

Los vacíos de la historia y el enigma del arte. *Historia de un deseo* de Pedro Gómez Valderrama*

Pedro Antonio Agudelo Rendón**
Universidad de Antioquia

Recibido: 20 de agosto de 2008. Aprobado: 24 de marzo de 2009 (Eds)

(...) el hombre es un animal que habla y que cuenta historias, pero que junto a lo que dice con sus palabras, transmite también lo que resulta imposible decir: el silencio o el vacío del que nace la palabra que pronuncia o que escribe en la blancura del papel que otro lee. Así que toda lectura es también la lectura de un silencio, de los espacios en blanco que separan las palabras (Bárcena, 2002, 24).

Resumen: El texto presenta un análisis del cuento *Historia de un deseo* del escritor colombiano Pedro Gómez Valderrama. Se abordan en el análisis, de manera relacionada y multiversal, los planos de la historia, de la sintaxis narrativa y del discurso. Para este efecto, se propone una idea de Historia derivada de lo planteado por la 'historia literaria' y la instancia discursiva del cuento. Así mismo, se plantea que en el texto la conjetura cumple un papel importante, pero que ésta no se reduce a lo detectivesco sino que tiene que ver, también, con el proceso de creación artística. De igual manera, se sostiene que la sintaxis del cuento es al modo de los iconos visuales, esto es, más espacial que lineal.

Descriptor: Arte; Conjetura; Historia; Interpretante; Narración; Verosimilitud.

Abstract: This article develops an analysis of "History of a desire", a short story by the Colombian writer Pedro Gómez Valderrama. The analytical perspective deals, in a related and multiverse way, with some levels of the story, its narrative syntax and its speech. In general, it proposes an idea of

* Este artículo es un informe parcial de la investigación Historia literaria e instancias discursivas en la literatura colombiana.

** Pedro Antonio Agudelo Rendón (Jardín -Antioquia) Especialista en Hermenéutica literaria. Estudiante de la maestría en estudios humanísticos, universidad EAFIT. Facultad de Educación, correo: mundoalreves1@gmail.com

'History' derived from that posed by the "literary story" and the discursive place of the tale. Another topic explored is how conjecture becomes an intrinsic part of the artistic creative process. Finally, it affirms that the syntax of the tale is similar to a visual icon, that is, more spatial than linear.

Key words: Arts; Conjecture; Story; Interpreter; Narration; Probability; Pedro Gomez Valderrama, Historia de un deseo.

Presentación

Los parques continúan. Una historia comprende otra historia que cuenta, como si se tratase de un cuadro, una imagen dentro de otra imagen, un sueño dentro de otro sueño, para decir, finalmente, que se trata del acto mismo de la lectura que nos crea y recrea cada vez que la llevamos a cabo. Se trata, puede decirse, de un silencio tan profundo que ni el mismo Cortázar comprendería aunque hubiese seguido creciendo hasta el infinito y se hubiese mofado de sí mismo y hubiese, al tiempo, escrito un cuento sobre un hombre llamado Cortázar que no paraba de crecer. Se trata de un silencio aborrecido, como sólo lo comparten los amantes que, después de hacer el amor en el resquicio de un hotel abandonado por Dios y los hombres, no tienen más que decir que sus propias miradas. Tal vez se trate de eso. De un cuento en el que un artista renacentista es recreado gracias al lenguaje, y es rehecho y reinventado por las palabras de un amor furtivo que no se detiene en embelecados; de un silencio profundo que no pide ni besos ni caricias. Él, en verdad, era un artista cuya única manera de liberarse de la trampa del amor era su propio arte: pintar y pintar hasta el infinito y hasta el cansancio y el hastío el objeto de su deseo. Por eso alguien (un narrador) cuenta no la historia de un artista (historia banal si se quiere contar más que una anécdota), no la historia de un amor, sino, más bien, una *no historia*, una red de relaciones invisibles cuyas causas y efectos se entreveran para hacer posible lo incierto, lo conjetural, lo analógico; una historia que más que narrada parece pintada, una historia cuya sintaxis no es lineal sino espacial.¹

El cuento del escritor colombiano Pedro Gómez Valderrama, *Historia de un deseo*, inaugura una historia dentro de otra historia, a su vez que variaciones múltiples que se irían hasta el infinito sino se pusiera término al simulacro de las acciones. Lo que aquí se presenta es esta historia, sus

1 A diferencia del lenguaje verbal, los lenguajes icónicos visuales se valen de una sintaxis espacial. Cf. Klinkenberg (2006.119).

posibilidades de interpretación, haciendo uso de los planos de la historia, de la sintaxis narrativa y del discurso. Para este efecto, no se seguirá una secuencialidad, antes bien, se abordarán aspectos nodales que permitirán develar cada uno de estos planos en sus posibilidades de interrelación. De este modo, se podrá jugar con el contraste de luces y sombras que proveen las maneras del leer y comprender un texto.

