El equivalente de tedio en alemán es *Langeweile*, e hizo su aparición unas décadas anteriores. En el siglo XVIII, derivan del latín *inodiare* las palabras *nuit* en francés y *noia* en italiano, estando muy cerca del verbo odiar o detestar. En castellano, sin una fecha concreta pero alrededor del siglo XV, aparece la palabra tedio como una cadencia del latín *taedium* (disgusto, hastío, cansancio, enfado, aburrimiento, a veces incluso asco y repugnancia), al que se le agrega el sufijo *-ium*, y del que se desprende el verbo *taedere* (estar disgustado o hastiado). En el latín de la antigua Roma podemos encontrar una relación entre la raíz de *taedium* con la raíz de *fastidium* y *fastidiare*, aunque parece ser que este último viene de un viejo sustantivo *fastus* (orgullosa, jactancioso). Por lo tanto, vemos que el tedio va

desarrollándose desde la época antigua, cuando Séneca acuñaba la expresión *Tedium uitae* (tedio de la vida), que también fue adoptada por pensadores como Tácito, Aulo Gelio y Plinio el viejo.

Considero que el tedio siempre ha estado presente en las culturas, sólo que varía su concepción. En la antigua Grecia los certámenes de las tragedias exigían tres obras de tragedia y una de comedia al final, esto se hacía con el fin de no saturar al público con la tragedia y amenizar con otras tonalidades las presentaciones. Esta sensación de sobrecarga, de no tolerar la exuberancia, hace parte de la naturaleza del ser humano y dejan en descubierto que es importante medir la relación con algo: el exceso llevaría al tedio. Sin caer en el anacronismo, cabe aclarar que no me refiero precisamente al tedio moderno sino un síntoma leve de una experiencia cercana al tedio que tenían las civilizaciones antiguas.

A pesar de las máximas de Séneca, donde Dulce María Zúñiga analiza *Cartas a Lucio*, podemos ver que “El tedio tiene un lugar, un espacio donde el alma «vaga», «flota» (*fluctuatur*), donde la sorprende la noche y las tinieblas se abaten sobre ella. Los ruidos de la ciudad, que distraen la concentración del filósofo, tienen su correspondencia en el alma: los sonidos interiores la molestan, «su alma le hace ruido»” (3). Séneca lo trata como malestares del alma, que son interiores y cuya cura es la ocupación. Zúñiga también habla de un tedio en el poeta Lucrecio, quien hablaba de no temerle a la muerte por más que se sienta fastidio, “Por más que huya, el hombre fastidiado no encuentra remedio a su mal: donde quiera que esté todo se parece a todo: *nihil novi*, no hay nada nuevo, dice Lucrecio, él se lleva consigo su ser (...)”. (4). Hay un afán en la filosofía por encontrar que cualquier concepto o sentido ya se ha establecido antes (algo muy típico de un tedio en el que todo es repetición), podríamos decir que estos autores, como Zúñiga, pretenden discutir con esa noción amplia de “lo nuevo”, a propósito de lo que decía Lucrecio, puesto que la espera de una “novedad será central para discutir sobre el Tedio.

En la Edad Media, lo “nuevo” adquiere otro sentido: la *Acedía*, el pecado de la curiosidad y búsqueda de lo que sea “más nuevo aún”, se asocia también con el desinterés por todas las cosas, precisamente por desconcentración y ansía de lo nuevo. La modernidad tomará otro rumbo, lo novedoso es deseado por todos: la aparición de inventos, materiales y nuevas formas de expresión y organización social serán el telón de fondo del inicio del tedio al que haremos referencia.

Lars Svendsen es un filósofo noruego que se ha empeñado en investigar los fenómenos de la vida cotidiana: la moda, el miedo, la soledad; su trabajo *Filosofía del tedio*, cuya traducción al español se publicó en el año 2006, es el panorama más completo sobre el tedio, condensó nociones, perspectivas, obras de arte y discursos que reflejan la dimensión del tedio. Él afirma que el tedio como lo conocemos es un producto de la modernidad, que ha sido expuesto por el romanticismo, pues Svendsen no trabaja el tedio desde una antropología, sino un análisis de representaciones: el tedio se estudia interdisciplinariamente, está en discusión y adquiere distintos sentidos, tipos y ejemplos. Entonces debemos comprender el tedio como algo no-lineal o estático, por el contrario, el tedio va en aumento, el hombre contemporáneo lleva al tedio a unos niveles muy alterados para la existencia.

Otro estudio primordial para entender el tedio se dispone en el libro *Melancolía y Tedio*, de la filósofa colombiana Amalia Quevedo. Identifica etapas históricas de las acepciones de tedio y melancolía, y aborda las obras más representativas y los puntos clave en el cambio de percepción del tedio. Profundiza otros aspectos que Svendsen deja de lado, como el enfoque fármaco fisiológico que tenía en la edad media, la aparición del sujeto y sus emociones, que ya venía produciéndose en el renacimiento. Incluye obras capitales como *El quijote de la mancha*, *Melancolía* de Durero, *San Antonio Abad* de varios autores.

Su aporte es revisar en qué puntos Melancolía y tedio coinciden, mientras Svendsen los separa tajantemente.

Emmanuel Kant y Blaise Pascal serían quienes hablarían del tedio desde una perspectiva filosófica propiamente (antes se hablaba desde una perspectiva fisiológica). Pascal refiere a un *ennui* trágico, que deviene de la dialéctica diversión como escape del tedio. Kant en su *Antropología en sentido pragmático*, se ocupa del tedio en relación al placer, sería un dolor negativo en tanto hay un vacío de sensaciones. Para Amalia Quevedo la *Langeweile* de Kant asumía el asquearse de la propia existencia por el vacío relacionado con un placer que se modifica según el tiempo, en cuyo caso “Casi doscientos años antes que Heidegger, Kant traza el primer esbozo de una fenomenología del tedio en el marco del tiempo.” (138)

Kierkegaard ve el tedio como el germen de todos los males, ofrece una visión desde el cristianismo pero que pone en juego la existencia misma, pues el ser humano estaría condicionado y creado por ese Tedio, así, en Kierkegaard el Tedio engendra la vida. En Schopenhauer hay una visión de tedio que se aleja del moralismo Kantiano y del cristianismo de Pascal y Kierkegaard, porque tiene que ver con la insatisfacción del hombre que crea mundos imaginarios, de ahí se deprenen las religiones “como un intento de sustraerse al tedio” (en Svendsen, 43); para Schopenhauer el remedio para el tedio sería la experiencia estética, pero este es un camino pasajero, un escape momentáneo y luego debe decidir entre el sufrimiento o el tedio.

Desde la teoría marxista se puede analizar el tedio de acuerdo a la teoría de los conflictos. El hombre moderno estaría sometido a un conflicto de clases, políticos económicos, y el tedio se produce en el sujeto debido a la acumulación de conflictos, siendo los conflictos personales, internos y de conciencia, los que cada individuo debe resolver dando primacía a la situación de su clase social, lo que le generaría otro

conflicto. En *Humano, demasiado Humano*, de Friedrich Nietzsche, el tedio es una característica de los espíritus creativos porque lo asumen y conviven con ese estado, por el contrario, las personas sencillas huyen del tedio. En el proyecto de la transvaloración de todos los valores, que profesó Nietzsche, el tedio vendría a desembocar en la muerte, esta última “no la identifica, ni mucho menos con el deseo de morir motivo característico del romanticismo” (Cejtei & Juhasz, 87), se identifica más bien con el asumir la vida hasta las últimas consecuencias, hasta sus últimas posibilidades, así no hay cabida para el tedio y pasa del arte como cura para el tedio, exclamada en *El origen de la tragedia*, a la aceptación de la muerte que elimina el hipócrita ritual funerario y la metafísica de un “más allá” que profundizó el cristianismo.

Heidegger, en su libro *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad*, aborda el tedio desde tres estados: tedio por algo, tedio hacia algo, y ser tedioso. Abre la puerta a una topología del tedio, que después Martín Doehlemann va a ampliar de acuerdo a lo situacional, existencial, la rutina y lo creativo. Heidegger nomina el aburrimiento profundo como “el anulamiento a cargo del horizonte temporal, que hace que se pierda el instante que pertenece a la temporalidad, para forzar la existencia anulada al instante como la posibilidad auténtica de su existir.”(198) Sin embargo, como verifica Svendsen, Heidegger “Se resiste a aceptar la simplicidad de la vida humana, lo que lo lleva a perder la perspectiva óptica (del ente) en beneficio de la ontológica (del ser). (Filosofía del tedio, 104). Aquí cae en ese Nietzscheanismo que profesa la voluntad de los grandes hombres, pero que cae en una metafísica que descuida las dimensiones cotidianas, vivenciales y particulares de las afecciones, del tedio. Con todo esto, Heidegger se ha convertido en un camino crucial para plantear diálogos acerca del tedio.

Svendsen no tiene en cuenta a Jean Paul Sartre en su panorama del tedio. Sartre menciona en *El ser y la nada*, bajo la traducción de Jua Valmar, que “el ser nos será

revelado por algunos medios de acceso inmediato: el hastío, la náusea, etc.” (11). Pese a que luego advierte que el ser no se revela sino que “es”, el hastío, cercano al tedio, impregna al ser. En la obra *La nausea* se presenta una constante pérdida del sentido habitual de las cosas, sea una raíz, un asiento de tren o de parque, un vaso de cerveza o el pasado; el personaje Roquentin se aburre de las búsquedas (su investigación biográfica del marqués de Rollebón), de su vida y se plantea una vida que sobre todo fuera un absurdo. Considero que Sartre es importante para profundizar en la literatura del tedio.

En Cioran el tedio toma connotaciones favorables, pero mencionado más como hastío, y se entiende como una situación superior que, si bien “degrada el espíritu” (74), a partir de Gogol obtiene una “dignidad Mística, una fascinación” (139), se logra el tedio como una erosión que se logra con una profundización en la sensación de vacío.

El tedio es un estado humano en el que se pierde el sentido. El sentido de las cosas, del mundo, sus significados, las experiencias quedan reducidas al vacío. El tedio no es un estado psicológico, emocional, sino que también el mundo se vuelve tedioso y abrumador; no es una cuestión solamente subjetiva, sino que implica un contexto, es una categoría cultural. El tedio está en discusión: no es un tema cerrado y sus causas no se limitan a una sola cuestión. El tedio implica una separación con el mundo, por lo tanto, es crítico, pero también nubla la percepción debido al ensimismamiento del que deriva. Tiene grados de intensidad que varían de acuerdo a la época y su aceleración en el estilo de vida, la comunicación y el desarrollo del mundo. El tedio tiene varios fenómenos asociados como la incomunicación, el insomnio, la impotencia, la sensación de fracaso, la muerte y el deseo.

Svendsen recurre a la literatura para la investigación sobre el tedio en su dimensión filosófica, nos dice “considero que la literatura proporciona un material precioso para los estudios filosóficos (...) el material literario resulta, en general, mucho más ilustrativo que

los estudios cuantitativos de índole sociológica o psicológica.” (8), y es que la literatura ofrece reflexiones y profundiza, a través de sus estructuras y estilo, en las disposiciones emotivas del ser humano. Para Svendsen, los autores del tedio, en literatura, son: “Goethe, Flaubert, Stendhal, Mann, Beckett, Büchner, Dostoyevski, Chejov, Baudelaire, Leopardi, Proust, Byron, Eliot, Ibsen, Valery, Bermanos y Pessoa. Estas listas son, claro está, incompletas; el tema ha sido tan ampliamente descrito que cualquier lista lo sería. Todos pertenecen a la modernidad.” (12).

Los artistas románticos son quienes iniciaron el camino de la exploración del tedio. Su postura en defensa de los estados de ánimo, la relación con la tierra y los sentimientos profundos, les ponían en debate con las tendencias racionalistas de la época. Aunque ya venían influenciados por artistas del renacimiento: Alberto Durero y su *Melancolía*, las pinturas del Bosco, el poeta Petrarca. La obra de Rosseau *La nueva Eloísa* (1761), Los sufrimientos del joven Werther (1774), de Goethe, las correspondencias de la Marquesa Du Deffand, algunas epístolas del *Hiperion*, de Hölderlin. Veían un tedio en el que se asquea de la propia existencia porque se presenta un vacío, que es curable con el trabajo; el tedio vendría a suponer unas clases sociales altas que lo padecen y unas clases bajas que sólo tienen necesidades y no tienen tiempo de aburrirse.

Los dos autores cruciales para hablar de una literatura de tedio son Edgar Allan Poe y Charles Baudelaire. Ambos desarrollaron la figura del *Flaneur*, ese paseante nostálgico y observador que no puede disimular el hastío por el espacio, la ciudad. El cuento *Man in the Crowd* (El hombre de la multitud, prosa de Poe traducida por Baudelaire) y *El pintor de la vida moderna*, de Baudelaire y publicada en 1863, resaltan el tedio que enfrenta el paseante ante la multitud: una característica que Walter Benjamin alberga en la categoría del moderno espectador urbano. Así, el tedio va a tener una variable importante que es el

caminar, el paseo. El aporte de estos escritores será esa relación del tedio con el espacio, habrá que ver las particularidades de ese espacio en cada obra literaria.

La primer novela que tiene como centro específico, objetivo y principio el Tedio es *El tedio*, de Alberto Moravia, publicada en 1960. Con Moravia se inaugura una exploración de los sentimientos humanos como concepto: el desprecio, el conformismo, la indiferencia, el tedio. Una exploración que va de la mano con una prosa refrescada y que pretende reflejar las problemáticas sociales, cotidianas y culturales de la sociedad moderna italiana.

Svendsen no tiene en cuenta la literatura hispánica, lo más cercano que identifica es a Pessoa, pero no se adentra en los escritores y pensadores del castellano. Habla de *Hombres cansados*, de 1891, escrita por el prosista noruego Arne Garborg, como la primera novela sobre el tedio. Podríamos afirmar que, quizá apresuradamente pero sin ser desafortunados, Alonso Quijano, del *Quijote de la mancha*, se enfrenta a un tedio que lo obliga a escapar de lo rutinario y vivir aventuras fantasiosas que ha leído en los libros de caballería.

Un abordaje interesante sobre ese tedio en lengua castellana es el trabajo de María do Cebreiro Rábade sobre la obra *Flavio* (1861), de Rosalía de Castro. Una obra que habla sobre un personaje que comienza a vivir el tedio, emigra al campo, intenta suicidarse y decide renunciar incluso a su deceso. Rábade rescata que Rosalía de Castro usa la figura del *flaneur*, de Poe y Baudelaire, para extenderlo a un hombre tedioso que ha perdido el sentido de vivir.

El tedio no ha sido un tema muy estudiado en la literatura y la crítica literaria en Colombia. Ofreceremos algunos apuntes al respecto. El romanticismo, tendencia precursora de la exploración del tedio en Europa, tuvo otros acentos en la región que luego sería la república de Colombia; precisamente, las tendencias románticas se enfocaron en la

construcción de un ideal nacional que se cimentaba en la relación con la tierra y con el pasado colonial, soslayando el reconocimiento del espectro emotivo del hombre que tiene que ver con la angustia, el hastío, la melancolía. Fue el modernismo que en su poesía trajo los primeros atisbos de un interés por el tedio. Influenciado por Arthur Schopenhauer, José Asunción Silva nos muestra el tedio, con mayor contundencia, en los poemas de *Gotas amargas*, cuando dice, por ejemplo, “Doctor, un desaliento de la vida, (...) /un cansancio de todo, un absoluto desprecio por lo humano”. En su novela *De sobremesa* no se acentúa el tedio sino los excesos, las ansias de probarlo todo; es en su cuento *La protesta de la musa* donde se expone el tedio: la musa expresa su hastío por los poemas llenos de reptiles, odio y muerte del poeta, para luego abandonarlo.

Guillermo Valencia nos presenta la imagen de los camellos cansados, de un ambiente de fastidio, fiebre y hambre que presentan el tono de tedio. Valencia elaboró poemas sobre los iconos del tedio por excelencia: San Antonio de Abad, en un diálogo con un centauro, y *Melancolía*, el grado de Alberto Durero; su poesía evidencia sus lecturas de Nietzsche y Schopenhauer.

Rafael Pombo escribió una de las obras de tono existencial más importantes, *Hora de las tinieblas* contiene un tono de tedio marcado en varios versos, el enfrentamiento de la nada, de la pérdida de sentido . Pero en sus poemas infantiles, también está el tedio, *La pobre viejecita* no sólo es un ejemplo de hipérbole, sino que describe a un sujeto poemático que padece el mal del tedio, porque toda la abundancia le es insignificante, toda comunicación y relación con las cosas le es imposible.

En el canto LVI de *Gotas de ajeno*, escrito por Julio Flórez, se evidencia el tedio de forma explícita, “¿sabes qué es el amor, bien mío? –un mal, a mi parecer,/ que se alivia con... placer/ y se cura...con hastío” (53), en ese entrecruce entre el amor y el hastío que va a darse por imposibilidad de consumir el amor o por al agotamiento y mal de amor. En

“todo nos llega tarde, –hasta la muerte./ Nunca se satisface ni se alcanza” (19) se plantea ese tedio por la vida, esa relación constante entre tedio y muerte. La poesía moderna aprovechó mucho más el despliegue emotivo del tedio. Entre poetas que incursionaron en el tedio están Eduardo Castillo con *El árbol que canta*, Porfirio Barbajacob, en *El ser errante* y *Lamentación de octubre*.

Es Tomás Carrasquilla quien pone en prosa un modelo de tedio, en el cuento *Padre Casafus*, acusado de una posición política liberal, equivocada según los feligreses del pueblo, provocando su excomunión, se arroja a la acedia, al desinterés y orgullo; hacia el final, su amiga Milagros, quien le ofrecía cuidados, exclama “–¡No me diga más!– ¡murió de hartura! Se le veía.” (96).

El siglo XX traía otros escritores que indagaban el tedio. León de Greiff con su *Relato de Sergio Stepansky* no sólo implica el juego con el lenguaje y el desarrollo de un barroquismo en evolución, sino que plantea toda una perspectiva de pérdida del sentido de la vida, “Todo me da lo mismo” (129). En la prosa de León De Greiff se rescataría el fragmento *Zulaibar que atravesaba, por otra crisis de aburrimiento*, luego desarrollado en una carta donde expresa su fastidio de la vida, está contenido los relatos *Prosas de Gaspar*.

En *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, vemos un asomo del tedio al principio del libro, cuando reconoce que cae en la bebida por el tedio, el trasegar por amores intrascendentes le provoca hastío, le deja una sensación de vacío, por lo cual se embarca en la nueva quimera hacia Casanare. Se hablaría más de un tedio que impulsa, ya sea por huir de él o por mermarlo, a emprender el viaje. Con Rivera se inaugura una tendencia de novelas que representen los problemas sociales, raciales, de clase o generacionales, que van a predominar en la década de 1920 y 1930. La excepción la van a proponer Fernando González con *Viaje a pie*, y luego Eduardo Zalamea Borda con *Cuatro años a bordo de mí*

mismo, poniendo un nuevo registro de técnica narrativa en la literatura de viajes. Zalamea Borda introduce en su novela ciertos rasgos del tedio que produce la navegación en barco, la soledad de la aldea de la Guajira, el anhelo de los locales por salir del lugar costero debido a las carencias, pero su tono es de descubrimiento, muy acorde al narrador de 17 años que se adentra en un mundo que no conoce.

Los años 40s estuvieron muy marcados por la intervención del grupo Piedra y Cielo, las novelas conflicto de José A. Osorio Lizarazo, conflictos que van a ser actualizados por medio de técnicas narrativas en Eduardo Caballero Calderón, Álvaro Cepeda Samudio y luego en Manuel Mejía Vallejo (*El día señalado*). La década de los 60 será clave porque aparecen obras que van a transformar, de acuerdo al legado literario anterior, los temas, la forma, la estructura, los propósitos y perspectivas de la novela escrita en Colombia, en otras palabras, se da paso a varios experimentos. La novela *El hostigante verano de los dioses* (1963) comienza con una dedicatoria a sus amigos por “enseñarme a ver la creatividad en las horas de aburrimiento” (4), desde el inicio marca una pauta sobre el hastío, pero luego se torna hacia otros temas que resaltan más, así como la familia y el territorio, los conflictos generacionales y de clases. Héctor Rojas Erazo nos muestra otro tipo de tedio, su novela *En noviembre llega el arzobispo* (1967), apunta a la espera, en medio de conflictos partidistas, por la tierra y el control político, los habitantes del pueblo cedrón esperan con cansancio la llegada de un párroco para ver si se arreglan muchas situaciones.

Con la novela *Alguien muere al grito de la garza*, se inaugura la novela que toma como centro, tono, tema, construcción poética y pensamiento, el tedio. No es que sea una novela que tenga ciertos párrafos donde experimentan el tedio, sino que el tedio mismo es el que atrae toda la atención. Cachifo sería precursor en el país de una novela dedicada al tedio.

3. La imagen y la estructura

Lo primero que podemos señalar sobre el tedio es que es muy latente en el género de la novela; siguiendo la impronta que, Julieta Campos recupera de Lukács.

“caracterizar a la novela, que ha sido la forma literaria más ligada al desarrollo de la sociedad moderna y burguesa, como una búsqueda del absoluto que termina en el fracaso. Afinidad y ruptura, a la vez, entre el héroe y su mundo.” (185)

El tedio implica una ruptura con el mundo, una separación que, quien lo padece, lo vuelve crítico del mundo y de su propio ser, y lo pone de cara al fracaso. Para comprender una novela como *Alguien muere al grito de la garza* es importante adentrarse en las estructuras creación y los postulados de esa tendencia conocida como la *Nouveau Roman*, y mejor si las reflexiones provienen de un autor de ese tipo de obras. Julieta Campos analizó la nueva novela y la anti-novela, en la que ha transitado con su obra *Muerte por agua*. Encontró, en su texto *La novela de la ausencia*, que “Esta novela, que reflexiona sobre sí misma, es un punto límite que no permite ir más allá, sin reconstruir primero la imagen del mundo.” (184). Por lo tanto, predomina “la imagen del mundo” en este tipo de novelas que plantean un experimento o un montaje sobre una novela compleja, imposible o fragmentada. Acerca del proceso de creación, podemos ver que Julieta Campos responde a una entrevista la pregunta ¿cómo estructura sus obras? (fragmentadas, polifónicas y experimentales como las de Cachifo); ella dice que “Al principio eso que pugna por decirse acaba por condensarse en una frase, que suele estar ligada a una imagen, (...) pretendo construir un diseño de la arquitectura que esa imagen previa parecía estar imponiéndome (342), lo que nos lleva a centrar el análisis de las novelas, como las de Humberto Navarro, hacia la imagen.

Cabe señalar una primera complejidad metodológica. Como se trata de una novela conformada por retazos de monólogos, diálogos intimistas que reflexionan y se expresan en primera persona. Ante eso, Julieta Campos nos sugiere que el prosista nos ofrece:

Un amasijo a la vez brillante y opaco de sensaciones, imágenes, recuerdos y nos dice: ahí está todo lo que hay, yo no veo más; pero si te empeñas, si lo que te ofrezco es demasiado escurridizo, si no hay por dónde agarrarlo, si necesitas un terreno firme, si te parece demasiado poco, aquí están los hilos, átalos, reconstruye el mundo, ahora te toca a ti. (207)

Apelando a la función de Lector y teniendo en cuenta lo anterior, es menester dejarse orientar teórica y metodológicamente por las obras del autor. Introduciéndonos en Humberto Navarro, vemos una concepción de la literatura que nos indica también su atención al tema del tedio, en *La casa del Palomar Príncipe*, su obra más autobiográfica, el narrador postula que quiere “Ahondar, y producir una cosa estupenda, no una pendejada, una obra de madurez. Lidiar por ser más hondo, con el farrago de lo vivido, merced a su gran sensibilidad; tratar de profundizar en la problemática del hombre de su tiempo.” (110), esa problemática sería el tedio y *Alguien muere al grito de la garza* es la observación profunda de dicho problema. Por otro lado, Navarro se ha valido del término “imagen” para su libro de cuentos *Pescador de imágenes*, no es casual, sino que corresponde a la perspectiva en la cual se integran las artes, la vida y el conocimiento, donde la pintura puede prestarse para la prosa y la poesía, además Navarro era pintor y mercadeaba con obras de arte pictórico. Su escritura a través de metáforas resalta al momento de lectura. Otro momento es cuando dice en *El amor en grupo* “Vivíamos de imágenes cazadas al vuelo durante momentos alucinados” (63), expresa una impresión de lo que constituye la preocupación de su generación (al menos la del narrador). Por ende, la imagen nos permite entender la construcción de su obra e interpretarla. También, como se presenta por capítulos donde los personajes intercalan sus fragmentos, se puede advertir que el ejercicio es leer tres relatos: Marcos, la parte más extensa; Marta, la segunda con más espacio, y los otros personajes como Caravacchio, Lucrecia, Kurt, el fandango. Los personajes son un hilo narrativo porque siempre se hace nombramiento de ellos. Entonces ¿cómo integrar esas partículas?

Siguiendo el análisis estructuralista, Roland Barthes nos advierte que al abordar una obra “El trabajo consiste en seguir los primeros códigos, señalar sus términos, esbozar las secuencias, pero también proponer otros códigos que se perfilan en la perspectiva de los primeros.” (Grado cero, 136). Complementando a Barthes, Jhonathan Culler afirma que “Un análisis estructural no produce una “explicación” de un texto, sino que comienza con una idea inicial de su contenido y entra en el juego de los códigos que están en funcionamiento.” (51). En ese orden de ideas, podemos observar que el texto de Navarro Lince contiene sus códigos y expresiones propias que podemos perfilar como imágenes; bajo la idea inicial de esas imágenes se desprenden los códigos del tedio y el paisaje. El primer movimiento será identificar esas imágenes que inundan la novela, exponerlas y trabajar con sus posibilidades. Estamos hablando de códigos tanto simbólicos como referenciales, es decir, imágenes que se interpretan como símbolos (poético, conceptual) e imágenes que integran una estructura cultural (discurso, contexto). Otro aspecto a tener en cuenta es el “indicio” que Barthes, en *Introducción al análisis estructural del relato*, recomienda seguir porque contienen ese nudo simbólico que nutren al texto de significados: atmósferas, sentimientos, visión de mundo. Se entiende que los indicios integran los códigos simbólicos y referenciales. Nuestro indicio, para esta investigación, son las imágenes.

Octavio Paz es un exponente importante para comprender la idea de la “imagen”. Nos explica el autor mexicano que “La metáfora es el principal instrumento de la poesía, ya que por medio de la imagen –que acerca y hace semejantes a los objetos distantes u opuestos el poeta puede decir que esto sea parecido a aquello” (Arco y lira, 55). La imagen concilia a los opuestos, esta paradoja nos sirve mucho porque un “paisaje de tedio” es una relación de ciertos elementos contrarios: la naturaleza que alude el paisaje y la cultura que implica el mundo construido por el hombre y en el que se desarrolla su psicología,

incluyendo el estado del tedio. La elaboración del paisaje en la literatura, como trataremos más adelante, será esencialmente cultural, vinculada a las emociones. Pero como explica Marcela Landazabal, se ha tratado de la construcción de un paisaje escópico inclinado al turismo y al mercado, a mostrar una naturaleza pacífica y llamativa, y en la literatura fue tradicionalmente una escenografía. Las imágenes que vamos a tratar tienen que ver con las metáforas, las contradicciones y los elementos simbólicos que nos permiten construir el discurso de la novela sobre el tedio que contradice la relación del sujeto con el mundo, el paisaje y su sentido.

La discusión con Paz radica en que sólo concibe la metáfora en la poesía, la imagen es terreno exclusivo para el poeta porque “el prosista busca la coherencia y claridad conceptual.” (Arco y lira,58), el prosista transita en línea recta. Siendo así la situación, la visión de Ernesto Sábato sobre la novela nos puede ayudar a complementar a Julieta Campos, Barthes y Paz. Nos argumentaba el escritor argentino, en 1963 *El escritor y sus fantasmas*, “la novela de hoy se propone fundamentalmente una indagación del hombre, y para lograrlo el escritor debe recurrir a todos los instrumentos que se lo permitan, sin que le preocupen la coherencia y la unicidad (...).” (21). Los prosistas escudriñan para encontrar técnicas, temas, estructuras cambiantes, perspectivas, no se limitan a la coherencia. A propósito, Barthes planteaba algo, sobre la obra de Flaubert, que encaja con lo anterior, “la poesía presenta a la prosa el espejo de sus constricciones, la imagen de un código estricto, seguro: en Flaubert una fascinación ambigua en tanto la prosa debe alcanzar al verso, sobre pasarlo, igualarlo y absorberlo.” (Grado cero,121), con esto se desmantela el mérito de la poesía sobre la prosa para que haya una síntesis –opino que un ejemplo es *La vorágine* –, pero en la novela moderna, fragmentada, nueva novela, se presentan como libertades e irrupciones de la poesía desplegadas en el montaje de imágenes que pueden llevar a la ausencia, a la angustia, al tedio-sin sentido.

La novela *La nausea*, de Jean-Paul Sartre, la cual recoge ese monólogo interior que se exhibe en la obra de Joyce, contiene una propuesta existencialista que propende por la revisión de la relación que tiene el sujeto con los objetos, en esta relación se desenvuelve la imagen, por ejemplo, cuando Roquentin está analizando un árbol en la provincia de Beauville “Extrañas imágenes. Representaban multitud de cosas verdaderas, otras que lo parecían” (131), las cosas le llegan al narrador como imágenes. La búsqueda del Márquez de Rollebon, por parte del personaje principal, culmina en un fracaso debido al tedio, pero por una razón: se ha hecho una imagen que intenta profundizar, moldear, pero termina por decepcionarse de esa construcción. En otra parte dice “Any provocaría en nuestros corazones pequeñas mareas para reflejar esas imágenes.”(73), su exnovia Any como personaje, que permanece ambiguo al lector, refleja imágenes, así los personajes demuestran que la “imagen” es una función literaria basada en la provocación, los recuerdos y lo emotivo; aunque Sartre más que usar imágenes hace una reflexión de su función, las resalta como concepto. Por otro lado, la imagen tiene relación con la concepción de “mirada”. Sartre explica que la mirada es una forma de objetivar a los otros, sin el otro no surge la mirada. En esta fenomenología la mirada es la función que despliega el escenario de encuentros y distancias ante el otro, pero no es reducible al fenómeno de la donación propiamente del amor, a lo que se enfrenta es la seducción. Con la mirada se seduce, se reduce, se produce la imagen. Entonces, en el existencialismo la imagen está vinculada a la mirada y al otro. El presente trabajo propone revisar esa relación de la imagen con lo otro que se desarrolla en *Alguien muere al grito de la garza* (AMAGDLG). Al final, si analizamos la imagen literaria estamos analizando el lenguaje. Gastón Bachelard, por ejemplo, se orienta hacia la idea de las imágenes como productos de ensoñaciones desde un punto de vista fenomenológico, lo cual no contrasta con Paz, puesto que se pone en juego la función noética de la imaginación.

Agrupando todo lo que se viene tratando, la imagen tiene una relación estrecha con el paisaje. Tomaremos la acepción de imagen que nos ofrece la imagología para redondear ese planteamiento, Boadas et. Al., apoyados en Pegeaux, hablan de “la imagen literaria como un texto inserto en y a la vez programado por un imaginario social que habla de un Yo que mira a Otro.” (142). Teniendo en cuenta que AMAGDLG retrata un viaje, es claro que hay un encuentro de forasteros con locales, que se genera una imagen del otro que habita la ciénaga, implícita o explícita. Pero así mismo se genera una imagen del espacio, se emiten juicios sobre el espacio, y como venimos afirmando, perturbadas por el tedio.. La “mirada tediosa” (texto programado) sobre el otro y el espacio genera sensaciones, imprime personalidad, emotividad, entonces diremos que produce un paisaje. La obra de Cachifo cumple con una mirada que Julita Campos generaliza como “esa mirada temida ha sido y seguirá siendo siempre la del artista verdadero que, si nos hace descubrir la vida como algo siempre nuevo, es porque se vuelca hacia el mundo sin ningún esquema” (192). La mirada del artista construye un mundo bajo los cimientos de lo que él considera problemático, y arma una primera estampa que nos puede dejar perplejos: alguien muriendo y una garza gritando. ¿Quién la oye?. ¿Quién muere?. ¿Por qué la garza?. Vamos a ello...

4. El Paisaje

Un elemento principal para la comprensión de los conceptos tiene que ver con las diferencias entre el espacio y el paisaje. Se entiende que El *Espacio* es concreto, refiere a nombres precisos de ciudad, país o región, es neutro en cuanto a los sentimientos, aunque los personajes viven sentimientos en él. La naturaleza, siendo una característica importante, es objetiva, es material, presenta el enfrentamiento entre el hombre y la naturaleza. Por el contrario, el *Paisaje* es abstracto, depende del sujeto narrativo quien no se remite a nombres precisos, está mediado por los sentimientos y emociones que expresa

el personaje, se entrega a la imaginación (imágenes que transforman la realidad) y la memoria, es menos intenso el conflicto entre el hombre con el mundo. Otra característica vital del paisaje es la memoria afectiva, referida por Daniela Evangelina Charrazeta: “en que confluyen el pasado vivido y el presente: lo tópicos entonces resguarda la saga familiar y la historia de los sentimientos del sujeto poético.” (2029: 138). En este caso hay varios narradores que despliegan imágenes de paisajes donde juegan con la mutación de la realidad en tiempo y espacio. Entonces, en *Alguien muere al grito de la garza*, hablamos de un paisaje que debe alcanzar saltos de tiempos súbitos y no siempre claros.

Para Octavio Paz “Un paisaje no es la descripción más o menos acertada de lo que ven nuestros ojos sino la revelación de lo que está atrás de las apariencias visuales (...) es una metafísica, una religión, una idea del hombre y el cosmos.” (Corriente alterna,17). Es decir, que cuando extraemos el paisaje de la literatura, involucramos toda una postura sobre el mundo, que incide en las emociones, los afectos, la conciencia. El paisaje denota una experiencia, cobra vida al relacionarse con los demás elementos de la obra, moviliza los conceptos, el argumento o la tesis que el escritor dispone al lector que le es ausente.

4.1.Mujer y hombre que producen el paisaje

El paisaje también debe acudir a un lugar de enunciación, porque “para que exista un paisaje (en el espacio y en la literatura) es preciso la emergencia de un tipo de hombre más que la existencia de una naturaleza dotada de ciertas cualidades.” (Sarlo en Williams 2001). Debemos interrogar a esa persona que narra, ver quién es, ¿qué estructuras lo moldean?

Los personajes de *Alguien muere al grito de la garza* tienen, como primer indicio, un nombre que da el título a cada fragmento en los que se divide la novela; lo cual ya denota un género: Marcos, Marta, Caravachio, Kurt y Lucrecia. Lo que se evidencia, en

cada uno de estos, es la posición social y racial desde la que hablan. El caso de Marcos, quien abarca el mayor espacio y prevalencia, se trata de un escritor ciudadano que viaja con su esposa Marta, ha perdido su trabajo en una biblioteca, están a punto de tener un hijo, emigra a la ciénaga del Ayapel a lo que parece ser la finca de unos familiares, en busca de oportunidades y de experiencias.

El hombre que construye ese paisaje pertenece a la ciudad, por lo tanto, se ve afectado por el ambiente de la ciénaga y el campo, no lo considera normal y lo apropia de otra forma distinta a los nativos, en este caso, lo hace a través del Tedio, pero no tiene nostalgia de la ciudad, sino que entra con expectativas a la ciénaga. Marcos es un letrado, quien recuerda sus épocas y vivencias de bohemia, amigos escritores y su paso por el reclusorio para menores. El interés de Marcos se encuentra en el licor, en la visita a sus amigos y conocidos de su esposa que por lo general son extranjeros, hacendados, el médico (Caravacchio). Sin embargo, en un punto ese interés se desvanece y llega un encuentro más cercano con ese otro que habita la ciénaga, el resto son alusiones a “negros marineros”, “pescadores”. Bien afirmaba Julieta Campos, en tanto “Si el mundo tiene algún significado es por la presencia del escritor, del artista, para dar testimonio aunque sea sólo de la ausencia de significado, de ese estar al borde del silencio que es, en el caso de autores como Beckett.” (209). Campos continuaba denotando que una constante en las obras del estilo *Nouveau Roman* es que el narrador o personaje principal es un escritor. Esa figura del escritor que expone sus impresiones del viaje es ya un arquetipo literario, pero nos interesa es ver cómo ese artista transforma el entorno con su personalidad, creatividad, experiencia. Aquí la novela debe marcar un punto de diferencia: el fracaso y el tedio que extienden al lector.

Marta también prefiere los círculos cerrados, mantiene una exclusividad con Lucrecia, su trato con los otros no es despectivo debido a que ella, implícitamente, nació o

vivió un pasado en la ciénaga, pero sí alcanzamos a percibir el alejamiento y su carácter de clase: Marta no trabaja, pues está embarazada y permanece en la finca, excepto cuando sale con Marcos a la isla de los San Cristobal y un paseo de regreso en la barqueta. En ella también hay una visión de ciudad que involucra el hastío y la nostalgia.

Cabe mencionar que los discursos entre Marcos y Marta no se distinguen claramente, el tono de tedio es el que predomina. En cierta medida, Marta tiene un aspecto más onírico, su estado principal es el de la espera y la preocupación, ofrece fragmentos muy cortos de frases estilo haikus. En estos monólogos de los personajes no se nota una preocupación sobre el dinero, sobre cómo extraer recursos, sino que sólo muestran la afectación interior, unas preocupaciones más bien metafísicas. Otro aspecto importante es la alusión a la pintura, que es recurrente en la prosa de Cachifo: la mención de pinturas como la de Gregorio Vásquez de Arce, Amedeo Modigliani, y en este caso al pintor italiano Michelangelo Caravaggio. Estas referencias a la pintura, en las que la narración juega a través de modificaciones de nombre o anécdotas, no son casuales, sino que provienen de un interés del autor sobre la pintura.

En definitiva, el tipo de mujer, o de hombre, que elabora la imagen, la sensación y el paisaje es un desilusionado de las promesas y discursos de la modernidad: descrea de la idea de prosperidad y la felicidad para arrojarse a un cuestionamiento sobre la existencia, a una indagación sobre la profundidad de los pensamientos e inquietudes que perturban al ser humano. La ciudad termina por hastiar, en una Colombia años 50's y 60's marcado por la violencia partidista y la subida del militar Gustavo Rojas Pinilla al poder, quien prometía cambios sustanciales en el desarrollo industrial del país, y una ampliación en el sector del arte. ¿Por qué habría, una generación de artistas o un escritor, desencantarse de ese proyecto? El rol de artista lleva al autor y al narrador a problematizar su entorno e indagar en la condición humana. Es también una época del contexto internacional donde los

intelectuales comienzan a abordar estos temas de la profundidad del hombre de manera crítica, lo que desembocaría en las exigencias de libertades que expresan las protestas de mayo de 1968, la incursión del movimiento hippie y las filosofías existencialistas, libertarias, contraculturales.

4.2.Fauna y Flora

Conviene complementar la idea de “paisaje” con la explicación de Daniela Charrazeta, en su análisis a las poéticas de Lezama Lima y Octavio Paz, ella dice que “El paisaje se construye a través de dos instancias: el catálogo de bestiario y herbario autóctonos (“garzas, blancas, lilas, / corocoras rojas”). (135). Como la naturaleza es un elemento constitutivo del paisaje, sobre todo el rural, existe en las literaturas de viajes, estadías o encuentros, un interés por los animales y plantas, que hacen parte del “Otro que habita la ciénaga”. Vamos a diseccionar el texto para presentar esas imágenes de flora y fauna.

El capítulo número 9 de Marta, es el único que se dedica a la descripción del lugar y lo que está viendo, es la primera aproximación que no impone el tono de tedio. Veamos ese fragmento, “(...) me indica la fauna que resulta exótica para mí. Micos y serpientes en los árboles que rodean el caño. Los rosados patos cucharos de picos de espátula y las garzas blancas y las morenas. “viuditas” y Pisingos”. (41) Ese recuento de especies llena de cierta emoción, pero vemos una especial atención a las aves, aparecen otras como loros y pericos, este es un indicio porque las aves son el aspecto superficial, lo que ves en el cielo, en algunos árboles; las serpientes no tienen un acento ni en la narración, ni en toda la novela. Esa impresión inicial, que bien podría ir al principio, coincide con la llegada, la experiencia del avistamiento que es la expectativa que se le imprime al espacio.

La garza, que está presente en el título, contiene un tono oscuro, desde el título se asocia a la muerte y no es el animal que canta o silva, sino que adquiere la cualidad humana de gritar. Si juntas muerte, garzas y grito, la imagen desemboca en el desespero. Veamos otra alusión a la garza, en Marcos 9.

“Observas el vuelo de las garzas, su manera de aposentarse cerca de la cenegueta, todo gracioso y ajustado a un ritmo desconocido y perfecto (...) Tratas en fin de comprender algo de forma natural y exenta de todas las idioteces que has aprendido. Comienzas a intuir otro arduo aprendizaje.” (39)

Aquí la garza sigue generando expectativas, conduce a Marcos a pensar que hay una forma de conocimiento que no tiene que ver con lo que sabe como escritor, sino una comprensión natural del mundo. Este avistamiento de garzas se genera después de decir:

“No uno, no. No uno el nuevo y ese grito de las células para ser transportadas. Su cansancio. Cuando nada esperas y sonríes y vives lo cotidiano es diferente. En medio del ganado que toma su ración de sal y de los vientos que quieren refrescar tus entrañas, tus ideas también y estas aprisionado por algo desconocido que muerde y que sofoca y tratas en vano de conocerlo, de indagarlo, de perseguirlo y convencerte, una y otra vez, por todas las veces, de que ya no existe.” (39)

Primero alude al cansancio, al lenguaje orgánico de las células, entrañas, vísceras, a unas ideas que trata de entender pero que son inconcebibles, para luego pasar a una disposición serena de esperanza que le traen las garzas, para al final morir con ese anhelo de una forma de conocimiento más profundo. Vemos varias cosas, las contradicciones están presentes, por lo que la imagen de la garza aposentada, gritando, lo desconocido, es -ambigua, ya adquiere el estatus o bien de calma, o bien de disparador de tedio porque ese conocimiento que le provoca no va a ninguna parte, a la nada. Por otro lado, ya vamos viendo que una idea del paisaje de ciénaga se asocia a un conocimiento oculto, cercano a la naturaleza, como un empirismo místico. Entonces, la fauna no es escenografía, sino que constituye una estructura literaria donde estamos jalando esa concepción de tedio y ciénaga. Tedio como el fracaso, la nada, ciénaga como expectativas y conocimiento.