Pre-historia

Pedro Gómez Valderrama (1923-1995), escritor colombiano nacido en Bucaramanga, no sólo escribió ensayo, novela y cuento, sino que, además, se cultivó en las ciencias políticas, representando al país en diferentes cargos diplomáticos durante su vida. Defendió la libertad y la legitimidad "de una intervención burguesa en la sociedad" (Montoya, 2005, 73). Como hombre de política estuvo adscrito a un partido, como lector tuvo a Borges por preferido, como escritor le hizo 'trampa' a la historia. Esta última es quizá la veta más importante de su trabajo, también de la que más se ha dicho.² Sus juegos con la historia van de lo verosímil crítico a lo inverosímil histórico. No se trata, por supuesto, de lo real maravilloso o de la invención mágica de la realidad, sino de la interpretación de lo real gracias al poder designativo del lenguaje, gracias a su poder denotativo pero, principalmente, a su carácter connotativo. El lenguaje, en este sentido, le permite al escritor hacerle 'trampa' a la historia y, con ello, a la vida misma, al recrear narraciones, historias que colindan con la verdad pero que, indudablemente, sólo pueden ser verdaderas en el mundo de ficción instaurado.³ Es el caso de su cuento *Historia de un deseo*, leyenda en la que se conjugan hechos históricos con acciones conjeturales típicas de los cuentos policíacos, por un lado, y de los relatos de ficción, por otro. En este sentido, la conjetura no sólo está referida al juicio construido gracias a indicios y observaciones, propias del oficio detectivesco, sino también, siguiendo a Peirce (1988), a la posibilidad de invención, a la capacidad de creación. De ahí que el cuento no se pueda reducir a un relato policíaco, sino que se le adjudique

2 Véanse los trabajos de Aristizabal (1992), Montoya (2006), Giraldo (2006) y Taborda (2006).

3 Sobre este tema, véase el texto de Luz Aurora Pimentel (2001): *El espacio en la ficción*; así mismo, el libro de Umberto Eco (1981): *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*.

un valor estético distinto gracias a su compleja trama de acciones que no tienen un límite en el tiempo espacio del papel.

Historia de tres deseos

Historia de un deseo es una estructura significativa cuya trama argumental está compuesta por elementos constitutivos que dibujan varias historias, las cuales, a su vez, tienen versiones que se integran como un conjunto armónico. Vale la pena revisar dicha sintaxis narrativa pero, como se dijo atrás, acompañada de los otros planos del análisis, lo cual permitirá develar los múltiples sentidos de este cuento corto en extensión, pero profundo en significados.

El cuento, podría decirse sin riesgo a ‘faltar a la verdad’, refiere la historia del pintor Fra Filippo Lippi desde que llega a Florencia, donde se enamora de Mona Francesca. Ésta lo rechaza, pero se ve obligada a posar para el artista después de que su esposo Micer Cossimo le pidiera a éste un retrato de ella. En adelante, Fra Filippo intenta liberarse de su amor a través de la pintura, sin embargo Mona Francesca se enamora de quien hacía su retrato y le pide que la pinte desnuda. Luego, Francesca se le entrega al artista, ante lo cual el pintor empieza a resentirse. Como resultado, decide terminar su cuadro; agregado a lo anterior, le reprocha a Francesca porque su obra es mediocre. Finalmente, Fra Filippo le muestra el cuadro a Cossimo y le dice que desea quedarse con él, pero este último no lo permite, y enterado del amor del pintor por Francesca, lo hace echar de su presencia. Después de esto, Carlos de Médice le envía una carta al artista pidiéndole que vaya a Prato para pintar los frescos de la catedral. Mientras él se pone en camino, Micer Cossimo destruye el cuadro.

Hasta aquí, podría decirse, viene la estructura básica o primer nivel de la narración. Por encima suyo está la Historia (en la cual se refiere un relato similar al presentado en el cuento, de un pintor real al que acaecieron unos hechos similares a los narrados); y por debajo las versiones, esto es, los estratos, las revelaciones de los microuniversos que entretengan la realidad y hacen posible el cruce entre verdad, verosímil, real y ficción. A continuación, revisaremos las historias del ‘debajo’, de los infraestratos y, posterior a esto, las del superretrato de sentido.