En Marcos 23, una escena donde Marta cae de la barqueta y Marcos se queda perplejo pensando si la ayuda, cuando se incorpora están en un cuarto abandonado que sirve como consultorio médico, prosigue:

“(...) miro una masa opaca cambiante donde fermenta algo y las burbujas suben hasta la superficie de un líquido espeso y las garzas sobre la parte baja de la arena fangosa como interrogaciones albas y heráldicas y jeroglíficas y eran tantas las preguntas que tenía por hacerme y las piernas no responden y el calor arrecia y los gritos de los niños y de las niñas de blanco. Agotado, pero imposible conciliar el sueño”. (107)

El lenguaje centrado en lo orgánico viene de la mano con lo sórdido: lo fermentado, podrido, masa, sangre, órganos, acompaña el tono de tedio que viene de esas interrogaciones, mencionadas en la cita anterior, y sobre todo del insomnio, más adelante trataremos esa falta de sueño en Marcos. Las garzas sobre la playa fue un puente para luego hacer preguntas sobre la existencia, la idea de una respuesta la conecta al cuerpo: “no responden”, no hay respuesta. ¿por qué no responden las piernas?, pues hubo una caída que adquiere un carácter metafórico, a saber, la caída de una creencia y su secuela. Entonces el narrador busca su recuperación en el paisaje: garzas límpidas sobre la arena fangosa y líquido que fermenta, elementos de la ciénaga, pero que son contradictorios en la conciencia del narrador. Garzas heráldicas y jeroglíficas, es decir, símbolos que plantean cierta sublimación del animal. Aquí ya notamos la ambigüedad porque no sabemos si la garza provee dignidad o terror. El grito de los niños, garzas, pájaros, los trataremos en otro apartado.

Los pájaros tienen otra determinación en la novela que tiene que ver con el mundo nocturno. Hay un fragmento que sólo tiene dos líneas, en Marta 8 dice El vuelo de un pájaro en la noche. Sus aleteos.” (39) . Es la impresión de la llegada de Marta que realza su experiencia con el entorno, pues de día y de noche observa pájaros. Hay una escena donde Marta 14 analiza sus manos, le parecen animales con vida propia, declama:

“Las manos. Pequeños animales que en esta noche no me obedecen, no me pertenecen (...) Este yo ciego y crecido y empobrecido, quisiera ser más yo a costa

de empobrecerse más y más y esto quiere decir que mis manos son menos y mucho menos más y se oye el grito de los pájaros nocturnos.”(51)

Las manos son el centro de la imagen en muchos momentos, ya no le pertenecen: son animales enloquecidos, buscan algo. Como si el cuerpo se desprendieran respondiendo al tedio interno. Marta se ha disminuido por esa falta de identidad en el cuerpo, para luego escuchar el ambiente, ese elemento de paisaje que es el pájaro nocturno y de nuevo el grito que se asocia al tedio. Recordemos que el tedio es separación, en este caso, separación con el cuerpo: manos autómatas, piernas que no responden; luego los pájaros nocturnos gritando, aumentando el terror y la tensión de la desarticulación de manos. La imagen ahora refracta la estructura de la novela: un cuerpo fragmentado, casi desconectado, en el que la voz preponderante es el grito, los sonidos de las aves.

La contradicción es la sombra de la garza, la propiedad de la imagen que venimos reiterando tediosamente. En Marta 7 se expresa una bella imagen, el vuelo de la garza digno y cansado:

“(…) de pronto todo, todo se funde en un bloque que está ahí y que yo debo soportar ineludiblemente y que pasa y que maltrata y los remos marcan el ritmo de esta nueva soledad acompañada que me ha venido inesperadamente. La albura de las garzas sobre los troncos que flotan y su vuelo lento que parece digno y cansado. Los juncos y el viento sobre ellos.” (36)

Cabe indicar que aparece una relación cercana entre el herbario de ciénaga y las aves, así los juncos, las taruyas no funcionan como los árboles de la ciudad y los bosques, que serían las casas de los pájaros, sino que son un revestimiento donde el pájaro se oculta y sale. Del ritmo de la soledad pasamos a la garza, la insinuación del comportamiento igualmente solitario del ave que hace compañía mientras están remando en la barca. Todo en un bloque es la monotonía. De ahí ya la imagen muestra una mujer sola, los remos un viento sobre matas en la que sale a volar una garza, todo se dispone al cansancio.

Las aves comienzan generando curiosidad, acompañan las sensaciones de amparo frente al tedio, al cansancio. En otras escenas los gallos anuncian la muerte, “la muerte es no más el canto del gallo que nos despierta sorpresivamente a la gran noche definitiva como el polvo” (35), ahora nos habla del canto de los gallos que irrumpe el sueño, ese insomnio que está muy unido al tedio, para definir la muerte como ese sonido, esa sensación del ambiente. Más adelante, hacia los fragmentos finales las aves anuncian la muerte, cuando exclama “Un sombrío pájaro que se ha instalado fugazmente en la proa lamosa de la barqueta la otra vida muerte retenida enjaezada por las prescripciones que nunca seguía. El cielo tejido, apretado de inexpresivos espectros acartonados.” (182). Los pájaros acompañan ahora el anuncio de la muerte de Marcos, la imagen sorprende porque en medio de la navegación se posa el ave en la barca, como una especie de augurio. Por consiguiente, las aves no sólo son un potencial poético, simbólico, sino que tienen una carga narrativa donde al principio son blancas y dignas, y hacia el final son mensajeras de la muerte.

El otro animal que inunda las composiciones de los paisajes es el mosquito, los mosquitos o zancudos. Los mosquitos marcan la experiencia de la llegada a la ciénaga. En Marcos 1, nos dice que “Eso que dejamos atrás era la ciudad. Ahora los mosquitos que zumban en enjambres y, cuando alguno pasa cerca del oído, uno lanza un manotazo involuntario.” (7). Es la primera sensación, un sonido que, junto al grito, acompañan las imágenes: el zumbido que genera fastidio, “Estos malditos moscos que insisten y el zumbido agudo es por demás desesperante al pasar alguno muy cerca del pabellón de la oreja. Al caer la tarde refrescará y nos encontramos un poco más profundos en nosotros mismos,” (8). Ese ruido del mosquito es el inicio de la novela y ya nos detalla al tipo de narrador ciudadano, no acostumbrado al trópico, reflexivo. Esa espera de la caída del atardecer, indica el momento en que los mosquitos aumentan su intensidad. Marta habla de

“Los mosquitos lo invaden todo. Salen a la caída de la tarde por enjambres que oscurecen la última luz y tú no sabes dónde.” (13), esos insectos nos dan la pauta de un tiempo, de la llegada de la noche, la oscuridad. En otro apartado Marta asocia esos mosquitos con la muerte.

Debajo del tamarindo, un túmulo, un catafalco improvisado donde reposan los pálidos restos de Marcos. La boca de Marcos, oscura y abierta está repleta de moscos y mosquitos. Entonces mando por el insecticida, lo tomo y serenamente fumigo la oquedad muerta de mi compañero. (14)

La tumba de Marcos sería el árbol de Tamarindo. Sin embargo, esta muerte fue pensada, soñada, no sucede en el relato, sino que es la imaginación de la narradora, y da cuenta de ello, en ese fragmento, la referencia a los peones vestidos de payasos, tocando tambores, ella vestida de blanco caminando hacia el infinito, son indicios oníricos. Los mosquitos son puestos como el resultado de la muerte, una relación de muerte y mosquitos que se suma al fastidio. Los insectos arropan el cadáver en una imagen sórdida que insiste en la putrefacción que impregna el ambiente que introduce la novela de Navarro. En ese mismo capítulo, Marta 2, se asocian a la espera.

“El tedio y la fatiga en tus manos temblonas y todo- No regresará (la espera de Marcos) y formas fantásticas sobre la llanura. Mientras el techo de palmiche y los travesaños y las vigas sienten una indecible nostalgia. (...) La nostalgia anida en la cúspide de un diente y bebes y soportas los mosquitos, zumban, Se te antoja entonces su sonido, la única música que puedes oír.” (13)

Los mosquitos comienzan a acompañar el descanso, la espera de Marta por el regreso de Marcos. Además, nos denota la afección del cuerpo al tedio con las manos temblando, sumado a la separación de manos y piernas que ya explicábamos. Esa nostalgia, por un pasado mejor en la relación sentimental, lleva a que el zumbido de los mosquitos sea algo deseado, intenta aferrarse a lo que haya en el ambiente, la música que hay, mientras todo esto lo piensa, se entrega al consumo de licor. Toda esta atmósfera es constante en los personajes y el paisaje entra con la función de acompañar el tedio, la nostalgia, la melancolía, o como paliativo, escape y alivio de esos estados humanos. Otro

punto en el que los mosquitos participan tiene que ver con el insomnio que, como los gallos cantando, empata con el tedio que padecen los protagonistas. En una escena se describe a Marta remendando un mosquitero.

Anoche remendó su mosquitero. Ella antenoche no pudo dormir. Le fastidiaban terriblemente el zumbido de los mosquitos. Me dijo que el mosquitero tenía carios agujeros y no había podido conciliar el sueño. Por eso hoy se dormía a cada paso. Cabeceando en la silla de lona. (100)

El trasnocho remendando el toldillo indica la resistencia y las acciones de Marta por soportar las condiciones del ambiente, así, las partes de Marta que venían siendo oníricas encajan con las observaciones de Marcos acerca de su falta de sueño.

Los mosquitos ya no insisten en los otros fragmentos posteriores, lo que indica una adaptación a ellos, los personajes van a indagar sobre otros elementos de la ciénaga que los van a agobiar más. Marta, fragmento 22, ahora dice “Yo continúo acariciando mi vientre hinchado. El descanso en el jergón con la boca entreabierta y los moscos y mosquitos pululan en círculo a su alrededor.” (123) no se preocupa de su presencia, antes los acoge plácidamente.

Las otras especies que tienen importancia y configuración en la percepción del espacio que es el paisaje son los peces. En Marcos 16, el protagonista y Caravacchio caminan cerca de los puertos cuando Marcos tiene la visión de un muerto. Ya vamos observando que la muerte en esta novela es una premonición. El personaje escritor exclama:

Sus sexos echados a perder por los peces y gemidos que salen y ortigas (...) Has encontrado un muñeco ahogado, ahogado, mortalmente ahogado, mortalmente amoratado y herido y lacerado y magullado. Se vuelve pesado, se hunde, se sumerge de nuevo. Eres tú y tú y tú y las facciones tienen raíces de matas acuáticas y los peces pequeños y grandes han roído sus narices (...) (79)

La imagen de los cadáveres devorados por los peces abona ese terreno de lo indecoroso, nos vamos enterando de muertes por ahogo, del agua como una dimensión

hostil y el cuerpo como alimento para los peces. Por esto, agua y peces constituyen un espacio de muerte, ampliaremos esto más adelante. Los pensamientos de Marcos hacia ese destino muestran que una de las premisas secundarias de esta novela es que lo que piensas, sueñas y visionas a través del tedio, se vuelven realidad, como el sueño que se les concede. Hay cierta erótica leve en esa imagen porque los peces arrebatan el sexo de los cadáveres y el narrador menciona unos gemidos, todo esto vinculado al deseo de ser esos seres ahogados.

En otra parte se ofrece otro sueño de Marta estando en una catedral en ruinas, aparece el humo y está gritando en busca de Lucrecia, su amiga. Luego se encuentra en medio de mujeres sin rostro, un arquero dorado, y a Lucrecia que la invita a seguirla hacia un río, en eso nos describe que “El agua no es profunda y no hay corriente. En la mitad somos atacadas por feroces peces rojos que muerden incansablemente nuestro vientre. Nos abrazamos y no volvemos a saber nada de nosotras”. (91). Los peces se adhieren a las visiones violentas que tienen los personajes en medio de la ciénaga. La imagen de pescados dañando sus vientres va de la mano con los pensamientos sobre aborto que ha tenido Marta, para que culmine con la nada, con la pérdida de ser y de sentido: no saber de uno mismo.

La pesca es la actividad predominante de las zonas litorales, los peces juegan un papel importante en la alimentación y la cultura de los pueblos de ciénaga. Aquí la imagen del pescado contiene su ambigüedad porque son animales que consumen el cuerpo, aunque sea en las visiones de los personajes, y a la vez son el alimento, la proteína para los habitantes. En una escena importante en la novela Marcos y Caravacchio emprenden su viaje al pueblo, para continuar bebiendo ron blanco (en el trayecto de vuelta Marcos va a morir); encuentran a las afueras del pueblo a los habitantes desarrollando “una ceremonia anual para rogar por una venturosa pesca en el año futuro”, vestidos de blanco, con

canastos en mimbre, arman un semicírculo alrededor de una pequeña bahía. El narrador pone como contrapunto a todo el ambiente la mención a Mahalia Jackson y Ted Heath, músicos de Góspel y Jazz estilo swing combinados, esa puede ser una particularidad: introducir elementos que no tienen que ver con el ambiente para caracterizar su origen citadino y cosmopolita. Comienzan los coros y cantos de los locales, guiados por el “Taita Antonio”, un hombre que no se menciona en el resto de la novela. El ritual se describe así:

Pasados treinta minutos se sientan y entonan otra canción en coro, canciones de ruego y de acción de gracias y alegría. Al terminar excavan hoyos de arena, de un metro de profundidad, cerca de cada una de las canastas de mimbre. Nos obsequian con whisky, con cerveza y fritanga de pescado, con bollos de maíz biche. Al dar las doce, los hombres entierran el pescado en los hoyos y las mujeres siembran racimos de espermas y las encienden. (161)

Esta celebración inyecta paz y serenidad a Marcos, incluso piensa en Marta en ese momento. Un aspecto que recalca el narrador es el objeto de la silla de mimbre, los canastos de mimbre, quiere acentuar esa indumentaria artesanal, sencilla que es común en el Sinú. El entierro de los pescados es una práctica llamativa, como si de un cultivo se tratara, pero es la intención del agradecimiento lo que resalta. Mientras los ciudadanos ven terror y miedo en los pescados, el otro que habita la ciénaga siente gratitud por su existencia. Todo lo anterior demuestra otro tipo de relación con la naturaleza, de cuidado, preservación. El miedo, el infierno de jungla, mar, ciénaga, es mental, introspectivo, simbólico, a veces como una caricatura siniestra. Contrario a como sucede en *La vorágine*, y lo señala el filósofo Leandro Ordoñez Díaz, representa una selva como un infierno verde, no sólo reflejo del caos o absurdo interior, sino en todo el despliegue de la explotación humana. La novela de Cachifo no hace hablar a los otros, pero los muestra con sus diferenciaciones con su visión del espacio y el mundo. Aunque limitada por la perspectiva urbana de Marcos.

Un pasaje muestra que la atención al paisaje es principal, y que los animales implican la relación espacial de la ciénaga que afecta al interior. Vamos que Marcos reflexiona así

“Mira y aprende. En las cosas u en los animales. Sabes Más que nadie si puedes verlos y escucharlos. Obsérvalos y vuévelos a observar. Trata de ser como ellos y no, y vuévelos a observar. Trata de ser como ellos y no, y vuelves a fumar y a tomar y empacharlo todo y tu mente inquieta revuelve y revuelve groseras emociones, y temores y odios y ¿cómo evitarlo?” (93)

El narrador puntualiza que en los animales y objetos hay un aprendizaje, algo que se debe conocer, falta observación. Porque los animales no aparecen con una objetividad, desplegando su naturaleza, sino que son modificadas por la percepción distorsionada del tedio, del vacío, el miedo. Marcos se regaña a sí mismo por hacerlo, como una especie de autocrítica.

En el herbario del paisaje, que presenta Navarro Lince en su novela, podemos observar las algas, plantas bajas mayormente en la ciénaga y árboles en la ciudad. Como la ciudad son más que todo recuerdos, los árboles enmarcan y reproducen esa memoria. En la primera parte titulada “El recuerdo de la ciudad” nos expone que “Mis deseos de hacer literatura. El rugido de un avión. Su cabellera. La araucarea excelsa, mi árbol predilecto; (...)” (5), la araucaria es una planta que puede crecer bastante, de 20 a 30 metros, perdura y logra un vasto alcance, así como el recuerdo mismo en la conciencia de los narradores. La ciudad era el espacio para crear, escribir literatura.

En la ciénaga, la vegetación es algo que atrapa, que se adhiere, una muestra, es algo más débil que el árbol. Veamos en Marta como lo expresa en “Juncos y taruyas y la proa de la barqueta que se enreda en ellos. Amanece sobre la ciénaga y es una promesa. No sé bien de que y ella (Lucrecia) está a mi lado y no quiero pensar lo que será.” (35), ese amanecer que trae una promesa es una idea que se repite varias veces, las noches de insomnio cesan y ahora se pueden ver esas taruyas, pero no se puede fijar la promesa, no se

ve lo favorable que viene en el futuro. Hay, otra relación con esos juncos y taruyas que apunta al vacío y al silencio; Marcos enuncia que siente “Un vacío en el vientre y hace algo de frío. El regreso en silencio y el viento que arrecia. Sube su sonido y se convierte en un agudo silbo, entre las taruyas y los tallos acuáticos.” (115), ese vacío, que no es hambre, tiene que ver con el tedio, con sentir la vacuidad de sentido, entonces las plantas apoyan esa paradoja del sonido del viento que es el silencio. Octavio Paz afirma que “Los estados pasivos no son nada más que experiencias del silencio y el vacío, sino de momentos positivos y plenos: del núcleo del ser salta un chorro de imágenes” (Arco y lira, 32). Pero podemos complementarlo diciendo que en el vacío y el silencio también surgen flujos de imágenes.

La sensación predominante en las imágenes herbarias es la de algo oculto detrás de las taruyas, ya sean las aves, el viento, una promesa. Existe una relación fundamental que, para entender estas imágenes de paisajes del tedio, comprende el tiempo y el espacio. Por ejemplo, Marcos ve la adherencia de las matas en relación a la percepción interna del tiempo:

“Las formas vegetales que escalaban los muros y lo simulado que regresaba para su corrección. No es una forma elemental, no. El tiempo acumulado en finas capas que aúllan la una bajo el peso de la otra y los remordimientos de lo no vivido que me hacían retorcer como a una escutígera en ácido sulfúrico. (Pág. 30)

Habla de las “formas vegetales” en relación a su estadía y descripciones de la finca y como se cimienta en los recuerdos. Esos muros infestados de vegetación son manifestación de lo antiguo, lo abandonado al triunfo de la naturaleza. Pero también el paso del tiempo, capas que amontonadas generan la afección por el fracaso, es decir, refleja la vida misma de Marcos que pesa y se deja corroer. Por último, volvemos al lenguaje orgánico de entrañas más un ciempiés en ácido, un retorcijón de intestinos. Es decir, la conexión entre el estado de tedio y el cuerpo. Marcos retoma esa asociación de las plantas en crecimiento con el tiempo para declarar “Mi hijo que crece como el légamo de

las orillas y esa sensación de tener siempre la cabeza embotada por algo sórdido y pastoso.” (72) La imagen presenta la relación entre el lógamo y el crecimiento de una persona, su hijo, por otro lado, la cabeza-el cuerpo, en relación a lo pastoso como algo sórdido, repugnante.

Vamos a pasar a otros elementos que hace parte de las imágenes de paisaje. El pastizal y la cosecha tienen relación con la visión que exponen los narradores, en un fragmento Marcos está caminando por “Los potreros de noche”, está oscuro e inicia con su andanada de pensamientos e imágenes sobre el ambiente:

Todas las entrañas de los infelices de todos los tiempos, cuelgan de la noche a la manera de trofeos producidos por un monstruoso y simpático aniquilamiento. Pedazos de viseras que aún se aferran tercamente a una efímera vida celular, el viento, los pastos resecos. (52)

En la cita se retoma ese lenguaje orgánico en la frase “entrañas, cuelgan de la noche”, las vísceras, las células, movidas por el viento, tienen como escenario terrenal el pastizal, es decir, el narrador rescata de la realidad ese elemento para ponerlo en la composición de la imagen. Los pastos áridos o secos aumentan esa sensación de desolación, de fragmentos y separación de los órganos, incrementa lo sórdido del paisaje y el efecto del viento, tan fuerte como para secar todo.

Hay una preocupación de los personajes por la cosecha, es una constante porque están cuidando una finca cercana a la ciénaga. Así, Marta exclama:

Demasiado fatigada —me digo— y la cosecha que comenzará a desgranarse en breve. Los rojos atardeceres que todo lo tiñen de una pincelada y la sonrisa que esboza mi rostro esa sensación de soledad (...). Ese duro reencuentro con uno mismo fuera de los círculos que diversifican y hastían. Matan lentamente y al cabo uno se encuentra como un abandonado andamiaje que ya nada sostiene. (pág. 24)

Ya comienza uno de los matices del tedio, la fatiga que, bajo la observación del narrador, afecta a Marta. La cosecha por abrirse concuerda con el atardecer que trae calma, pero luego retorna a “los círculos que diversifican y hastían”, que separan y causan tedio. Los movimientos circulares son importantes, dice Bachelard que “la existencia es redonda,

se convertirá para nosotros en un instrumento que nos permita reconocer la primitividad de ciertas imágenes del ser.” (Poética, 261), de un ser separado, fatigado por la repetición. El personaje sale de esos círculos en su residencia en la ciénaga, pero para entrar de nuevo en el hastío, al final no sale de esa situación. Esa figura del “andamiaje que ya nada sostiene” es una metáfora que potencia el tedio. En la lectura es muy usual encontrarse con frases repetidas, pero hay metáforas que se quedan en los fragmentos, como frases contundentes que reiteran ese abandono y falta de bases fuertes, que es lo que incita al tedio. La cosecha viene aquí a crear expectativa y desemboca en fracaso, en pérdida de estabilidad.

Otra conjugación de la cosecha se presenta en un capítulo donde Marta comienza cuestionándose sobre su relación con Marcos dice “de todos modos sólo se nos ha agostado una cosecha y de alguna manera, a punto estuvimos de que se nos agostara el hijo que ninguno de los dos quiere que nazca. (129), la cosecha esperada no resultó próspera y Marta inmediatamente lo asocia al hijo que está esperando. Como venimos diciendo, la tierra, el cultivo, la vegetación está enlazada con la idea de crecimiento, de una adherencia de desgaste, pero también de vida y tiempo. En la cita, prevalece el nacimiento de algo nuevo, impedido por la sequía, como si ese infortunio fuera vaticinado por las entrañas colgando y el viento fuerte que Marcos da al lector, y que comentamos con anterioridad. Cabe aclarar que la preocupación de Marta por la cosecha no es la del usufructo o renta que deben responder, sino que aborda la existencia, la vida de su hijo y las ilusiones depositadas en este espacio de la finca, la ciénaga, el pueblo.

Nos estamos acercando cada vez más al tedio en el paisaje. En un párrafo, Marta se desespera por la atención a la cosecha, aparece uno de los tipos de tedio que se desarrolla en *Alguien muere al grito de la garza*, el tedio por repetición, que profundizaremos más adelante. Pero tiene relación con la cosecha, con el deber en la finca. Así nos lo comenta Marta:

Toda su epidermis cubierta por una película viscosa. No el sudor, no. De nuevo el invierno y de nuevo el invierno. Otra vez la espera de la cosecha y de otra y de otra y nosotros que nos secamos poco a poco mientras los granos se hinchan de savia. (128)

El uso del lenguaje orgánico persiste, la narradora pudo haber dicho “piel”, pero dice “epidermis”, pudo haber dicho “mojados” por la lluvia, pero dice “película viscosa”. Esta disposición de palabras tiene que ver con otorgarle extrañamiento al relato, dotarlo de una carga más simbólica acorde con el tono de tedio que no tiene que ser necesariamente desinteresado. El tedio que se percibe en la repetición de ese fragmento se condensa en la exclamación “Otra vez”, que refleja los acusantes del hastío: la cosecha, el invierno y la distancia que toma su relación sentimental. Aquí lo árido toma fuerza, porque Marta y Marcos son los “secos”, el lenguaje también es impersonal, no cabe espacio para la ternura, secos al igual que la cosecha. Cuando el agua, como en Heráclito, se asocia al cambio y la cosecha a la fertilidad, ahora se vuelcan a la espera y en consecuencia a la repetición.

5. Imágenes de paisajes de tedio

Es importante resaltar que no se pretende desarrollar un estudio clásico de una novela en clave del binomio hombre-naturaleza, en el sentido de que los paisajes estén íntima y exclusivamente relacionadas con el estado de ánimo del personaje o el tono de la escena, sino que el paisaje está en disposición de la imagen, que como venimos aseverando, es contradictoria y está llena de extrañamiento. Es decir, que el paisaje está entregado al tedio por entero, al concepto e imagen de tedio, y si hay placer en el paisaje también depende del tedio, lo que implica que el lenguaje orgánico, sórdido, con matices del tedio, se despliega para generar el paisaje; de ahí deriva que hay una premisa: hablar de paisaje tedio es hablar en esas claves de lenguaje sórdido, tanático y trágico. Por eso, los indicios que presentamos se combinan con el tono y concepción de paisaje

arrojados al tedio. El agua, el polvo, el humo, el grito son factores que persisten en la relación con el tedio.

En la novela *Las frutas de oro*, de Nathalie Sarraute, tiene lugar la caricatura de un crítico que analiza su libro desacreditando las novelas que hablan de ciénagas fangosas y podridas, cuando precisamente de ese tema habla el libro, como analiza Julieta Campos sobre esa novela afirmando que “Nathalie Sarraute no se ocupa, en sus propias novelas, sino de esas “profundidades”, de esos “fondos cenagosos”, de ese “hormigqueo de larvas”, de esas experiencias casi inexpresables, resbaladizas, que apenas pueden formularse en palabras (...). (Ensayos, 216). El agua es un elemento que se necesita para narrar la ciénaga, por el ambiente de residuos marítimos, su vegetación acorde a ese ecosistema acuoso. La misma Julieta Campos es llamada por el agua en su novela *Muerte por agua*, donde no muere nadie, pero se da apertura a tres voces que involucran sus recuerdos, hay unos intersticios donde la lluvia es el tema: la sensación de que el tiempo pasa con las gotas que caen, el vaso de agua derramada por el que fluyen pensamientos, su relación con la ciudad al lado del mar, la Habana. Las dos novelas, de las dos escritoras, junto con Navarro, trabajan con sistemas acuáticos dentro de obras experimentales que bordean la Nueva novela, el objetivismo en prosa, la anti-novela ¿por qué ese interés por el agua en esta tendencia?

El libro *Mitologías*, de Roland Barthes, contiene el capítulo titulado “París no se ha inundado” que vale la pena recordar. La imagen de París inundado por las lluvias lleva a pensar a Barthes que:

“la crecida no sólo eligió y descentró algunos objetos, sino que trastornó la cenestesia misma del paisaje, la organización ancestral de los horizontes (...) la mirada panorámica pierde su mayor poder, que consiste en organizar el espacio como una yuxtaposición de funciones. (68)

Las tradicionales percepciones del espacio son trastocadas por el agua; aunque una inundación resulta ser una tragedia en municipios de Colombia, lo que no deja de ser una

situación tediosa. La perturbación de la panorámica, a causa del agua, es también un cambio en la mirada, en el lenguaje y en la estructura, porque ya no atienden a una “lógica de organización” sino a un orden vital, tomando la palabra de Bergson. Una ruptura para la narración, un flujo constante que hace que la lectura pierda de vista los linderos.

De todas maneras, ese elemento del agua debe jugar con los indicios del mundo que abre la novelística de Humberto Navarro. Porque hay particularidades. Así lo observa Octavio Paz, “Las imágenes poéticas poseen su propia lógica y nadie se escandaliza porque el poeta diga que el agua es cristal (...). Mas esta verdad estética de la imagen vale sólo dentro de su propio universo.” (Arco y lira, 92). No obstante, no se refiere a una originalidad o aspecto único y especial en cada obra, sino que esos elementos generales, como el agua, se relacionan con el resto del mundo de la obra y hay momentos en los que llegan a ser esenciales, hay prosas hídricas.

En la narración de *Alguien muere al grito de la garza* el agua aparece después, no es lo inmediato, al transcurrir el desarrollo de los protagonistas, el agua cobra sentido. Uno de los significados que adquiere el agua en las imágenes, es el de la oscuridad, en una escena donde se cae Lucrecia al agua, el agua oscurece las cosas; es la percepción visual inmediata. Así lo expresa Marcos:

Sus vestidos azules se han oscurecido en el agua. Negro el tiempo y todo y sus vestidos también. (...) El ha visto cómo ha caído al agua desde mi recuerdo, esponja en alcohol, y yo remo hasta que me duelen los brazos y quiero sacarla de esa maldita ciénaga apestosa. (175).

La experiencia inmediata a que lleva la imagen del agua oscura tiene que ver con el deseo de caer en el agua, de amortiguar ese choque. Por otro lado, la sensación de la ciénaga es brumosa. No habla de las aguas cristalinas del campo, sino de lodo, de una densidad producida por las plantas de ecosistemas acuáticos.

Para desarrollar más la idea de imagen, paisaje y narración que venimos tratando, es bueno señalar que las imágenes, en su contradicción interna, están dispuestas a la

dinámica de la continuidad y la discontinuidad de la que nos habla George Bataille. Se presenta una discontinuidad en la imagen del agua, porque en la cosecha hablábamos de aridez, del espíritu seco de los personajes, de infertilidad, una ciénaga donde la vegetación modifica el agua, donde crecen y se ahogan los seres vivos. Deshidratación y humedad conviven en el funcionamiento del paisaje de tedio.

Hay una historia que se cuenta, además de la migración o estadía, tiene que ver con que se cuenta el deseo y la muerte en una especie de tensión y coincidencias generadas por el tedio. La ambigüedad que inunda el texto juega en un movimiento donde el nacimiento del hijo desarrolla una continuidad, pero la simultánea muerte del padre plantea una discontinuidad. El agua está ligada con la muerte. Gastón Bachelard explica esa relación en su texto *El agua y los sueños*, dice que “El agua es también una invitación a morir: es una invitación a una muerte especial que nos permite alcanzar uno de los refugios materiales elementales.” (90). Es decir, morir por volver al elemento del agua porque supone una calma, una profundidad que es desconocida. Bachelard considera al agua como una materia. En este sentido, el agua pasa a sus estados en la imagen literaria: la lluvia, el vapor, el hielo, extienden la significación del agua. Un pasaje de Marta muestra algo de esa relación con las formas del agua y la muerte.

Las gotas que lo salpican todo y las gallinas que empiezan a morir por montones. Las gotas improvisan su sinfonía. Sobre el zinc, sobre la madera, sobre la apelmazada tierra del patio. Brumosos días de sofoco y por las noches no se aguantan las sábanas. El vientre crece en ese amargo desapego de las cosas que, a uno no le pertenecen. (Alguien muere, 121)

La imagen de gallinas muertas en un clima frío está acompañada del sonido del agua ampliado por las superficies, el agua las resalta. Con esa atmosfera vuelve a atender a la falta de relación con las cosas, ya sea porque no son propiedad de Marcos y Marta, y sobre todo por una desconexión y desinterés por el sentido de las cosas. Los cadáveres animales regados en el suelo encharcado lleva al sofoco de una oscuridad que embarga la narración.

La novela *Alguien muere al grito de la garza* promueve los dos arquetipos que Bachelard identificó en la relación con el agua, el complejo de Caronte y el complejo de Ofelia. La imagen de Caronte, el barquero del hades quien cruza el río Aqueronte, al servicio de las almas que entran al infierno. En la novela se presenta continuamente ese viaje hacia la muerte en la barqueta y la acción de remar hasta el cansancio en una ciénaga laberíntica. El complejo de Ofelia, personaje de *Hamlet* quien por sus pecados termina suicidándose en el río, representada en la pintura de John Everett Millais, se nos revela en la obra de Cachifo con la escena de la caída de Lucrecia al agua, pero más rotundamente con la escena final y última página de la novela donde Marcos muere ahogado. También a los continuos muertos ahogados (tres muertos) consumidos por los peces. Bachelard resalta que “la muerte cotidiana es la muerte del agua. El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal.” (El agua, 14), difiere de la muerte en tierra donde el cuerpo permanece, donde se rinden los tributos en la tumba.

Otra característica del agua en AMAGDLG, que también rescata Bachelard, es la imagen de la mujer bañándose. Comenta el filósofo francés, “La bañista, al agitar las aguas, quiebra su propia imagen. El que se baña no se refleja. Es necesario, pues, que la imaginación supla a la realidad, realizando entonces un deseo.” (59). El agua entra en la dialéctica de lo erótico y la muerte, se dirige a la ambigüedad entre la discontinuidad de la muerte y la continuidad de un deseo que se prolonga porque no se realiza la posesión del cuerpo. También podemos referirnos a la unidad del texto de Cachifo con un deseo inicial y el final con la muerte en el agua. Pero a la vez se inclina a la discontinuidad por medio de la narración fragmentada y desequilibrada como las aguas turbias o una represa. En una parte de Marcos donde mezcla melancolía y tedio nos describe el baño de Marta en la alberca de la finca.

“(…) al lado otra casucha con una alberca también en cemento. De ahí sacabas el agua para arrojártela encima con una totuma. El baño y la totuma y la descripción y yo creía

entonces que ella estaba a mi lado y no distante, no. Estábamos así y éramos así. Distantes. Quizá nos veíamos, queríamos vernos como a otros.” (29)

El baño es una cuestión íntima de la relación con el agua. Lo que llama la atención es el elemento de la totuma, primero porque es un lenguaje local — no me imagino a los pensadores franceses hablando de un baño a totumadas—. La acción de tomar el agua en el recipiente alude a la superficialidad del agua, contrario al agua oscura, profunda y fangosa, aquí se abre a la claridad que limpia el cuerpo. Pero es un agua límpida que obstaculiza compartir, no es como tomar el baño en la ducha en la ciudad, o en el río que puede entrar la pareja, sino que individualiza la experiencia y el narrador lo usa para acentuar otro de los aspectos fundamentales del tedio: la separación con el otro, la imposibilidad de comunión que se expresa en la “Distancia”.

Para la explicación de las imágenes, que vamos construyendo, es vital remitirnos a la concepción de la mirada. En una escena donde van al pueblo, a la plaza de “La flores”, ven gente jugando póker, pensando que Lucrecia es una muerta en vida, sobre el amor, cuando saluda un cura nos confiesa: “Y ese hervidero de basura humana gimiente es la vida en el monte, en la ciudad y en... la galaxia cualquiera que mis ojos no verán porque están cansados.” (95), ya nos avisa que toda la concepción de vida y de espacio está perturbada por el cansancio, nos agrega que “porque remo y me fatigo y sudo y me agito inútilmente y hablo y desasimilo y asimilo y no espero nada porque estoy encerrado cruelmente en mi propio cerebro.” (95). Está hastiado de lo que se hace en la ciénaga, del calor, de la inutilidad del ambiente, para evaluar su comportamiento y aceptar que estamos explorando, como lectores, su “cerebro” o dimensión interna. “La mirada siempre te miente menos” (97) dirá Marcos, para criticar el hecho de que confiamos demasiado en las palabras. Hay otra ambigüedad en la mirada, porque para el narrador es amor, pero también se asocia al cansancio, al tedio.

En ese mismo fragmento de Marcos, nos dice que “El amor se mimetiza con la cosecha y este maldito bote que no navega, (...), la sed como polvo encendido en la garganta y la estupidez del sentimiento”(95), retoma la cosecha esperada por la pareja, como un indicio de la relación, que termina en frustración, por eso dice que se “mimetiza”, no se consolida. La alusión al polvo es importante, primero nos dice que “sed como polvo”, como algo que está en todas partes difuminado, un poco para exagerar la sensación, luego desacredita sus sentimientos, operaciones mentales que hacemos todos el tiempo. Pero esa mención al polvo tiene que ver con ese cansancio de la mirada, de forma indirecta nos dice que no está viendo bien. Recuerda al polvo en la novela *Muerte por agua*, de Julieta Campos, porque nos comenta que “le dejen las gotas colgadas de los alambres, y las rayas y el polvo. Para tapar las rayas. Para soplar el polvo. Para que se vaya volando. Para que no queden por ningún lado huellas, ni vestigios, ni signos.” (71). El polvo asociado a las huellas y al signo que trabaja Campos, en la obra de Navarro Lince nos invita a pensar que el polvo interviene en la mirada, cubre las cosas pero también las descubre, revela huellas, le aplica relieve a los objetos.

Esa relación polvo-mirada se orienta, de nuevo, hacia la muerte. En un párrafo nos anuncia que

Mi depósito mental de conceptos rebrillados y la náusea y el estertor y uno comienza a enamorarse del polvo a enloquecer lentamente por volver a él. Entonces oyes ese monótono compás del corazón que impregna los ojos y unas ansias desmedidas de mirar y te enciende el sexo con un bestial despertar. (96)

La imagen de la mente, el cerebro, los pensamientos como desagüe, basura, depósito son parte de una rencilla que el narrador tiene contra la razón, en esa búsqueda de una “conocimiento natural”, que, como se viene fijando, está vinculado a los animales, la ciénaga, el otro. Enloquecer por el polvo, pues la narración contiene esa visión del polvo continuamente, y aquí adquiere la connotación de la muerte, de un lugar común: polvo eres y en polvo te convertirás, pero lo que más tiene fuerza en la cita es la tensión con el deseo

sexual, se refiere a su corazón, arterias, ojos; el mirar se vuelve hacia lo erótico precedido por una náusea, pero eso viene desatándose desde que enloqueció por el polvo. “Mejor estaríamos convertidos todos en polvo”, así se refiere a Lucrecia, para concluir que la ciénaga y la ciudad tienen un polvo que va a ser muerte y esa otra concepción del polvo como coito.

El polvo descubre también otra asimilación con la conciencia de la repetición, las epifanías al modo en que por el polvo podemos ver las líneas del sol, aunque no lo asocia con suciedad o mugre necesariamente. El polvo surge de algo que se levanta, que se mueve, que adquiere vida. Así es que Marcos observa el polvo:

Si uno se atreviera a volver al polvo. Si uno amara el polvo mutable lo suficiente a pesar de la absurda conciencia y de esta vulgar repetición de fenómenos. El rojo polvo de la tarde y los goleros, los alguaciles de cabezas de rubicunda peladez, los grillos que acompañan con su estrudilar el vaivén en la hamaca y sus labios que caen de súbito, pétalos secos girando, girando, girando, lentamente en el vacío. Lentamente en barrena y sé decirles adiós porque sé que es lo único posible, en tanto continúan su caída allá abajo, pequeñitos. (31)

El trabajo de los goleros es lo que remueve el polvo rojo. Marcos se aferra a ese polvo que viene de otro elemento: la tierra que entraría a competir con el agua. Sin embargo, en el polvo Marcos encuentra mayor plenitud, deseos, aceptación de la muerte, en el agua encuentra una muerte más orgánica, con miedos, onírica en el caso de Marta. Esa tranquilidad se nota en la imagen final donde los grillos acompañan la tarde y los pétalos giran en el vacío, en una caída, como si él estuviera viendo la caída de alguien, de Lucrecia, de Marta sobre el caballo, de él mismo en la barqueta del agua y así volvemos a una narración circular donde el punto de inicio y de final son los binomios tedio-muerte y tedio-nacimiento.

En los distintos capítulos de *Alguien muere al grito de la garza* se identifica un patrón de construcción de esos fragmentos donde cada personaje aporta el suyo, una estructura en donde plantea un tiempo (la noche, atardecer, amanecer), a veces sólo lo insinúa, luego viene la imagen bajo una leve descripción de la imagen con elementos del

paisaje, a veces la dispersa, la corta con incisos; luego, lo pone como un recuerdo, sueño, preocupación, para volver a sus pensamientos sobre la pareja, sobre Marcos o Marta. No se da en este orden, en los fragmentos varía.

Otro ingrediente que contribuye a moldear los paisajes es el humo. Similar al polvo, altera la mirada y anida el tedio en los narradores. En uno de los casos de la novela, se presenta un efecto desencadenante del tedio hacia la ciudad, así lo comenta Marcos:

El humo azul, una columna leve y aquello que dejamos atrás era la ciudad, Porque el peor sitio que ha podido encontrar el hombre y me lo explico bien; bueno, creo que es la ciudad y pasa una bandada de rosáceos patos cucharos sobre la ramada sur. (8)

Esa mención al humo azul y la columna se repite dos veces en el mismo capítulo, pero en ningún momento podemos reconocer de dónde proviene ese humo, si de la cocina, de cigarrillos, del vapor del agua. Parece que es una impresión interna que se proyecta al espacio, significa una confusión entre la realidad, el recuerdo y lo onírico. En la cita diferencia el humo azul de “aquello” que dejaron, por lo que el humo sería lo último en observar antes de ponerse a pensar sobre la ciudad. De acuerdo con lo anterior, el humo funciona como antesala de una visión negativa de la ciudad, nubla la mirada. Veamos como el humo y los sonidos ofrecen un efecto de claridad:

El humo y a veces las cuerdas y el acordeón. Caricias banales para olvidar que se está sólo. Para olvidar que todos los esfuerzos cosechan algo cuando estamos agotados para gozar de ellos. (99)

El humo y los objetos de instrumentos musicales, como una frase sola, introducen una revelación o un pensamiento que desnuda las razones y responsabilidad del fracaso de Marcos y de Marta. Olvidan, gracias al afecto, que la cosecha y sus esfuerzos no producen nada porque están hastiados. Ósea que el monólogo interior se dirige a la raíz de sus problemas, y aunque no parecen luchar contra esos estados de ánimo, las imágenes de paisaje contienen elementos claves que despliegan la ambigüedad, que son continuos y discontinuos. En el caso del humo que nubla y revela.