Antes de revisar las versiones sobre lo sucedido vale la pena señalar que en el cuento se postulan dos tipos de observadores y, por tanto, dos puntos de

vista sobre lo acaecido. Es de notar, además, que los acontecimientos giran todos alrededor del cuadro, en el cual se concentran los referidos puntos de vista. De un lado, tenemos a quienes afirman que el cuadro es mediocre y, de otro, a quienes sostienen que es bueno. Estas miradas disímiles sobre el mismo objeto son el punto de partida para las versiones y, en consecuencia, las que detonan el quiebre de lo histórico, de la historia narrada como objeto literario y de la Historia –si no fuera literaria– por cuanto tiene de verosímil. El punto de vista es la fisura, la grieta. Así lo anota de Saussure (1987, 24) respecto de la ciencia cuando postula a la lingüística como tal: el punto de vista crea el objeto; así se lo hace saber el Gato de Cheshire a Alicia:⁴ no puedes ver el bosque porque estás dentro de él. Si bien el punto de vista crea el objeto de estudio, no es menos cierto que lo recrea. Al recrearlo, bien lo puede hacer apócrifo, y sea el caso de la Historia, la hará fabulosa, supuesta, fingida; bien la puede recrear inventando la Historia y haciendo de ella una invención; o puede hacer del objeto Historia una historia verosímil. Sobre lo primero y lo segundo, Giraldo (2006, 61) dice que “tal vez nunca pueda verse a Grecia como realmente fue. Y no, precisamente, por las grietas y fisuras que las ruinas y las guerras dejan sobre la obra de arte o por los intentos de purga, supresión y cambio a que se ve sometida toda cultura, sino porque esa mirada, que también es la nuestra, se ha vuelto una con la cosa mirada”. Este volverse uno es lo que le sucede a los personajes del cuento. Volverse uno con el objeto (cuadro, historia, amorío, amantes, escándalo...), volverse uno para hacer posible la multiplicidad (las versiones, las conjeturas, el chisme, lo posible, lo probable, lo verosímil). Volverse uno, sin sembrar un tallo, antes bien, explotando la multiplicidad más que lo múltiple, el medio entreabierto a condiciones de ser y parecer; excursos por lo probable, por lo conjetural: “Lo que parece interesarle a Gómez Valderrama es cuándo modifican el pasado y el futuro las ficciones y los mitos” (Giraldo, 2006, 63). Volverse uno es, entonces, hacer multiplicidades: la Historia no tiene un solo punto de vista, así como la obra literaria no tiene un solo interpretante. Incluso una obra, leída por el mismo lector, tiene tantos interpretantes como lecturas haga el lector de ella. Esto lo sabe bien el narrador (enviado francés en Florencia), cuando dice que “la historia misma de los sucesos es variada según uno u otro la

4 Véase: Carroll, Lewis. Aventuras de Alicia en el país de las maravillas. Barcelona: Lumen, 1973.

refiera” (Gómez Valderrama, 1996, 85). Dicho lo cual, se pueden revisar las versiones sobre la historia del cuadro pintado por Fra Filippo.

El punto en el que la historia se quiebra, y que da origen a las versiones, coincide con el punto en el que —podría llamarse, a falta de una mejor palabra, umbral— lo cierto y constatable tocan lo probable y creíble, lo que en el plano del discurso correspondería al límite entre la realidad y la ficción, entre lo verdadero y lo verosímil. Así, el narrador hace saber al narratario que hay cosas incuestionables: que Fra Filippo estuvo en Florencia, que pintó a Mona Francesca, que el cuadro fue destruido, que entre el artista y la modelo pasó algo;⁵ pero es aquí, en eso que pasó, eso que es íntimo, donde lo público empieza a ser sólo conjetura. El texto presenta tantas palabras o expresiones de orden paradigmático⁶ como de orden narrativo conjetural. Así, el narrador, que busca convencer a un narratario de primer nivel (“su Majestad”, “mi Señor”), juega con los conceptos de verdad y de verosímil, lo cual pone en duda cada versión contada, y lleva la narración de una instancia a otra, de un lugar a otro, afirmando o desmintiendo cada cosa dicha como cierta.⁷

En suma, se puede hablar de dos versiones: la de la camarista y la del sobrino carnal de Fra Filippo, esta última con algunos cambios. La versión de la camarista se puede resumir así: Fra Filippo conoce a Mona Francesca y queda prendado de su hermosura. Ella le rechaza, aunque él insiste. Cossimo le encarga un retrato de su esposa (Mona Francesca), oportunidad que aprovecha el artista para desprenderse de su deseo (amor), por lo cual se dedica a observarla largamente, a pintarla hasta lo más profundo, para liberarse de su amor.