Si hay un sonido que es repetido, a lo largo de la narración de todos los personajes, es el grito: el soundtrack de esta novela. Generalmente es el grito de las aves, aunque a veces es de algo desconocido o un grito reprimido de las personas. Bien decía Octavio Paz que “El grito del animal alude a algo, dice algo: posee significación. Esos gritos inarticulados constituyen un sistema de signos comunes, dotados de significación. No es otra cosa que la función de las palabras. (Arco y lira, 26). El grito complementa las otras piezas de la imagen. Volvemos al título donde la garza grita mientras Marcos muere ahogado, pues alude en un principio al espacio tropical, hábitat de estas especies, y en su significación sería el aviso de la muerte. La conciencia resalta el grito porque imprime miedo, inseguridad, se está en un espacio abierto donde se van desvaneciendo las cosas visibles, o queda el cuerpo sin vida. El grito alimenta el tedio porque no es un sonido que resulte agradable a los narradores, le ponen atención porque está ahí presente. Podrían decir que los pájaros cantan, pero incluso el canto viene con lo sombrío y se vuelve hacia el grito. Veamos como lo expresa Marta en el siguiente pasaje:

Las gotas parecen caer en el cerebro martirizándolo meticulosamente y el canto del negro que está aún allí, enredado en la lluvia y en los objetos y quizá en el mismo grito que yo logre emitir desesperada. No hay moscos en estos momentos y podría tirarme en la hamaca. Pero los pensamientos se apresuran en la hamaca y yo no quiero. Yo quiero que se marchen todos y me dejen maravillosamente vacía, al menos mientras dure la desesperante lluvia. (Pág. 27)

La lluvia cae de nuevo en su sensación de desespero y derroche de tiempo. El canto de un pájaro negro acompañando la lluvia provocan que Marta quiera gritar. La situación se torna negativa para la narradora y también deja en descubierto un tedio solitario, una sensibilidad a las cosas que se repiten, pero que, aun así, ella necesita, como los moscos que extraña, y luego los pensamientos que van y vienen. El grito entonces desahoga, permite que haya un cierto vacío y a la vez que los personajes estén en el tiempo verbal presente. El grito despierta, obliga a estar atento, a concentrar la atención, ya sea en la

muerte, el desespero, el tedio, la angustia. Observemos, por ejemplo, como Marcos recalca ese grito:

Oigo el canto de las aves nocturnas. Sus gritos y las redes que se adivinan colgadas en los cercos. La sombra de monturas en la ramada sur y sales a conseguir el sueño. Un grito lejano, una sombra que cruza y el peso de todo lo que no has hecho, de todo lo equivocado también. (26)

La imagen se centra en las redes colgadas en la noche, montañas de fondo y ciertas sombras fugaces como oscuras figuras sobre una ramada. Todo está dirigido hacia el insomnio que es consecuencia del grito; la falta de sueño que está asociado al tedio. Lars Svendsen habla de ello, dice que:

El tedio profundo está, desde el punto de vista fenomenológico, emparentado con un insomnio en que el yo pierde su identidad en la oscuridad, prisionero de una nada en apariencia infinita. Uno intenta dormir, casi lo consigue, sin llegar no obstante a alcanzar el reposo del sueño. (Filosofía tedio, 7)

La novela de Cachifo puntualiza en ese cansancio debido al insomnio, la carencia de energía y plenitud. Pero el aspecto más importante es que se comienza a perder la identidad de ser que los narradores buscan, porque no se hallan en esa finca, ni en la ciudad, han perdido el sentido: la forma en que se relacionan con el mundo ha conducido al vacío. Un aspecto que no tienen en cuenta los narradores es que atraviesan una crisis porque la mujer está embarazada, lo que genera zozobra, dudas sobre la existencia, una concepción sobre lo que significa vivir, que no se detiene en la posesión de bienes materiales o la explotación de la tierra, sino en las equivocaciones, en los deseos inconclusos, se siente la preocupación. En un fragmento de Marcos, nos indica que “Todo estará petrificado y tus manos horriblemente vacías. Quejarse resulta vulgar. Gritar estúpido. Inútil volver atrás, imposible, nunca podríamos hacerlo. Estatua de sal. Aullar, tratar de conmover el cosmos con un salvaje alarido, imposible.” (93). La vacuidad que se desea en el cuerpo, en las manos, en la voz, los órganos, que se extiende a la insistente idea

de lo imposible, el agotamiento de las posibilidades, sobre todo de encontrar eso “otro”, la gente, Marta, su hijo, el conocimiento.

Cabe reiterar que la imagen del grito es contradictoria, así como el tedio también lo es. En una escena realizan una fiesta en la “ramada sur” (la finca que ellos cuidan), y celebran con ron de caña y canciones. El grito, los mosquitos, el agua o sudor, adquieren otra tonalidad, y esto después de hablar de “Un soplo de ansias de posesión y nadie suple el pavoroso vacío.” (110). Marcos relata la fiesta:

Con sus torpes deseos de hacer algo, de ahogar sus inquietudes en los rápidos movimientos del baile. Sudor. Ginebra. Ron caña y los mosquitos verdes y azules trazaban sus complicadas geometrías en el espacio. (...) Caravacchio grita: Upaaahhh!!! (...) El tam-tam y los gritos y luego todos pasamos de diálogos de media voz. (111)

Vemos una atmosfera distinta, más descriptiva de lo que mira. Sin embargo, esta fiesta es por otro suceso: el velorio de Tamar, una vecina quien dejó huérfano a su hijo, ese deceso afecta a Marco, “Mañana la tierra abrazará a Tamar y se acabó. La idea de muerte que se enzarza en todas las antenas de mi sensibilidad exacerbada.” (34). Marca un punto neurálgico porque desde este momento los pensamientos sobre la muerte son abundantes en los fragmentos que componen la novela, al punto de que la fiesta es consecuencia de ella.

6. Tedio de ciénaga, tedio de ciudad

El tedio es un despliegue de estado existencial, porque llena de dudas sobre quién es uno mismo, qué sentido tiene lo que uno hace, piensa o se relaciona. En un capítulo de la novela *Sueño con mujeres que ni fu ni fa*, de Samuel Beckett, su personaje Belacqua comenta que:

Se hallaba hundido en la inactividad, sin identidad (...). Las ciudades, los bosques y las existencias también carecían de identidad, eran sombras, no ejercían ni atracción ni estímulo alguno (...). Su existencia carecía de eje y de contorno, el centro se hallaba en todas partes, una ciénaga inconmensurable de inactividad. (152)

Aquí nos describe una ciénaga en sentido metafórico para definir su existencia carente de identidad, para acentuar el hundimiento, la inactividad, que son elementos del tedio. Pero es interesante que la novela de Beckett, también reconocida por esos saltos escénicos tan joycianos, transcurre en Dublín y en París, en ciudades donde siente cierto tedio, pero que se vuelven divertidas y apreciadas por la aparición de mujeres. La ciénaga tiene el potencial de ser un espacio propicio para el tedio, aunque la selva lo podría ser, el páramo, el llano. Lo que pasa con la ciénaga es que es un lugar aparentemente pacífico, pero que por su monotonía se vuelve asfixiante, la selva ya se tiene por peligrosa, el páramo por sus bajas temperaturas y neblina también advierte los riesgos, y en otros espacios cálidos como el desierto se alerta sobre la falta de agua. La ciénaga entonces parece inofensiva hasta que se adentra en ella.

Podemos hablar de la ciudad como un cronotopo, la ciudad es una frecuencia en la literatura, quizá no podríamos hablar de que por cada obra hay una concepción de ciudad. Lo que si podemos aseverar es que existe un tratamiento y un énfasis de ciudad, sobre todo construcción de *lugares* que tiene que ver con la experiencia subjetiva. La ciénaga, que es rodeada por pueblos, río, mar, aldeas, es un espacio poco habitado y en el caso de la ciénaga del Ayapel sirve como camino, como conducto de comunicación entre pueblos y fincas. Por lo tanto, no podemos hablar del desarrollo de todo un cronotopo, más bien de constitución de un lugar que en algunos casos se ha visto como metáfora, como enigma, como poética, porque permite acercarse a eso que el hombre ciudadano huye, muy asociado a lo oscuro y dominado por la vegetación y lo acuático. Sin embargo, si hablamos de una obra que retrata la ciénaga de Colombia en imágenes, pues deducimos que debe contener localismos, debe alumbrar sobre lo regional. En *Alguien muere al grito de la garza*, hay ciertos atisbos, pero también distancias con eso regional, la novela no se ha propuesto volver exótica a la ciénaga, sino deslindar lo que implica la ciénaga en la generación de

paisajes literarios que operan en un movimiento centrípeto (todo se dirige hacia el centro) hacia el tedio.

Si acaso uno de los fragmentos se dedica a describir la fauna y flora de la ciénaga, la obra está dedicada a una ilustración subjetiva tanto de la ciudad como de la ciénaga. En esto podemos seguir a Octavio Paz, quien nos llama la atención acerca de mirar el mundo particular que crean las obras. Nos indica, en *El laberinto de la soledad*, que “El hombre, me parece, no está en la historia: es historia” (28). Es decir, que hay que verificar esas impresiones que el hombre, como sujeto, le otorga a la historia de un espacio, una región, una nación. “Despertar a la historia significa adquirir conciencia de nuestra singularidad” (El laberinto, 12). Al mismo tiempo ¿qué sería esa singularidad?, como afirma Ortega y Gasset “Yo soy yo y mi circunstancia” (19), es decir, que el hombre crea su circunstancia y constituye o responde a esa circunstancia en tanto que le dota de atributos propios. En ese sentido, el tedio y su puesta existencialista adquiere connotaciones particulares cuando se desenreda en una circunstancia como la ciénaga de Córdoba en los años 50s, adicional a la intención de experimento novelístico que provocan y se compaginan con las imágenes.

Humberto Navarro Lince, en su novela habla de ciénaga en términos de un lugar al cual se le imprimen esperanzas. El narrador Marcos cree que puede encontrar algo significativo para su vida; Marta, la otra protagonista, desde el principio siente una molestia, pero algunas cosas que ve y recuerda le hacen pasar dicha hasta que atraviesa por la tediosa espera de su esposo. El tedio de ciénaga llega distinto, viene anidado a las sucesivas visiones y eventuales muertes. El tedio en la novela aumenta con los fragmentos finales, aunque muchos de esos serían atemporales.

Los litorales, zonas costeras y ecosistemas hídricos muestran esa constante de la humedad; ya hablábamos del agua en un sentido amplio. El tedio de ciénaga implica esa

humedad en el cuerpo, en la lluvia, los sonidos, los mosquitos y un indicio importante que es el calor. Marta lo manifiesta en las siguientes líneas: “Entonces caminas henchida de pesado calor que te hace sudar, que te hace marchar repetidas veces hasta la tinaja de barro cocido; a su lado está siempre el pocillo de peltre floreado para extraer un agua un poquitín salobre.” (170). El calor está asociado al peso, al cansancio, aquí no llega hasta el punto de la pereza, sino más bien la repetición del barro, del agua, de caminar bajo esa condición. Por ende, la acción de caminar obtiene su peculiaridad gracias al tedio y al entorno.

La caminata no sería la misma del *flâneur* de Charles Baudelaire que recorre los pasajes de París con el estilo del dandi en el siglo XIX, sino de la experiencia de caminar en lo mojado para pasar a una finca, llegar al puerto, de atravesar pastizales y potreros fangosos. Cuando “el sueño ha huido” (26) en Marcos no queda más remedio que caminar en la noche con las aves nocturnas gritando; él sobre los pastizales hasta llegar a la cerca donde cuelgan las redes de pescar. Nada de vitrinas, pasaje Gillet, Calle Tourneville o el tranvía de *La náusea* de Sartre.

En la obra de Navarro Lince, el protagonista Marcos confirma las particularidades añadiendo otros elementos que ya hemos visto que reinciden en su prosa, así como el lenguaje de lo mísero con atisbos a lo sagrado a veces, a lo orgánico en otras, por ejemplo, reflexiona diciendo que “Caminas y tus pasos se repiten como meandros de los caños y mañana pasarás a Las flores, pasarás y mirarás de lejos la figura vestida de negro de Jezabel. Tu cerebro como un gran caño de desagüe en la noche” (Pág. 53). El mundo que abre esta novela tiene en cuenta un interior de pensamientos, del cerebro, que se asemejan, como los pasos, a un caño o desagüe. La repetición es el punto sustancial de las acciones que engendran el tedio, se relaciona con el paisaje equiparándolos con los meandros hídricos de río, alude a la viscosidad, al lodo, al charco. Por ejemplo, en este segmento de Marcos que indica “Las calles enlodadas y desiertas eran un atractivo demasiado fuerte en

esa tarde para resistirlo. El cielo plomizo de una contextura que agobiaba los hombros. Los pasos, no obstante, eran ágiles y desenfadados.” (152). El cielo, las calles abruma los hombros, pero de cierta manera esa imagen del caminar por calles enlodada y vacías trae un poco de tranquilidad, los pasos ya no remiten a la repetición. Pero lo que prevalece es la repetición, lo que agobia, lo fuerte. Los personajes son caminantes, constantemente caminan y en eso se avientan las impresiones y pensamientos, han caminado tanto que ya les fatiga, les parece rutinario.

Caminar también es la realización del escape, Marcos nos habla que “Quieres creer en el sosiego pero de noche sientes la imperiosa necesidad de ensillar, de marcharte lejos, de caminar, de seguir y seguir hasta encontrar algo.” (155). Caminan porque quieren encontrar respuestas, un sentido a la existencia, caminan porque quieren evadir las situaciones: desempleo, embarazo, la espera, el desamor, buscan la soledad y en eso el tedio mismo. En la ciénaga caminar es también la búsqueda fallida para el ciudadano.

Los colores juegan un papel importante en la imagen, por lo que la narración destaca el verde y el azul. Cuando se encuentran caminando son los colores que nutren la sensación de repetición y hastío. Agrega Marcos “Deambulo largamente por la orilla de la ciénaga. El sonido de las ramitas que se quebraban y eran voces de reprocho o hastío. Era una llama azul y aburrida de la tarde.” (156). Incluye el rasgo del tedio que es el aburrimiento de la tarde, cuando antes era “polvo rojo”, en la ciénaga ya es “llama azul aburrida” que se aleja un poco de la inclinación a lo acuático, pero es una imagen que apuesta al color azul como sinónimo de tedio. Caminar se conecta con la duración del tiempo de la experiencia del tedio. Entonces, podemos ver que en Marcos caminar alarga el tiempo y en Marta esa magnitud temporal sucede con la espera.

En otro instante Marta nos comenta que “Miras los árboles y el cielo. El mismo azul estúpido. El verde que te incomoda. La estridencia del solano sobre tu cabeza estragada, (...) (169). El verde parece mancha, conlleva una indiferencia por el detalle que es resultado del cansancio, por eso mismo incomoda. Llama la atención ese lenguaje coloquial cuando habla del “solano”, es decir el sol; es un movimiento que se hace varias veces en *Alguien muere al grito de la garza*, lo que le imprime el localismo sumado a las referencias de la totuma, el fandango, el “sacamuelas”. Otra cosa que se ha tratado en la cita es la mirada, ahora desfigurada por el tedio de repetición, la multiplicación de árboles, vegetación y humedad se integran al ambiente de polvo, humo y pastizales. No llega al punto de una hipérbole de elementos, más bien se concentra en acentuar la impresión personal en los protagonistas. Marcos dice “Nunca la quise de veras y la otra vez dije: VERDE. El verde era el color que contenía toda su ausencia. El verde esmeralda, digo.” (178), el color también se utiliza para caracterizar la relación con el otro, un efecto que deriva de la experiencia misma en el espacio de la ciénaga: a la ausencia del compañero, queda el verde monocromático del espacio habitado.

La atmosfera que nos brinda el texto, en la que se camina, tiene que ver con el calor. En otro pedazo se exhibe la pereza como un indicio de la imagen donde se destaca el bostezo como expresión de tedio. Un ejemplo para ilustrar ese calor que desprende bostezo podemos verlo cuando Marta nos comunica que:

“El aire cálido que trepa más arriba de tus fosas nasales, después inundas con pereza tus pulmones y saber que mañana no será muy distinto. Absolutamente todo desemboca en lo mismo y al terminar de pensarlo te sorprendes en un sonoro bostezo.” (169)

En la ciénaga se encuba la pereza en el cuerpo, desde la respiración hasta la emisión del bostezo que hace parte de esos sonidos y gestos del tedio, pero un tedio más situacional: le aburre el calor y le afecta el grado de monotonía que vive. Ya iremos precisando que el tedio existencial no es que carezca de expresión, sino que es más

explosiva, más violenta: el sonido que más presencia y amplitud tiene en la novela de Navarro, como manifestación del tedio existencial de la ciénaga, es el grito.

La ciénaga dispone de otra acción primordial, la acción de remar. El complejo de Caronte que sugiere el mito de la muerte como una partida hacia el agua, está asociado a los varios viajes en barqueta que hace Marcos, algunos en compañía de Marta, para concluir con el viaje final de su fallecimiento. Pero el remar también tiene otra ambigüedad porque en otros momentos inspira optimismo. Marta comenta lo siguiente mientras aborda una canoa:

Climaco que rema y su voz sale de la tierra yos viejos troncos de mangos y anones. Comprendo lo que dice Marcos de que el hombre dice ya que él es la medida de las cosas, se pierde en sí mismo y pesca y crece, como yo, que en el amanecer está envuelta una promesa y siento el cabello de ella sobre mi hombro. (35)

Climaco es el peón de la finca que cuidan Marta y Marcos. La acción de remar y navegar apunta al concepto de crecimiento del hombre por otras actividades como la pesca, en ese crecimiento, parecido a la función de la cosecha, le hace pensar a Marta que puede esperar algo bueno, la promesa. El paseo remando generó una idea contraria a la muerte. No obstante, es un lapso corto y esporádico entre los fragmentos de la obra. Hacia los fragmentos finales, Marcos narra las sensaciones de perderse mientras reman en la barqueta. “Ahora cuando remamos o creemos hacerlo, sabemos que estamos perdidos en forma definitiva. Sabemos que nos agitamos convulsionados sobre los remos sin estar seguros de nuestro rumbo.” (171). Marcos y Caravacchio están bajo efectos del licor, dan vueltas y no tienen ninguna certeza. Remar es dar rodeos, es un factor de inseguridad, la figura del barquero atravesando el averno tiene mayor peso en el destino del protagonista.

Remar en la ciénaga acarrea la repetición y el perderse, pero no sólo perderse como una desorientación en las coordenadas, sino también como pérdida de sentido, es decir, de tedio. Marcos dice “Dejo el remo sobre la encharcada comba de la barqueta. Todos los

cigarrillos empapados y es imposible fumar. Los fósforos igualmente echados a perder. Comienza a llover de nuevo. Estoy fatigado y tiritó. Quiero dormir. (...) Tensos y el frío más fuerte y quisiera gritar. ” (179). La experiencia de remar traslada los personajes al estado de tedio, el insomnio, el cansancio, la fatiga, porque es una tarea repetida, es muy factible perderse cuando en el espacio todo es homogéneo, la fauna es inestable y la alteración producto del licor aumenta ese riesgo y genera alucinaciones, Marcos pronto comienza a ver que “Los remos parecen tentáculos. Quisieran averiguar, sondear, orientar ciertamente hacia algo. Son una torpe prolongación de nosotros mismos, forman parte de nuestros cuerpos. Prolongaciones cansadas de los cuatro brazos a bordo.” (180). En estos casos la imagen del paisaje es pintado como lluvia, oscuridad, verde, una barqueta con un hombre que suelta su remo. Ahora la imaginación cuando ve los remos como su extensión (revisa lo orgánico) en una sensación que denota el esfuerzo con el que han remado; su propio cuerpo ahora dominado por el trabajo de remar, es otro tipo de alienación del ser.

Hemos tratado el tema de la expectativa de Marcos sobre la ciénaga como espacio donde acontece “un comprender algo de forma natural y exenta de todas las idioteces que has aprendido.” (39). Una forma de conocimiento más natural e intuitiva se gesta en la ciénaga, pues también es un espacio de cuestionamientos constantes, en medio de la monotonía paisajística, en otra pieza Marcos se pregunta:

¿Dónde has visto el fuego entonces??? – Te pregunta un tanto enardecido. No lo he visto te dice; te dices, no lo he visto nunca, he oído de él simplemente. Tal vez solamente lo he imaginado (...) te parece que ya no buscas, que ya nada te preocupa (...) Pero qué son las palabras sino sonidos articulados por el hombre. (121)

Este pasaje sucede en la ciudad, pero los cuestionamientos van a ir dirigidos a la ciénaga, donde no hay presencia del fuego pero sí de otra especie de humo diferente al del cigarrillo y el smog de ciudad. La pregunta que explaya es sobre el lenguaje, el tedio afecta al lenguaje porque lo desarticula del sentido. Si en la ciudad “ya no buscas”, como forma

de resignación y fracaso, en la ciénaga se presenta con insistencia la búsqueda. ¿Qué encuentra en la ciénaga? Además de la muerte como cura del tedio, Marcos nos señala que:

“(...) comprendes que la locura ha estado en ti en alguna forma, que todos lo estamos; que tú siempre lo has estado y cesa en ti el aliento (...) De nuevo tomas los remos con un inmenso y misterioso vigor que escapa a los análisis y te dices que no importa, que por haberlo comprendido ya no necesitas llegar a parte alguna y que solamente sales para dar un paseo.” (97).