5 Todo lo cual es constatado por la Historia. Véase por ejemplo Pellicer, Alejandro Cirici. Renacimiento en Italia. España: Ramon Sopena, 1957 y Murray, Peter y Murray, Linda. El arte del Renacimiento. España: Ediciones Destino, 1995, 1999.

6 Según Bruner, hay dos tipos de pensamiento: el paradigmático y el narrativo. Al primero corresponden los procedimientos de la ciencia, al segundo los de la literatura. Entre ambos pende el pensamiento, pero la existencia está más marcada por el segundo. Así: “los argumentos convencen de su verdad, los relatos, de su semejanza con la vida. En uno la verificación se realiza mediante procedimientos que permiten establecer una prueba formal y empírica. En el otro no se establece la verdad sino la verosimilitud” (Bruner, 2004, 23).

7 El narrador emplea expresiones como “todos coinciden en contar”, “en el convencimiento”, “informe”, “un hecho evidente” en contraste con otra como “conjeturas”, “creo en realidad nunca lo fue” y “cuya verdad será fácilmente desmentida”.

La segunda versión, la del sobrino carnal, se puede resumir así: Fra Filippo pinta obsesivamente a Mona Francesca para liberarse de su amor. Ella se enamora de él, le pide que la pinte desnuda y se le entrega. El artista le reprocha pues debido a esto siente que ha malogrado su obra, ante lo cual decide terminar el cuadro. Sintiendo que su obra es mediocre, se llena de odio por Francesca.

Como se ve, las versiones corresponden a los puntos de vista sobre el cuadro. Pero aún se puede añadir más. La segunda versión tiene tres variaciones. Una, refiere el mismo final, pero se dice que el cuadro no fue mediocre. Otra, expresa que el padre de Fra Filippo recibe una confidencia de éste, en la cual le manifiesta que era un cuadro mediocre, debido a que el amor que sentía por Mona Francesca lo superaba, de tal suerte que no logró desprenderse de él: “por ser mi amor tan grande, es mediocre mi cuadro” (Gómez Valderrama, 1996, 89). Y una tercera, en la que alguien dice que toda Florencia sabía que el cuadro fue mediocre porque el artista no pudo amar lo suficiente para darle belleza. Es importante aclarar que la segunda versión empieza donde termina la primera, por lo cual son complementarias o, dicho de otra manera, la primera parte de lo contado por la camarista hace de exordio o inicio; lo constatable o sabido por todos (como que el cuadro no existe y que el artista parte rumbo a Prato) hace de desenlace o final; y las versiones, las variaciones, las multiplicidades, fungen de intriga o medio y clímax. Es este medio o intriga y el clímax, lo que produce, precisamente, la multiplicidad, el punto del empalme entre lo escrito y lo oral. Sin embargo, es la segunda versión, la oral, la que presenta más variaciones, como sucede en general con los textos de tradición oral. Mientras la escritura fija, la oralidad despega, desclava. Ase la escritura; la oralidad des-ase. De ahí que la versión dada por la camarista —paradójicamente escrita— sea de la que menos duda se tenga. Aquí principio y origen se tocan como si fueran una misma cosa. Principio de la narración por el punto de partida que la afirma; origen de la narración, porque “hunde sus raíces en el mito y escapa a la pura racionalidad” (Fernández, 2007, 1).

Pero en esta travesía de versiones aún quedan otras ideas sueltas, otras interpretaciones. De un lado, está el testimonio de pintores contemporáneos o discípulos de Fra Filippo que dicen que la obra fue en verdad poderosa. De estos testimonios surge una anécdota, según la cual el artista le muestra el cuadro a Cossimo, le regresa el dinero, pero éste no acepta, y lo hace echar.

De otro lado, está el testimonio de la carta de Carlos de Médicis, carta en la cual le pide que vaya a Prato a pintar los frescos de la catedral.