El paseo en barca, remando es una forma de irracionalismo en esta cita, no hay análisis racional, sino que el viaje es intuitivo y simple, es natural, por lo que el reconocimiento de la locura atiende a esa diferenciación con una ciudad racional. Anterior a la cita, Marcos se refería a remar como una búsqueda

“Sigues remando porque aún crees llegar al sitio alguno y encuentras que hace mucho has llegado, que no importa, que tú siempre estuviste ahí sin saberlo. Debe entonces botar los remos y esperar. (...) Toda luz parece desaparecer y tú invocas cobardemente a la locura para que te ciegue.” (96)

Hay una ilusión de que al remar llegarán a las respuesta, una expectativa, pese que a que “siempre estuviste ahí”, ¿dónde?, la locura, el desprendimiento de certezas. Cuando dice que la locura lo ciegue, lo habíamos mencionado antes, involucra una modificación en la mirada, otra forma de ver y de conocer. “-Al diablo con la razón!!! Decíamos, reíamos como niños.” (86), exclama Marcos, mientras tomaba ron blanco con Caravacchio. La ciénaga es una búsqueda y el anhelo de desprenderse de la razón, de reconocer la mente, el cerebro como un depósito de ideas marchitas, que lo que viene de la ciudad se está descomponiendo. Marcos cree llegar a estados profundos donde entiende las cosas de otras maneras, despotricando de la razón. En otro fragmento asevera:

(...) ya no emporcaríamos las conversaciones con toda esa cáfila de conceptos fríos y gastados y la razón cedía el paso a la divinidad. Así lo entendí sobre la hierba fresca que ostenta la huella de las lluvias no lejanas (...) (85)

Se refiere a los conceptos gastados, al sentir aversión por eso, tiene tedio de la razón, quiere estar en la carencia de sistematización científica de la experiencia. Ahora nos deja la idea de que él entiende a una “divinidad” al alejarnos de la razón. Sólo se puede

comprender dado el contacto con la naturaleza, con esas marcas que el agua deposita en el pastizal y que bordean la imagen con el hombre acostado. El lenguaje entonces pasa a otra instancia, “todo me hablaba un idioma llano y profundo, conmovedor” (85), se proyecta hacia remar, caminar, jugar, aprender, mirar de otra manera, tenderse sobre la hierba.

Como explica Hugo Dyserinck, “(...) la literatura capta la experiencia de la otredad y disemina imágenes del otro y, al tiempo, de uno mismo.” (287), se producen imágenes de lo que el otro significa, de los estereotipos acerca del nativo. Esas ideas que se le otorgan al otro son muy comunes en la literatura de viajes y estancias debido a que hay un encuentro cultural, un extraño que penetra en el espacio de una comunidad. Podemos hablar de un encuentro cultural en tres sentidos: el paisaje que distiende membranas de relaciones con el espacio (incluido el otro); el tedio como concepto emotivo que está determinado por la cultura y la percepción personal o generacional, y la coincidencia con el otro que habita la ciénaga. Hablamos de la ciénaga incluyendo pueblos y fincas cercanos a él, porque es una red donde, de todas maneras, se produce el “espacio”. En este sentido, el otro que habita la ciénaga es quien le da sentido al espacio, lo nombra, lo reconoce, se adapta.

En la parte en que Marta sale en canoa con Climaco, el peón, ella emite una imagen que da forma a la concepción que tienen de ese otro que habita la ciénaga. La atención está puesta en la palabra “raza” para referirse al otro. Por lo tanto, marca un punto de separación y subraya el carácter de citadina de la narradora.

Clímaco en la popa y es una raza olvidada que rema. Una raza que no conoce sino el esfuerzo y que sale blandamente, también arduamente de la tierra y que a ella regresa suavemente, sin mayores pretensiones y con el corazón limpio de cansancio y de muerte. (35)

Lo que nos advierte Marta es que el tedio, los sentimientos y pensamientos complicados pertenecen a los ciudadanos forasteros. El otro que habita la ciénaga es despojado de los estados profundos, se les considera como seres sencillos “sin mayores

pretensiones”; por lo cual, la hace pasar como una cualidad de los locales. Decir que no hay conocimiento en ellos, sino trabajo, es un punto en el que se devuelve a la imagen tradicional que se crea de los pueblos costeros: no piensan, viven en la promiscuidad y el trabajo rudimentario. Pero es que en otro momento nos muestra que la raza negra está sometida al trabajo, develando el atraso judicial y social de la región, como si de los tiempos de la esclavitud se tratara.

Risotadas de los negros descalzos en pantalones de dril, de los estibadores que cargan arroz en los planchones. Ordenes como latigazos sobre sus espaldas sudorosas y desnudas (...) Señores en vestido de lino blanco y más muchachos en bicicleta, por la calle sucia y polvorienta donde el aire cabrillea por el intenso calor. (40)

Está hablando de la plaza las Flores donde llega la mercancía de un puerto y usan a “los negros descalzos” para cargar bultos o mercancía. No es que la narración emita juicios al respecto, tampoco está en un tono de parodia, sino que es el capítulo donde Marta describe sus impresiones inmediatas en su llegada al pueblo cercano a la ciénaga. Pero como venimos analizando, su percepción citadina no cambia con la estadía en la finca. En otro pasaje Marcos reitera la “sencillez” del otro que habita la ciénaga, un elogio a la simplicidad que les parece agradable, pero que va revelando, en realidad, las distancias con el otro que son producto de su tedio. En un principio se refiere a Caravacchio y un amigo que perdió y luego nos dice:

Sentíase mucho más ligero, más descansado, acompañado por algo fuerte y real, casi tangible, en medio de esa soledad, en medio de esos seres deliciosamente primitivos y sin complicaciones. (153)

Nos queda la imagen que en la ciénaga viven seres simples que acompañan el paso por ella, pero que no es posible intimar, establecer relaciones más cercanas con ellos. Pero que paradójicamente pueden tener ese entendimiento enteogénico, al que Marcos no consigue acceder, se acerca pero nunca nos avisa que llegó a esa plenitud más allá de la confesión de su locura. Como lo que prima es el tedio y los elementos de paisaje, el tono,

los que habitan el espacio, los pensamientos, estarán irremediablemente guiados hacia ese hastío. Por consiguiente la imagen presentara al otro como un ser separado de la individualidad desarrollada en el monólogo, la incomunicación, la extrañeza, son lo que determinan la relación con el otro. Como dice Marta en otra pieza, “Los simpáticos habitantes de la isla, ese mundillo desgarrado y las personas en la barqueta callaban. Éramos tan extraños los unos a los otros. (115). La separación e incomunicación con el otro es un síntoma del tedio.

En la narración participan Kurt y Helga, son dos hermanos alemanes que tienen una fábrica, no se especifica de qué. Estos extranjeros son descritos como personas muy seguras, cultas, en quienes se encuentra refugio, así describe Marcos, “me detengo a saludar a Kurt. Su tenacidad y esa seguridad que efunde de sí cuando uno se le aproxima. (19). Con lo anterior sumado, la percepción del sujeto local va a acentuarse de forma negativa cuando le da voz a Kurt y su hermana Helga, en ellos sale a flote la mirada despectiva; Kurt comenta que “Esta gente está enferma. Esta gente no lucha. (...) Todo esto y más pensaba en descubrir y vivir, pero ellos no viven, no (68). Considera que quien nace y habita la ciénaga está muerto en vida, incluido Marcos. La narración de Kurt y Helga es corta, se limita a un fragmento cada uno. No obstante, en el hermano se alcanza a percibir un afán por los negocios, por generar ganancias y mover mercancías. Junto con los San Cristobal, dueños de una isla y organizadores de corridas de toros, se ofrece la imagen de ese otro que se adueña del territorio, que se da a la posesión de bienes materiales.

Marcos y Marta no son dueños de nada, pero se dedican a cuidar la finca, de vez en cuando Marcos organiza y marca el ganado. Marta se queda en la finca, algunas ocasiones sale a caminar o a la plaza “Las flores” en canoa. La narración brinda una concepción de la finca que implica a la ciénaga como lugar que absorbe la identidad. Marcos lo percibe así:

La finca y no te pertenece y los pastos abrasados de nuevo. La finca y ahora le perteneces, no ella a ti y te aplasta y te exalta y eres tú y tú apolillado y caminas por los pastos que no se acaban jamás. (52)

Se desata una pérdida de identidad del ser por medio de la finca, una nulidad de la personalidad que acontece en el *lugar*. Bachelard nos propone que “(...) por su “inmensidad”, los dos espacios, el espacio de la intimidad y el espacio del mundo, se hacen consonantes” (Poética espacio,153). Por consiguiente, hay una correlación entre la finca de la ciénaga y el sujeto Marcos; “(...) la finca era el mundo y el mundo era la finca; “(85). Aunque de todas maneras el tedio es el centro, lo que quiere postular es que la situación se ha vuelto tan agobiante que ya se pierden los linderos de la propia identidad, se ha entregado a una imagen de la finca como el mundo donador de sentido. No se lucha con esa idea, antes se acoge, porque en el mundo interior “todo da igual”.

Por otro lado, otra imagen que rodea la narración es, en veces seguidas, la del pueblo cercano a la ciénaga dejada al abandono; expuesto como desolación, días sin actividad mercantil, falta de habitantes. “El pueblo abandonado y otra y otra y otra vez hablando con Caravacchio.” (144). La anáfora es la figura más usada por Cachifo, se repite en las mismas frases y palabras en el mismo fragmento: hay una parte donde la barqueta va pasando y pareciera, como artificio visual, que se tragara a las aves, esto se repite tres veces.

Un término que persiste a lo largo de la narración es el de hundimiento. En la ciénaga te hundes en metáfora y cuerpo. La ciénaga no es completamente agua , ni vegetación, sino un lodo, tiene partes de río, pero muchos recovecos son zonas con densidad. En otro segmento Marta enuncia que:

“El olor de las raíces de los mangles desprendidas, retorcidas, extraviadas y un pez moribundo que viene hasta mi mano. Presiono con ella y un leve estremecimiento se hunde. Me hundo; no sé por qué esta vida trata de hundirse poco a poco.” (80)

Las raíces de los mangles es la imagen viva de la ciénaga, la narración se esmera por jugar con los detalles del espacio e imprimirles, junto al tedio, una atmosfera de sueños: el pez en la mano que ella presiona como si su cuerpo mismo se “estremeciera”. La experiencia acuática implica ese hundimiento que Marta interioriza, y que después Marcos va a experimentar como su propia muerte. Sobre el hundimiento, Bachelard nos advierte que:

No hace falta pasar mucho tiempo en el bosque para experimentar la impresión siempre un poco angustiada de que “nos hundimos” en un mundo sin límite. Pronto, si no se sabe a dónde se va, no se sabe tampoco dónde se está. (Poética, 142)

Lo que sucede con la experiencia de la ciénaga, que ya estábamos viendo con la finca, es que abruma, sus incesantes repeticiones de colores, fauna, sonidos, llega a ser sobrecogedor, agotador. Pero podríamos aseverar lo mismo con respecto a la selva de *La vorágine*, sin embargo, la cuestión es sobre el tedio, no pretende desplegar o reflejar el caos interno sobre la explotación o la violencia. Más bien trabaja el problema humano del aburrimiento desde varias aristas, entre ellas la díada Ciénaga-ciudad. La barqueta donde navega Marcos, de regreso a la finca, se hunde, sufre daños y así relata la sumersión:

Hemos chocado con algo. Con un tronco debió ser y la canoa se inclina ahora del lado derecho. Se mueve terriblemente. (...) La barqueta se nos hunde irreparablemente. Durante la corta calma. Albas interrogaciones sobre los troncos que flotan a la deriva. Hundimiento en medio del vómito y de un pesado animal que te subleva. (...) Esto se hunde. Se hundirá siempre. (...) El agua te cubre y no eres tú. Eres el animal que pugna por sobrevivir.” (185)

El narrador se las arregla para volver al lenguaje de lo orgánico-sórdido, en medio de troncos y vómito: “Toda la hartura en vómito inconmensurable sobre nosotros(...)” (186), vacía todo, hasta su estómago. De eso trata la última parte de la novela: vomitar, expulsar un cúmulo de imágenes sobre lo que es morir ahogado en la ciénaga. Los accidentes en la ciénaga tienen que ver con esos obstáculos que rompen las embarcaciones, cuando el cuerpo cae en el agua no es tanto la corriente, sino la densidad del agua en donde los chapoteos no sirven. El punto de declive que puntualiza la muerte de Marcos es cuando

acepta que “Vuelves un poco a la vida de nuevo te hundes como si millares de manos tiraran de tus pies, desde el fondo desconocido de la ciénaga.” (189). Ese fenómeno de ser absorbido por la ciénaga, de unos cuerpos que lo jalan, es la metáfora del tedio también, en la cual se lucha, se intenta gritar, no te escuchan, donde todo sigue desconocido, oscuro oculto y el paisaje ha sido una formula para explorar esa perspectiva.

La novela comienza como un recuerdo de lo que es la ciudad. Se presenta una separación temporal en la que la ciudad es el pasado, el recuerdo; por el contrario, la ciénaga es el presente y el futuro. La ciudad es “Mi colección tesonera de pasos perdidos. Veinte años de un pasado sórdido, gris.” (5). La ciudad ha sido acumulación de tiempo, caminando y perdido. En la ciudad y en la ciénaga uno se pierde, es desperdicio. Al principio, en la llegada al espacio de la ciénaga dice

Cae como una garra sarmentosa sobre la amarillenta jalea de la ciénaga, sobre sus espumosas basuras al garete (...) El cansancio de aquello que dejamos atrás, no sé si felizmente. Pero si dejamos algo atrás y ese algo es pesado y sórdido, piensas que algo bueno vendrá y te dices que podría ser la soledad compartida en esta forma. (7)

Lo que dejan atrás, la ciudad, es una sobrecarga, el tedio que se le imprime a la ciudad persiste en la narración. Lo nuevo, esa “jalea” de la ciénaga denota esa viscosidad o densidad del agua, no es como ver el mar y sus olores salobre, sus olas, o el río con su corriente y caudal; a la ciénaga se le asignan ilusiones, se espera liberar el peso de la vida, una buena relación sentimental “soledad compartida”. Se espera que todo se solucione. Es la primera tensión entre los espacios de ciudad y campo, en este caso, ciénaga.

Roland Barthes, analizando la obra Dominique de Eugène Fromentin, llega a una conclusión que también es acogida por los críticos literarios marxistas, a saber que “la Naturaleza es la sustancia neutra donde puede surgir un habla pura, infinita. Lugar de

sentido, el Campo se opone a la Ciudad, lugar de ruido;” (El grado cero,140), en *Alguien muere al grito de la garza* la ciudad no es tanto ruido, de hecho el pueblo cercano a la ciénaga tiene más ruido, ese otro que habita la ciénaga es considerado como “algarabía”, cuando nos anuncia ““Las Flores” de ropas pegajosas y cerebro calenturiento y pesadillas con eventraciones y risas histéricas de los negros. Galeotes sangrientos escupiendo viseras.” (141)

La ciudad también es abandono, pero de migraciones del grupo de Marcos y Marta. La ciudad tenía sentido por las amistades, lugares que eran constituidos por un círculo de personas, más que por lo que pudieran ofrecer los establecimientos. Nos

La ciudad abandonada y todos los fracasos y los amores mendigados hasta sangrar el orgullo y la ciudad y la has dejado, pero no podría salir jamás de tu recuerdo (...). En la ciudad había fiestas y el grupo de amigos decidió abandonarla (55).

La ciudad también es pesada porque estaba atestada de significaciones, el fracaso como escritor, la partida de los amigos, la relación sentimental distante. Las fiestas se acabaron, la ciudad resulta tediosa y el recuerdo regresa a los narradores que se niegan al presente hasta que pasan por una crisis: fiebre, hundimiento, caída. La ciudad tiene relación con la creación, con la escritura, que desprende una concepción de la literatura. El siguiente pasaje, en su extensión, muestra el recuerdo de la época en la ciudad:

Escribía intensamente. Grandes cantidades de papel echado a perder y las locuras cometidas por el grupo de amigos. Desplazados, desadaptados y todos colmados de cosas maravillosas, de fugas, de tics, de apocalípticas alucinaciones, de una locura sublime que los purificaba y que los libraba del basurero de la mesocracia. Perseguidos y Zas!!! Encarcelados de repente. Torturados en el crepúsculo y en el alba también y con la esperanza sobrealimentada de largarse, de publicar sus obras. (98)

Del pasaje anterior podemos deducir que la literatura se concibe en la ciudad. Escribir es un ejercicio de ensayo y error constante que requiere paciencia. El grupo, los amigos y la experiencia y aventura son fundamentales en la literatura, la ciudad provee de alucinaciones y locura al escritor. Hay entonces, una alegoría y exaltación de la locura y la

genialidad que comporta el arquetipo social del poeta loco. Por otro lado, considera lo marginal como la esencia del artista. La literatura es un campo donde te persiguen, oprimen y censuran, en donde se lucha por ser publicado, por poder mostrarse. La problemática del escritor conlleva a las imágenes de una locura señalada y de los medios industriales y editoriales que no permiten publicar con suficiente libertad. Tal persecución y restricción suscita al tedio por no poder ser.

Teniendo en cuenta lo anterior, la ciudad está enlazada al grupo, a la frustración, castigo, mientras que la ciénaga es soledad, incomunicación, imposibilidad, expectativa. Se da una tensión entre estos dos paisajes, con los elementos que hemos resaltado. En todo caso, lo que impera no es la tensión, o mejor, la tensión es el resultado del tedio mismo, un espacio tedioso se deja atrás, para engendrar otro paisaje tedioso. La ciudad también tiende al lenguaje orgánico y sórdido, por ejemplo, Marcos enuncia “Algo sucio en la ciudad. En la ciega evolución del ciego protoplasma. “No hay tiempo”, repetían todos a coro. No hay tiempo para construir el arca, una nueva arca que fluya hasta la felicidad.” (99). Podríamos hablar del “complejo de Noé” respecto al diluvio universal y los deseos de salvar a los especies y a la humanidad, dentro del universo acuático, en este caso, metafórico. La suciedad, la marginalidad, la delincuencia, el vicio son las palabras asociadas a la ciudad. Un tedio que se aplica al pasado, mezclado con la melancolía.

7. Discusiones alrededor del tedio

Para dimensionar el concepto de tedio podemos entablar un diálogo con Lars Svendsen y otros teóricos del tedio. Más que debatir sobre la definición de tedio, se trata de ampliar y precisar algunas características del tedio en las que *Alguien muere al grito de la garza* contribuye a través de toda su construcción literaria en imágenes. Como se

mencionaba al principio del presente trabajo, Svendsen nos presenta dos tipos de tedio.

Afirma que:

(...) es justo pensar que ciertas formas de tedio existieron desde los albores de los tiempos; por ejemplo, lo que yo llamaría «tedio situacional», es decir, aquel que tiene su origen en determinadas situaciones. En cambio, el tedio existencial es un fenómeno característico de la modernidad. (14)

Podríamos decir que el tedio por repetición, que se ha acentuado más en la narración, es un tedio situacional. Sin embargo, la operación no es tan sencilla ya que por la repetición se ha llegado a la pérdida de identidad, a una separación del cuerpo, al vaticinio de muerte, a un estado de melancolía sobre sus ocupaciones anteriores en la ciudad. Por ello, Svendsen nos comenta que “En un mundo de inmanencia, no hay lugar para nada nuevo y no cabe en él más que intentar mantener, o acaso potenciar un sentido ya existente. (72). En el tedio por repetición, que se presenta con regularidad en Marcos y en Marta, no hay cambio real, aunque están en un nuevo lugar, pasan a una repetición de rutina a una repetición de paisaje, de espacio, una reproducción que no lleva a nada novedoso. Svendsen quiere decir que en la reproducción hay posibilidad de sentido que ya existe. La búsqueda de sentido es una constante en la novela, pero los personajes no se mantienen estáticos, como la vida, tienen lapsos de plenitud, en Marta momentos oníricos, la paradoja es que mientras los personajes retornan al tedio-falta de sentido, la narración no deja de producir relaciones, imágenes, nuevos puentes ambiguos en la interioridad. Esa búsqueda e imposibilidad de comunión con el otro se refleja en el siguiente apartado:

Un día pensé que con esta loca aventura cargaría mi vida de sentido. Aquí estoy, después de haber cometido la mayor de las idioteces de mi vida. Haberme traído una mujer conmigo. Una mujer, por inteligente y sensible que sea, es otro mundo; otra manera de mirar la vida, no hay contactos, no. (Alguien muere, 151)

Marcos se ilusionó con encontrar estabilidad, sentido a su vida, pero se hundió en la decepción y en la eventual muerte. La repetición tiene un componente de novedad al inicio: Marcos rema, viaja de un lugar a otro por la ciénaga, presencia rituales de cosecha y

pesca; hasta que cae en el círculo, en la sensación de finitud. Svendsen explica que “El tedio es tedioso porque se nos antoja infinito, pero es un infinito al que hemos de hacer frente en esta vida, con lo que se nos revela nuestra propia finitud.” (115). El infinito en que se repite una imagen o una acción da cuenta de nuestros límites, de lo que podemos soportar. Ese dirigirse a lo cotidiano adquiere la connotación de juego para la narradora Marta, por ejemplo, cuando admite que “Otro día y su grisedumbre interminable —te repites— te lo repites una y mil veces para tratar de que no sea así, Para tratar de hacer salir el sol como los antiguos chamanes.” (23). Entonces, la repetición no es sólo una reproducción de la causa del tedio, sino que se extiende hasta la reflexión y el juego semiótico. “Una densa eternidad que comienza a crecerle a uno en los oídos y ya no saben si debes extraerla” (22), como si esa infinitud pudiera salir tal cual cera en el oído.

Esa repetición se extiende en la estructura misma de los capítulos. Se ha mencionado que el autor repite frases continuamente. Barthes indica que “es el sentido el que regula la repetición. La máxima va más lejos: gusta de retomar una palabra, sobre todo si esta repetición puede marcar una antítesis.” (Grado cero,71), ese gusto por repetir frases nos permite ver que el narrador injerta la figura de la anáfora de la poesía a la prosa. Pero también, no resulta arbitrario si entendemos que los narradores están ingiriendo ron blanco recurrentemente, toda la novela Marcos estuvo en estado de embriaguez y deseando más licor en otros fragmentos. En la impresión de ese alicoramiento, el borracho tiende a realizar estas repeticiones de frases y gestos. En el lector esto puede producir cansancio porque no es que exista una necesidad imperiosa de repetir la frase, por ejemplo “Y lo que dejamos atrás fue la ciudad”, aparece diez veces. El cansancio es otro matiz del tedio y los protagonistas permanecen cansados, con insomnio.

El tedio existencial se desplegaría como pérdida de identidad del ser, para Svendsen se trata de un tedio más profundo. Es un tedio que se arraiga a la vida misma para drenarle

el sentido. Marcos, por ejemplo, nos expone que “buscamos largas horas en el interior y nunca nos conformamos con nosotros mismos (...) el viento meciendo rápidamente los juncos y los tallos delgados y las bolitas de taruya.” (115), hay una búsqueda de ser que, por la extensión del tiempo, también se hace tediosa, nunca es completa. Se trata del tedio por búsqueda, que como se trató anteriormente, incluye la búsqueda de tipos de conocimiento, búsqueda del otro, búsqueda del sueño.

Como venimos asegurando, el tedio, así como el paisaje, tiene un carácter cultural; el existencialismo que se desprende del tedio se desarrolla a partir de un desfase: la vida cotidiana espera determinadas formas de ser del individuo, y el personaje existencialista rechaza la vida cotidiana, la ve de otra manera. El tedio implica toda una cuestión social alrededor de la búsqueda por suprimirlo, de ello deriva que el entretenimiento, en la modernidad, sea una parte fundamental del control social, del consumo y de las relaciones con el mundo. Por lo tanto, la existencia se ve plegada al sistema cultural. No es casualidad, capricho o falta de madurez narrativa, que se gesten obras que acuden al fragmento, al desprendimiento moral sobre los objetos, a la subversión y armado de rompecabezas de la novela. La fragmentación a la que atienden tanto la estructura, como la narración de *Alguien muere al grito de la garza*, también corresponde al movimiento moderno de fractales de la sociedad. Jean Baudrillard explicaba que en ese modelo “Cada partícula sigue su propio movimiento, cada valor, fragmento de valor, brilla por un instante en el cielo de la simulación desaparece en el vacío. Es el esquema propio de lo fractal y es el esquema de nuestra cultura.” (9). En consecuencia, podemos hablar de un tedio fragmentario, o que fragmenta la existencia dejándonos en el vacío de sentido. Fragmento y vacío tienen una relación muy estrecha.

La sensación de vacío es otra constante en el tedio que nos presenta el autor antioqueño, mientras el exterior, el paisaje, está repleto de sonidos, colores y abundancia,

el personaje en su interioridad siente el vacío, la falta de interés en las cosas, ya no incitado por la angustia o incitado por la angustia, sino que el trabajo, las acciones, las relaciones personales, los acontecimientos, pierden el sentido, pasan, pero curiosamente se vuelve a los recuerdos y sobre todo se vuelve a caer en cuenta de los elementos del paisaje. El paisaje devuelve a los personajes a un estado presente y a un vivir. Se puede decir que el paisaje impulsa el estado de vacío y en ocasiones repele ese vacío. Siguiendo con la vacuidad del tedio, Marta nos dice que quiere “Tu vida es un desintegrarse; es algo que se deslíe tenuemente en el vacío absoluto” (168), desintegrarse en fragmentos, en partes que van al vacío; recordemos también ese aspecto del “grito” que logra vaciar los deseos, las frustraciones, el ser. Otro punto a considerar es que la soledad, deseada constantemente por los protagonistas, desintegra en tanto que el tedio implica una separación, una falta de comunicación y relación con los otros y las cosas. Por lo tanto, es una cadena de lo mismo: Tedio, soledad, fragmento, vacío.

La noción de mundo, o de lugar, también es modificada por el tedio. La afección sobre el espacio es la más evidente, la más intrínseca y honda. Veamos que Svendsen, basándose en Heidegger, nos incita a reflexionar sobre esa relación entre espacio y hogar:

En el estado del tedio, el Dasein no encuentra acogida en el mundo. El mundo se convierte en un no-hogar, es decir, ya no es un hogar sino una amenaza. En el tedio experimentamos la nada de la realidad, o la realidad de la nada. (103)

Pero en Cachifo se extiende hacia el espacio (mundo o lugar) que es sitiado por el tedio, por el sinsentido; en cuyo caso son la ciudad y el campo cenagoso. La relación que destruye el tedio con esa realidad espacial viene a ser corroborada por el paisaje en varios movimientos: como sobre abundancia de elementos que se repiten y ya no pueden aliviar el tedio, como un espacio vacío que no tiene sentido para el sujeto, como “la finca es el mundo” en el que “ahora le perteneces”, la ciénaga termina por succionar al protagonista en sus aguas, a perturbarlos con los gritos, con los zumbidos, a hastiarlos con la imposición

del verde y el azul oscuro, a hacerlos perderse y accidentarse. El hombre termina por ser derrotado por la naturaleza, este es parte del relato moderno, pero es presa de una búsqueda incesante en ese espacio.

Svendsen denuncia que el tedio va en contra de la estética, ya que “la mirada estética no contempla más que la superficie, y dicha superficie se juzga sobre la base de si resulta interesante o tediosa.” (19). Es posible que Svendsen tenga un sesgo sobre la estética. Pero si ya hay planteamientos que indagan sobre la estética de lo feo, pues podríamos hablar de la estética del tedio. Dentro de la complejidad del tedio, puede existir una relación entre el tedio y el interés. La estética implica una ética y el tedio tiene unas implicaciones éticas que se formulan en toda la reflexión que se desprende al asumir el tedio: ¿cómo asumimos el tedio?, ¿qué acciones se involucran por el tedio? El tedio ha logrado que la novela genere imágenes que parten de la poesía y se instalan en la novela, permiten acceder al experimento narrativo y vivencial del tedio, de todas las relaciones que hemos tejido en esta investigación.

Otra apreciación del filósofo finlandés, tiene que ver con la melancolía, puesto que se empeña en separar la melancolía del tedio, dice que “El tedio carece del encanto de la melancolía, un encanto ligado a la tradicional conexión entre melancolía y sabiduría, sensibilidad, belleza. Por esta razón el tedio no resulta muy atractivo a los estetas.”(12). La diferencia entre el Tedio y la Melancolía, es por cuestiones estéticas, pero no siempre la melancolía va unida a la sabiduría, es precisamente el tedio el que rompe esa relación. La melancolía, como experiencia y anhelo del pasado, es bella y abre al conocimiento; pero la melancolía, como en el caso de Cachifo, va anidada al tedio. Los recuerdos de la ciudad apuntan a la carencia, el aburrimiento, el abandono y posteriormente la ausencia de sentido. Hay un tedio melancólico que mira el pasado con ese hastío, con repulsión, y seguidamente nos recuerda esa ciudad y memoria manchada por la separación. Pero hay

otra relación del tedio con el tiempo que Svendsen anida a los aspectos críticos, así lo describe

“La conciencia invita a una reflexión sobre la vida que llevamos, una empresa que requiere tiempo. En la época que vivimos, cuando la palabra «eficacia» se ha convertido en una de las grandes protagonistas de la escala de valores, preferimos que todo se haga rápido, pero no son así las cosas con el tipo de reflexión que aborda lo más hondo de nuestro ser: tal reflexión debe llevarnos tiempo.” (117)

En la novela de Cachifo se desmenuza el tiempo, podríamos decir que los valores capitalistas quedan suspendidos, acaso se alude a ellos con indiferencia, como una indumentaria más de otros personajes; las preocupaciones existenciales implican la auto observación y en consecuencia un alejamiento de los valores materiales. En Marcos y Marta es muy presente esta postura: la reflexión ante todo. Svendsen agrega que “El tedio incluye siempre un elemento crítico, en la medida en que es expresión de una profunda insatisfacción, bien ante una situación dada, bien ante la existencia como un todo.” (14). Ese tedio crítico se arroja sobre el espacio, en la novela de Cachifo, tiende a resaltar elementos negativos, tiende a ver las carencias, en ese sentido, el tedio puede ofrecer una visión más completa de la vida, si la crítica es separación, nos separa y nos suspende de los elementos que nos arraigan a una cosa o un tema. El tedio, en este sentido, moviliza o transforma el ser, para trascender a otras perspectivas: me he aburrido tanto de algo, que debo encontrar otra cosa, pero lo importante es llegar a un estado de reflexión, creación y no caer en el abismo, para usar la analogía de Nietzsche. Aunque de todas formas, en la novela llega a la muerte de Marcos.

El tedio exige cierta madurez para asumir el hecho de aburrirse. Nuestros personajes son mayores, a punto de tener un hijo, ya conforman una familia, han vivido y han quedado exhaustos de la ciudad, de un pasado de restricciones, reclusorios, hospitales y amigos que se fueron. Menciona Svendsen que “la madurez requiere constancia, que el yo permanezca sustancialmente el mismo de forma meditada, lo que, para el romántico, no

puede ser más que mortalmente aburrido.” (Filosofía tedio,122). Marcos se ve a sí mismo como una persona madura, pero su infancia resulta tortuosa, en este sentido, las imágenes se arrojan a una madurez que vive y muere de tedio. Sin embargo, Marcos reflexiona sobre las generaciones venideras, sobre jóvenes que tendrán que lidiar con el tedio. Como afirma Julieta Campos en su ensayo sobre la novela de la ausencia, sucede que “Los personajes se mueven en un medio ambiguo, con dos caras, entre algo “sombrio y pegajoso” y “un universo tranquilo y claro” como el de la infancia; entre una ligera angustia y una alegría desmesurada.” (190), aprender a lidiar con ese pasado tedioso y feliz al mismo tiempo, es encontrar la madurez.

Las situaciones que causan más pensamientos y preocupación en la obra de Navarro son la muerte y el nacimiento. La pareja, Marcos y Marta, están a punto de tener un hijo. Marta no habla de lo que siente estando embarazada, la experiencia de tener un bebe en su cuerpo o los vericuetos que atraviesan las madres por sus cambios físicos, hormonales y psicológicos, en tanto se anda pendiente del futuro. Lo que relata Marta es la soledad que siente, incluso llega a confesar que no quieren tener ese hijo:

Las cosechas vienen por la inagotable fertilidad de las tierra y él de esto no sabe y nuestro hijo crece y crece en silencio, sin habérselo consultado y pienso en él y siento miedo. Mejor abortarlo -digo- abortarlo en medio del solano y ahorrarle esfuerzos estúpidos que no conducen a ninguna parte. (18)

En otros momentos Marta tiene una lucidez, dice que podría “Convertirte en el mar, ser tú misma el mar” (148) relacionándolo con la fertilidad, la cercana idea de que va a ser madre. La novela que nos atañe presenta a Marta como un modelo de mujer libre, crítica, que denuncia abusos y desigualdades; en un apartado nos confiesa que “Un tío imbécil intentó violarme. Estaba sola en la ciudad y no quiero recordarlo” (102), el encuentro con Marcos parecía haber subsanado esa terrible experiencia. Marta como una mujer libre de convencionalismos que acude a la bohemia de ciudad, que se entrega al ocio, no es sumisa.

Cabe recalcar una particularidad del estilo narrativo de esta novela: la ambigüedad propia de las imágenes y del lenguaje, porque siempre los personajes refieren a un “algo”, una cosa indeterminada, los personajes no saben bien qué es, pero que contiene un misterio, por un lado, y una ausencia de significado concreto por otro. Por ejemplo, dicen (“algo en mí me impide volverme hacia algún lado con soltura” (21), “un objeto impreciso se hunde” (169) “Algo que te llega y entiendes” (67). Observamos, por medio de esto, un tedio ambiguo, aburre por lo mismo que no hay claridad, el funcionamiento interno del tedio es contradictorio, indeciso, oscuro. La novela está sitiada de ese “algo” inconcluso, que por lo mismo dificulta la lectura. El lector está obligado a adaptarse a la lógica del tedio y eso quiere decir que se tiene que incomodar.

Con base en todo lo anterior, la novela *Alguien muere al grito de la garza*, plantea una didáctica del tedio, distinto a la épica del tedio que se proponía desde el romanticismo. Hablamos de una didáctica y no una épica porque la novela se propone como un ejercicio de lectura activa, atenta, exigente de una hermenéutica constante. Como venimos explicando, la novela se monta sobre imágenes, una instancia más común en la poesía, por lo que la carga simbólica, el extrañamiento, la ambigüedad y sorpresa son las claves para interpretarla y leer el tedio. En la épica tenemos al héroe del tedio, quien intenta suicidarse, vive separado del mundo y se entrega desafortunadamente a una pasión para seguir desilusionándose, así el joven Werther, el *flaneur* de Baudelaire, el caminante entre la muchedumbre de Poe, constituyen lo que Rábade Villar, explica sobre la novela *Flavio de Rosalía de Castro* “La soledad, el desdén, el abandono, la incontinencia, el desorden, la palidez, el insomnio y el desprecio por la vida son signos característicos del héroe romántico.” (13).

8. Diálogos sobre literatura, viajes, tedio, ciénaga

Como la tendencia que más profundizó en el tedio, en las emociones en general, fue el romanticismo, al punto de que Svendsen asegura que “(...)el Romanticismo es ya existencialismo, y el existencialismo es un romanticismo incorregible.” (52). Es menester considerar que el existencialismo respondía a otra agenda, a un tipo de visión fenomenológica que tenía en cuenta los aspectos mundanos, la sexualidad y la forma en que se miran a los otros. En todo caso, como el romanticismo defendió la postura a favor de los sentimientos y se debate contra el racionalismo recalcitrante, nos conduce a pensar que algo de romántico tiene la novela de Navarro Lince: la búsqueda de un conocimiento que difiere de la razón, las características del héroe romántico, la muerte ahogado como en el complejo de Ofelia. Lo que sucede es que hay un diálogo con el romanticismo; bajo una lectura atenta de las obras, de sus postulados, Navarro crea una narrativa que toma en cuenta esas características del romanticismo y las aborda, el aspecto trágico es uno de ellos porque al final es una novela oscura que vaticina lo inevitable: la muerte del protagonista.

En *Alguien muere al grito de la garza* se mencionan tres referentes de suma importancia: Gerard de Nerval y Proust (113), como autores que Marcos resalta de una biblioteca en la Isla de los San Cristobal. Incluso Jezabel, en la conversación, le lee, en francés, el poema *Laisse -moi*, de Nerval. Estas referencias indican la lectura y aproximación al romanticismo, especialmente Gerard de Nerval quien es el exponente por excelencia del romanticismo. Proust es el estilo que mas influencia la novela por los monólogos internos, los saltos de tiempo, el tiempo mismo como una dimensión vital que atiende otras lógicas. El tercer exponente que se nombra en la obra es José de Espronceda (154), representante del romanticismo en España. La mención no viene acompañada de ninguna valoración de sus obras o comentario de su vida, sólo el hecho de que son las lecturas que se llevan a cabo.

La novela de Cachifo desmonta varios postulados del romanticismo. El hombre que encuentra paz, armonía y júbilo en la naturaleza queda anulado porque lo que se encuentra es más tedio, fracasos, la muerte, la naturaleza no pesa tanto como salvación sino como trauma y síntoma del tedio; en AMAGDLG el hombre, la mujer, no encuentran arraigo en la tierra. Por el contrario, las cosechas se pudren, el suelo permanece árido. Un esfuerzo por construir nación por parte del romanticismo, cuando en la obra que nos compete la nación se desvirtúa desde el inicio, no aparece el Estado en la ciénaga, no aparece ninguna patria, sólo tedio. El suicidio por mal de amor o amores imposibles y sus vicisitudes, cuando el amor consumado es una pesadilla, sólo produce hastío: El amor en cachifo es tímido, no es abierto, está envuelto en el tedio. Las partes donde define el amor están demarcadas por los elementos de hastío “El amor (...) es un agudo grito de la especie que queremos desoír. (...) Que al menos trate de amarte, de enlazar el amor como un potro despavorido que se escapa. El amor es una infantil ansia de realizarnos.” (33). Grito, infantil, escape, intento... el amor es cosa fallida en la novela de Navarro Lince.

Todo lo que se ha venido explicando: imágenes de paisaje, imágenes de paisaje de tedio, problemáticas anidadas al tedio, estructura de la novela, forma de comprender la novela, responde a la crítica del célebre pensador Hernando Valencia Goelkel, quien era una autoridad en cuanto a teoría y crítica literaria se refiere, sus columnas junto a las de Javier Arango Ferrer, Rafael Gutiérrez Girardot, Ernesto Volkening, dominaron el panorama de los estudios y opinión sobre literatura en la década de los 60s y los 70's en Colombia. Veían al nadaísmo como algo sin valor importante, en el caso de Humberto Navarro, ha quedado como una obra ilegible, confusa, no cuenta nada. Javier Arango Ferrer apunta lo siguiente, respecto del experimento novelístico:

Digan lo que quieran los vanguardistas; enriquecer no es oscurecer sino simplificar, con sabiduría, los elementos del drama o de la comedia, para el regocijo intelectual,

el lector busca descanso y no el estéril quebradero de cabeza, ni el estilo trufado y relleno de condimentos.(152,153)

La novela de Navarro quiere rebatir eso del lector cómodo que busca descanso. Precisamente por ahondar en una problemática tan evadida como el tedio. El tedio propende por una lectura didáctica donde se aprenda del tedio, se aprenda de ese “quebradero de cabeza” y a no estar cómodos con la linealidad de la vida, con una serie de obras homogéneas que intentan más o menos decir lo mismo con las mismas fórmulas. Si bien *Alguien muere al grito de la garza* no es una obra maestra, es importante, como decíamos antes, porque transitamos por los márgenes de la literatura colombiana y contribuimos a tener un conocimiento más amplio del panorama de literatura colombiana.

La literatura universal ha presentado la literatura de viajes como un encuentro con aventuras, amores, situaciones inesperadas porque se trata del descubrimiento de lugares desconocidos. Ya con Nietzsche esto estaba cambiando (irse a una montaña a meditar y encontrar verdades); con Fernando González y Eduardo Zalamea los viajes se tornaban mucho más reflexivos, influenciados, muy probablemente, por el *Flaneur* de Baudelaire y los paseos de Stendhal. Pero en Cachifo el viaje nos lleva al tedio: no se trata de una pesadilla o viajes de dificultades, sino que es una mudanza, donde el desplazamiento y la estadía están plagados de un recorrido por los pensamientos, preocupaciones e imágenes de los narradores.

Esperaríamos, como en la obra de Tomás González *Primero estaba el mar*, una serie de anécdotas y desenlaces que logran acaparar nuestra atención, que tampoco requieren un gran esfuerzo para su lectura porque hay una linealidad, una serie de infortunios y aciertos que igualmente llevan a la aventura y por último a la oscuridad: asesinato, explotación de la naturaleza, separación amorosa, enfermedad. Pero en la novela de Navarro hay unas expectativas que se caen desde el principio, un cansancio de la ciudad y de inmediato un hastío por los mosquitos, el entorno de ciénaga y campo, por la vida

misma. Esa fragmentación se acerca al tedio y se acerca a la vida misma: a la imposibilidad de huir de la rutina. Las anécdotas de Cachifo no nos llevan a resolver nada, ni a denotar cambios substanciales en los personajes; es otro tratamiento de la novela, que se acerca más a la poética, porque quiere entrañar un estado que nos aqueja, una forma estilística que es irresoluble, a la que no estamos acostumbrados.

En la novela de Cachifo el tedio no se produce por carencias físicas, como diría Fernando González, que el hombre moderno cuando viaja sólo piensa en el cansancio y en la comida. Se trata de un cuestionamiento al ser, una pérdida de sentido que se profundiza con las situaciones, una búsqueda infinita que conduce a la muerte en vida y la muerte definitiva. Por ello, *Alguien muere al grito de la garza* exige nuestro esfuerzo, nos pide adecuarnos a su estructura fragmentada, a la vaguedad, la indecisión, la imprecisión, porque eso es lo que pasa cuando estamos aburridos: no sabemos qué es lo que realmente queremos y nos desespera que el otro no sepa lo que quiere. Una obra artística tiene su personalidad, su carácter, su propiedad, y creo que esta novela intenta hacerlo en medio de un caos que me resulta agotador. Lo mismo que puede ser una mediocridad el cambiar de narrador en primera persona a tercera persona o segunda, arbitrariamente, cuando Cachifo quiere explicar que eso no importa, sino hallar un poco de verdad, de poesía en todo ese tedio.