Con lo dicho hasta aquí, y teniendo en cuenta las secuencias narrativas, se tiene que en el orden del discurso un narrador presenta una historia a un narratario, presentación que es re-presentación de acciones que si no fueron pudieron ser. Para esto, los mecanismos narrativos, como en varios de los textos de Gómez Valderrama (Montoya, 2006, 50), se valen de la estrategia discursiva del informe, la memoria, el alegato o el memorial. Esto, como se dijo atrás, recuerda el juego borgiano que pretende engañar la percepción del lector. De esta manera hace posible que convivan el acontecimiento y el secreto íntimo, lo público y lo privado, la especulación y la afirmación categorial, a pesar de lo cual se trata de una “escritura en la que la historia se despoja de su rigor científicista y da espacio a la intimidad del hombre; en donde no desaparece el tiempo pero tampoco las mínimas voces; en donde conviven los grandes acontecimientos con los deseos más secretos” (Montoya, 2004, 100).

De otro lado, se tiene que en el cuento lo que es evidente es lo menos tangible, esto es, el amor. Así, el narrador dice que “hay un hecho evidente sobre el cuadro, y es el de que Fra Filippo lo pintó por amor”. De modo que es el cuadro, el objeto que produce el punto de fuga, de lo que, precisamente, se tiene más certeza. De él se dice, además, que “todos coinciden en contar” que después de terminado mucha gente pudo verlo exhibido. Así mismo, el narrador dice que “con absoluta seguridad, dicho cuadro ya no existe” (Gómez Valderrama, 1996, 89).

Con lo anterior se tiene que la sintaxis del cuento es espacial, como en una pintura. El cuento es el cuadro mismo y, como en un cuadro renacentista, se trata de una ventana que se abre al mundo. En el Renacimiento un cuadro era una ventana, un fragmento de la realidad captado gracias al ingenio del artista, y ‘sometido’ al lienzo gracias a estrategias como la perspectiva. En esta ventana se abren otras lumbreras, de ahí que muchos de los retratos o paisajes tengan como *Leit motive*, la ventana, desde la cual se proyecta un mundo, y desde la cual se abre el paisaje, el mundo exterior, la realidad que se quiere conquistar por medio del arte y la ciencia. Ahora bien, para Fra Filippo el cuadro (que para él significa más que un producto o una cosa o materia artística, más que un ente: es un proceso) representa la posibilidad de apropiarse de la imagen del ser amado para desprenderse de su propio amor. Este motivo aparece también en *El retrato Oval* de Poe, pero a dife-

rencia de éste, aquí el arte no es rival sino posibilidad de encuentro, no es el óvalo que cierra, sino la ventana que abre. En él se cumple el deseo del artista. Este deseo se cruza con los deseos de otros dos personajes. De un lado, el de Mona Francesca, y de otro el de Micer Cossimo. De la primera, porque ella, según una de las versiones, se encapricha con el artista y lo desea. Con el segundo, porque ansía un retrato de su esposa. De modo que siguiendo la secuencia de los acontecimientos, Micer Cossimo posee el ser y el cuerpo de Francesca, no así su imagen, que es lo que desea; mientras que Fra Filippo alcanza a tener su imagen pero desea poseerla a ella físicamente.

El retrato, como cuadro, se hace objeto de deseo en dos vías. De un lado, como consumación del amor hacia una mujer, de otro, como motivo decorativo, como un objeto de lujo. El cuadro se convierte, también, en un texto que resiste múltiples interpretaciones —como obra abierta—; y como objeto, al cual se unen acontecimientos, se convierte en el detonante textual de conjeturas y especulaciones. En este sentido, se puede insinuar una suerte de pregunta respecto del cuadro como texto. De igual manera, se puede cuestionar, por un lado, la recepción del texto literario y, por otro, el acogimiento y recogimiento a que llama la obra de arte. Al respecto, se puede citar a Figueroa:

[...] ya no se concibe el texto como una producción cerrada, autosuficiente o productora de significados monolíticos, sino como un espacio donde se producen y cruzan significaciones inestables, se inscriben ideologías, se representa el inconsciente colectivo o se alegoriza un sujeto provisorio y múltiple (Figueroa, 2005, 167).