No quiero atacar a la novela de Tomás González, sería un despropósito, es una gran obra. Pero quiero señalar que su narración no me pidió tanto esfuerzo, que no me pidió enfrentarme directamente, en el acto de leer, a estados que preferimos evitar; que me podría identificar bien con J, con su esposa, o con su amigo que es filósofo. Pero con Cachifo el grado de tolerancia de la ambigüedad y los saltos espacio-temporales fueron un reto, no puedo identificarme con ninguno de sus personajes y creo que eso era lo que el quería: que no fuera un producto común, aceptable para el mercado. Sin duda, su

novelística requiere de una didáctica y preparación previa, pero hay fragmentos que valen tanto la pena, incluso creo que pueden superar a la novela del sobrino de Fernando González. Fragmentos como el recuerdos de amor entre Marta y Marcos, Los experimentos con el lenguaje en medio de una protesta, la sesión de espiritismo.

La novela que se presenta en este trabajo, como se ha venido sugiriendo anteriormente, contiene una versión distinta de la feminidad, ahora arrojada al tedio. Al personaje femenino se le permite separarse del rol de “acompañante” del viajero o la “conquista” esperada por él. La novela de Tomás González muestra a la mujer quejumbrosa, cansona, muy centrada en sus convicciones. A diferencia de la Elena de *Primero estaba el mar*, Marta adquiere personalidad, reflexión, nos adentramos en sus impresiones. Cuando a una persona se le pregunta ¿qué tienes?, ¿qué te pasa?, y responde “nada”, es porque hay toda una complejidad evolucionando en su interior, y que mezcla el aburrimiento, la búsqueda de una identidad, una impresión por el espacio, una acción que deja cansancio y deseo por el vacío, esa nada dice mucho.

Leopoldo Berdella de la Espriella es un autor colombiano proveniente de Córdoba, escribió *Juan Sábalo*, una serie de relatos sobre la ciénaga del Ayapel en los que plasma la mitología de los zenues. La narrativa de Berdella alude al origen de los animales que habitan la ciénaga, y es importante porque las aves, las garzas, las tortugas, las gaviotas, los mosquitos, el río son constantes, son elementos del paisaje que entran a relacionarse con el discurso subjetivo de los personajes. Berdella resalta la actividad de la pesca, que en la novela de Cachifo se profundiza con el ritual para una pesca provechosa, en la acción misma de la pesca y el remar que nos introduce en la flora y fauna cenagosa. El mito no es tan intenso en la novela que se ha analizado, pero sí existe, como lo hemos explicado, una mística en los animales, las plantas, el agua.

La Ciénaga cercada, de Manuel Zapata Olivella, es una obra donde aparece una ciénaga que termina siendo privatizada, refleja el problema de la tierra y del poder público corrupto. La mirada social que presenta Zapata Olivella contrasta con la mirada menos crítica que propone Navarro Lince. Sin embargo, es un punto de apertura para indagar por esas situaciones espaciales que contiene *Alguien muere al grito de la garza*, donde, como lo hemos mencionado en “Mujer y hombre que miran el paisaje”, hay personas dueñas de islas, donde los pescadores, marineros, comerciantes y mujeres pasan a un segundo plano para subrayar la clase social y cultural del personaje principal, que es forastero: Marcos y su esposa Marta.

9. Existencialismo de Navarro Lince

Como hemos venido afirmando, el tedio está vinculado al existencialismo en tanto se hacen preguntas sobre la existencia, el sentido del ser y de la identidad con los objetos. El existencialismo literario tiene varias características generales recopiladas por Irish Murdoch. En el existencialismo en la novela el hombre es libre, en su pensamiento fluye libertad de ideas por más prisionero que se encuentre de alguien o de alguna situación. La existencia es fuente de vida y provoca toda reflexión filosófica. Las decisiones que se toman a nivel particular son fundamentales en la ética y valores del ser humano. Las sensaciones como la angustia son claves para la comprensión de la realidad. Entiende por existencia como una constante proyección, algo en constante movimiento.

Sartre despliega esto en su novela *La náusea*, y en su obra filosófica trata de explicarlo y relacionarlo con otros pensadores. El concepto de muerte tiene un anclaje importante en Sartre, pero antes de considerar todo un concepto como la muerte en la literatura, debemos entender un poco las provocaciones de esa muerte, me inclino más por un análisis fenomenológico, pero uno psicológico también puede colaborar. En la novela

de Navarro la muerte es determinada por el tedio, por un viaje tedioso. Podemos ver en otro pasaje de Marcos, esa intención de redondear la idea de muerte:

Un inmenso egoísmo con un rostro violáceo y tumefacto de ahogado, igual al hombre que aún agarraba el canaleta de su barqueta. Un soplo de ansias de posesión y nadie suple el pavoroso vacío que hay dentro de cada célula moribunda. (110)

En Sartre la muerte también depende de la mirada del otro, por lo que no es agotamiento de posibilidades, como explica J.M. Cuartas, en Sartre “la muerte se moviliza desde la necesidad de la contingencia, y se ofrece como vencimiento de la vida ilustrado en la muerte del otro.” (25). En Sartre la muerte tiene un componente contingente, porque al no haber más necesidad, más angustia, ya que el individuo ya sabe cuál es su ser en-sí, ya se puede definir. Al contrario de Sartre, en la novela de Cachifo la muerte no es lo completo, no cesa la angustia por no saber lo que uno es, sino que deja un vacío, unas “ansias de posesión”, un sinsabor que podemos ver en la cita de la novela, que es representado en el hecho de que el hombre se agarra del canaleta, muere sin soltarlo, queriendo ir a algún lugar, el tedio provoca angustia en los últimos instantes y ahí todo se ve menos claro.

En *La náusea*, de Jean Paul Sartre hay una escena de una conversación entre Roquentin y el autodidacta quien es un estudioso de libros en orden alfabético le dice “El filósofo humanista conoce sus responsabilidades; el humanista que ama a los hombres tal como son, el que los salva a pesar de ellos” (116). El existencialismo es un humanismo que profesa la responsabilidad de la libertad propia y la responsabilidad sobre los otros. En el tedio que se desenvuelve en la ciénaga y la ciudad, se habla de una encrucijada para todos los hombre, “NO HAY SALIDAS. Se recomienda a todos los seres humanos que conserven una admirable sangre fría porque según informes de los últimos descubrimientos nucleares se indica con certeza que NO HAY SALIDAS” (Alguien muere,135). Un existencialismo que cuestiona la vida cotidiana, pero que por la avanzada del tedio, separa

a los hombres En el existencialismo que Navarro pone en escena, más que de una responsabilidad con los otros, se trata de un hastío, un cansancio del mundo donde se agotan las posibilidades. Es una novela oscura que pasa muy cerca del pesimismo.

Esas preguntas sobre sí mismo, que abren el espacio a la reflexión, se reúnen en un capítulo de Marcos, nos postula que:

“Yo estoy loco entre naharetos de zinc. Entre moscos y ron blanco y ese Quién eres tú?? - ¿A quién esperas?? – Pégate un tiro y duerme con el ombligo como una falsa moneda de gusanos y desaparece porque eres culpable de haber amado tanto a la belleza.
(137)

Nos deja al borde de un hartazgo crítico con las ideas de suicidio, toda una cadena de imágenes que bien podrían hacer un corto experimental: alguien muerto –no, durmiendo– una moneda falsa, varios gusanos, la culpa. Ya cuando se auto percibe como “loco” amante de la belleza, sabemos que abre su personalidad que se tenía por un bibliotecario, señor que cuida fincas, ganado.

El existencialismo de Cachifo se viste con colores locales, es una constante pregunta por ¿quién soy?, que las hace también al lector. La responsabilidad está en un tedio didáctico que nos pide aprender a vivir con el aburrimiento, porque de lo contrario caemos en la muerte, no ahogamos y nos hundimos circularmente.

10. Conclusiones

- La lectura de la obra de Humberto Navarro Lince no posee una estructura convencional, por lo cual, invita al lector a indagar por los medios para la construcción de su narrativa. Teniendo en cuenta que es una novela cercana al estilo de la *Nouveau romain*, la novela *Alguien muere al grito de la garza* se

interpreta analizando las imágenes que producen paisaje y reproducen concepciones sobre el tedio. El tedio es el centro de la novela, como lo da a entender desde el prólogo. Por consiguiente, la novela se ilumina entendiendo los elementos claves de esas imágenes que constituyen Paisajes de Tedio en la Ciénaga y en la Ciudad. El Tedio se instala en los paisajes literarios que abundan en esta obra y así mismo desarrollan la personalidad, reflexión, temáticas y símbolos de los dos narradores principales: Marta y Marcos, así como de los otros narradores que participan con menos extensión textual.

- Ciénaga y Ciudad son los espacios que se desarrollan en la novela y el narrador las dota de contrastes entre ellas. Esos contrastes son determinados por los paisajes y el tedio que desarrolla la novela. La ciénaga tiene una predominancia, en ella hay diferentes tipos de conocimiento, de miradas sobre el “otro que habita la ciénaga” que lo determinan como personas sencillas, sobre el espacio donde acontece la muerte acuática, y se entiende a partir de indicios claves como la flora y la fauna; por otro lado, la ciudad es el pasado, es lo sórdido, amistades ausentes, se entiende como recuerdo y se puede entender como el grupo, el espacio y ambiente donde se puede gestar la escritura. Estos contrastes se dan bajo una perceptible dinámica constante en la novela: la continuidad y la discontinuidad. Discontinuidad por la muerte del personaje Marcos, continuidad por el nacimiento de su hijo, continuo por la erótica, el deseo que se desarrolla en varias citas, discontinuo por la fragmentación de la estructura de la novela. Para el abordaje de la ciénaga se atendió a teorías e interpretaciones que fueran afines a los autores que se incluyeron en la metodología: Roland Barthes, Julieta Campos, Octavio Paz, Ernesto Sábato. Así, *El agua y los sueños*, de Gastón Bachelard y el reconocimiento de la teoría erótica de George Bataille, fueron referentes que permitían abordar la novela como

imágenes de paisajes del tedio, desprendiendo así el potencial de un concepto (el tedio) y de los espacios a partir de los paisajes (ciénaga): los complejos de Caronte con la imagen de Marco remando hacia la muerte, el complejo de Ofelia, con los múltiples cadáveres de personas ahogadas, el grito como base de construcción simbólica de los paisajes de tedio, el polvo y el humo con su fuerza erótica de la mirada para revelar o nublar.

- La novela *Alguien muere al grito de la garza* despliega un abanico de tipos de tedio que entran a discutir y a ampliar los ya existentes. Para la comprensión del concepto y estado de Tedio, fue crucial abordar el texto *Filosofía del tedio*, de Lars Svendsen, como complemento, también *Melancolía y tedio*, de Amalia Quevedo. Ese desarrollo de tipologías de tedio se realiza gracias a las imágenes de paisajes de tedio que contiene la novela. La repetición de acciones como remar, el tedio de caminar en zonas fangosas, en pastizales de ciénaga, el baño con totuma y no con el río, acentuando la separación o imposibilidad de comunión con el otro, la espera que se conjuga con elementos del paisaje para generar ese tedio. El tedio de la narración se asocia con la madurez, que trae consigo el problema del embarazo no deseado, un tedio por nacimiento y un tedio por muerte. Un tedio crítico que persiste en la acepción de separación, en este caso, del mundo, del otro, de la existencia. Entonces, la forma como aborda el tedio tiende hacia los cuestionamientos existenciales de ¿quién soy?, ¿qué significa mi existencia en el mundo?, ¿qué significa la vida?, es inevitable creer que incluso plagia al existencialismo. Pero se demuestran diferencias sustanciales: la concepción de muerte es distinta, los localismos presentes en la narración, la no correspondencia al esquema de responsabilidad con el otro que profesan los existencialistas, y una

didáctica del tedio que se opone a la épica del tedio profesada por los románticos y que el existencialismo francés trata de replicar.

- La obra *Alguien muere al grito de la garza* desarrolla diálogos con la literatura colombiana y con el romanticismo a partir de su tema relevante que es el tedio. Para este punto se compararon algunas obras que se tenían como referencia: obras sobre tedio, obras sobre viajes, obras sobre la ciénaga. Como cada autor abre un mundo con su creación artística, la de Cachifo era un “bicho raro” que mezclaba estilos, temas recurrentes en tendencias de la época, y un lenguaje orgánico-sórdido, que también había en otras obras de la época. En todo caso, la comparación permitió anotar que las apreciaciones de la prosa de Cachifo, más que erróneas, fueron apresuradas, midieron su obra con preceptos estéticos que no correspondían a los cambios en la teoría literaria del momento, no respondían al experimento. Pero aún así, la novela de Navarro permite diálogos con el romanticismo, diálogos con las novelas de viajes más representativas en Colombia, y sobre todo, nos acerca al tópico de la Ciénaga, para comenzar a indagar por esas imágenes y representaciones que se han hecho sobre esos parajes costeros, litorales, acuáticos y humedales.
- El proceso de lectura y análisis exigió separar la novela en sus partes más importantes, es decir, por los capítulos nominados “Marcos” y “Marta. Estas dos partes, que son sus narradores y personajes principales, van emitiendo imágenes de paisajes de tedio. Aunque no es muy clara la diferencia, se exponen puntos de diferencia como el tono onírico de Marta, el tedio prematuro de ella, su aversión y tedio por la espera, su exploración de feminidad crítica; en Marcos se denota la afición por la bebida alcohólica, el acento en el binarismo muerte-deseo, la búsqueda por las formas de conocimiento de eso “otro”, la reincidencia constante

en la frustración. Con todo ello, prácticamente se leyeron dos novelas que estaban en el mismo tono de hastío. La metodología propuesta por Barthes, en su análisis estructural del texto sirvió para aplicar la búsqueda de indicios, de acciones indiciales y constitución de imágenes para que, poco a poco, se analizara el texto con detalle.

Bibliografía

- Ángel, Memo & Spinaletta, Reinaldo.). *El amor en grupo, la onírica y verás anécdota del nadaísmo*. [Presentación del autor y su obra]. Presentación del libro *El amor en grupo*. Editorial EAFIT. Fundación Otraparte. Medellín, Colombia. 11 de Mayo de 2017. Grabación disponible en: <https://bit.ly/3w1jBUz>
- Arango, Ferrer, Javier. *Horas de literatura colombiana*. Instituto Colombiano de Cultura. 1978.
- Árbelaez, Jota Mario; Escobar, Eduardo; Vera, Ángel, Francisco; Spinaletta, Reinaldo. *Cuadernos de cátedra libre*. No 42 : Cachifrenia. Ediciones Unaula, 2017.
- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. Trad. Ida Vitale. Fondo de Cultura Económica. México. 2003.
- _____. *Poética del espacio*. Trad. Champourcín, Ernestina. Editorial Donde de Cultura Económica. México. 2012
- Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato*. Trad. Dorriots, Beatriz. Editorial Tiempo Contemporáneo. Argentina. 1970.
- _____. *Mitologías*. Trad. Schmucler Héctor. Editorial Siglo XXI. Argentina. 2008.
- _____. *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Trad. Rosa Nicolás & Wilson Patricia. Siglo XXI. Argentina. 2015.
- Baudrillard, Jean. *La transparencia del mal: ensayo sobre los fenómenos extremos*. Trad. Jordán Joaquín. Anagrama, 1990.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Editorial Tusquets. Madrid. 2002.
- Beckett, Samuel. *Sueño con mujeres que ni fu ni fa*. Trad. José Francisco Fernández y Miguel Martínez-Lage. Tusquets Editorial S.A. Barcelona. 2011.
- Boadas ,Aura M. , Navas de Pereira Grauben H., Plaza Jefferson. La imagología literaria: una propuesta de aplicación. *Revista Núcleo* 32-33. Universidad Central de Venezuela. 2015-2016 P.p. 137 – 170.
- Bustamante, Víctor. (20 de octubre de 2014). “Humberto Navarro Lince [Mi colección tesonera de pasos perdidos]. Blog *Neonadaísmo 2011*. Recuperado el 27 de febrero de 2021 de: <https://bit.ly/3d1EnuM>
- Campos, Julieta. *Muerte por agua*. Fondo de cultura económica, México, D.F. 1985.
- _____. *Obras reunidas, I: Razones y pasiones. Ensayos escogidos I*. Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Carrasquilla, Tomás. *El padre Casafus y otros cuentos*. Editorial Norma. Bogotá, Colombia. 1989.

- Charrazeta, Daniela. Convertir la naturaleza en un tapiz: el paisaje en las estéticas José Lezama Lima, Vicente Gerbasi Y Octavio Paz. *Recial* Vol. X N°15. Universidad Nacional de Córdoba. Argentina. Junio de 2019. pp. 128 -140.
- Culler, Jonathan. *Barthes*. Fondo de Cultura Económica. México. 2016.
- Cuartas, Restrepo, J. M. *Señas de mala fe: cinco ensayos sobre Jean-Paul Sartre*. ed. Medellín, Colombia: Ediciones Unaula, 2014.
- De Greiff, León. *Prosas de Gaspar, Primera suite 1918-1925*. Ministerio de Educación Selección de publicaciones, Bogotá, Colombia. 1937
- _____. *Variaciones alrededor de nada*. Editorial Oveja Negra. Bogotá, Colombia. 1984.
- Dyserinck, Hugo. (2016). Imagología comparada. 1616: Anuario de Literatura Comparada. N° 6. (Fries, Rosa, trad.) Estudios Universidad de Salamanca. Págs.281-292. Recuperado el 8 de marzo de 2021 de: <https://bit.ly/2Q6IDRY>
- Escobar, Velázquez, Mario. *Antología comentada del cuento antioqueño*. Editorial Universidad de Antioquia (2da ed.), Medellín. 2004.
- Flórez, Julio. *Selección de poemas*. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, Colombia. 1973.
- González, Ochoa, Fernando. *Viaje a pie*. Editorial Oveja Negra. Bogotá, Colombia. 1985.
- González Tomás. *Primero estaba el mar*. Editorial Belacqua. Barcelona España. 2007.
- Heidegger, Martín. *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad*. Trad. Alberto Ciria. Alianza Editorial. Madrid. 2007.
- Miramón, Alberto. *La angustia creadora en Núñez y Pombo*. Instituto Caro y Cuervo. Bogotá. 1975.
- Murdoch, Irish. *Descubrir el existencialismo*. Trad. Ernesto Baltar. Ediciones Siruela. Madrid. 2020.
- Navarro, Lince, Humberto. *Los días más felices del año*. Editorial Tercer Mundo LTDA. Bogotá, Colombia. 1966.
- _____. *El amor en grupo*. Cuadernos Latinoamericanos 16. Ediciones Carlos Lohlé. Buenos Aires, Argentina. 1974.
- _____. *Alguien muere al grito de la garza*. Editorial Gamma. Medellín, Colombia. 1977.
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*. Revista de Occidente; Colección arquero. Madrid. 1975.
- Paz, Octavio. *Corriente alterna*. Editorial Siglo XXI. México. 1981.
- _____. *El laberinto de la soledad, Postdata, vuelta a el laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica Ltda. Bogotá, Colombia. 1998.
- _____. *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica. México. 2005.
- Quevedo, Amalia. *Melancolía y tedio*. Ediciones Universidad de Navarra S.A. 2011.
- Ravade, Villar, Maria do Carreiro. Spleen, tedio y ennui. El valor indicario de las emociones en la literatura del siglo XIX. *Revista de literatura*, vol. LXXIV, n.o 148. Concejo Superior de Investigaciones Científicas. España. 2012.
- Rivera, José, Eustasio. *La vorágine*. Editorial Oveja Negra. Bogotá, Colombia. 1984.
- Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Planeta Editorial. Colombia. 2000.
- Svendsen. Lars. *Filosofía del tedio*. Trad. Montes Cano Carmen. Editorial Tusquets S.A. Barcelona. 2006.
- Valencia. Goelkel, Hernando. Novelas Nadaístas. *Crónicas de libros*. Instituto Colombiano de Cultura (Procultura). Bogotá, Colombia. 1976. pp. 125-131.
- Vargas, German. Tres novelas colombianas. *Boletín Cultural Y Bibliográfico*, 10(03). 1967, pp. 604-605. Recuperado a partir de: <https://bit.ly/3GnFQsr>

- Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Alcira Bixio (trad.). Editorial Paidós. México. 2001.
- Williams, L. Raymond. *Una década de la novela colombiana, la experiencia de los setenta*. Plaza & Janés Editores. Colombia. 1981.
- _____. Postmodernidades Latinoamericanas: Postmodernidades colombianas. Portal *Novela Colombiana*. 1998. Recuperado el 25 de marzo de 2021 en: <https://bit.ly/3ITYMFX>
- Zalamea, Borda, Eduardo. *Cuatro años a bordo de mí mismo*. Editorial Bedout. Medellín, Colombia. 1982.