Lo planteado en la anterior cita, vale también para la obra de arte plástica. Ésta, igual que el texto literario, abandona la postura tradicional sobre el lenguaje, postura que implicaba, entre otras cosas, considerarlo —semióticamente hablando— como un objeto cerrado, como una gramática de la verdad. En este sentido, tanto el texto como la obra de arte plástica son poéticas cuyas miradas sobre sí mismas rompen con las formas de la recepción; se da un paso de la formalización a la interpretación, de la emisión a la recepción. Según Marchán (1987), el efecto más representativo de este retorno del lenguaje es que éste se convierte en objeto de conocimiento. Pero este retorno no sólo lo afecta a él en cuanto tal, sino que, además, tiene

un impacto en el lugar del autor, de quien habla y los estados de ánimo y, en consecuencia, se problematiza el asunto del estilo.

Aquí se cruzan, para el caso del cuento de Gómez Valderrama, lo formal y lo estilístico con el sentido y las significaciones. El cuento, abierto a una lectura espacial, funda una línea de sentido sobre la comprensión de la obra de arte, haciendo al arte mismo, al cuadro y al proceso de creación de tal obra, el asunto central o motivo central de la narración y del plano del discurso. Con ello, Gómez Valderrama toca las esferas espirituales y profundas de lo humano: "...el texto es la imagen del interior del hombre como si fuera un cuadro" (Aristizábal, 1992, 16).

Posnarrativa

Tocar las esferas profundas de lo humano es deslindar lo material de lo inmaterial, atender a la obra de arte (literaria o plástica) como texto abierto a la interpretación, pensar la Historia como posibilidad interpretativa.

Si la historia comprende niveles de apropiación discursiva en la que la conjetura se entiende en dos sentidos, entonces cabe la posibilidad de levantar el espacio histórico en el texto literario —en el sentido contextual y simbólico— y, a la vez, levantar el espacio de ficción en la historia. Esto no significa sino que en el cuento de Gómez Valderrama la historia —tergiversada o no, transformada o no, rehecha o no— es el resultado de la interpretación o, para ser más precisos, del conjunto de interpretaciones posibles sobre los hechos históricos. La conjetura significa, en este contexto, la serena posibilidad de la invención, así como el proceso en el cual se plantea un juicio gracias a unos indicios recogidos y a unas observaciones realizadas. De tal manera que el narrador hace de detective, por un lado, pero, por otro, de creador. Y aunque pudiéramos darle crédito a todo lo que dice, no se puede sino llegar a la misma conclusión: todo no es más que producto de la interpretación o, dicho de otra manera, pura invención. La Historia (con mayúscula) hecha por los historiadores, siembra la sospecha de la duda. Muchos de sus productos no son sino productos de la invención más que de la constatación. Así, no es competencia del historiador inventar pero lo hace. Esta idea sólo contraviene en parte lo planteado por Aristóteles. Según el filósofo, mientras el poeta cuenta las cosas tal como se desearía que hubieran pasado, el historiador lo hace tal como sucedieron: "*la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia*, ya que la poesía trata

sobre todo de lo universal, y la historia, por el contrario, de lo singular"⁸ (Aristóteles, 2002, 144). En este sentido, lo que cuenta la Historia estaría más del lado de la verdad, lo cual reduce el grado de falsedad que pueda tener toda historia. Sin embargo, toda nueva narración no es más que una nueva versión de la historia que le precede; no es más que una invención. Así, Bretón surrealista inventa al artista renacentista Ucello como surrealista; a su vez que Picasso inventa el arte primitivo, el arte africano. En este nombrar y clasificar —manía de la época clásica— el hombre no sólo comprende la realidad, sino que la interpreta, esto es, pone en palabras su propia invención comprensiva, su manera de ver las cosas. Este 'inventar sin inventar' es la estrategia empleada por el narrador como contador de la historia y, en última instancia, se trata de una estrategia discursiva del autor, estrategia que, por demás, pone en jaque la suspensión referencial del lenguaje de la que habla Ricoeur (2000), y esto por cuanto la invención busca tener la mayor verosimilitud. No se trata, por supuesto, de la fría historia referida en los textos escolares, historias idealizadas; tampoco la sacrosanta Historia de los eruditos; se trata, en vez de eso, de tipos de historias (con minúscula y en plural) que extrapolan las líneas rectas; se trata de los recovecos de la Historia, de las microhistorias, de lo no contado. Esta estrategia es vista por Taborda como una de las principales características de los cuentos de Gómez Valderrama:

[...] otra manera de contar la historia, no simplemente como el expediente frío de un hecho, sino como una exploración profunda en los recovecos abismales de la condición humana. Lo que interesa al autor es la historia posible, es poder recrearla y modificar el pasado, posibilitar una nueva interpretación de un hecho o una leyenda perteneciente a la tradición (Taborda, 2006, 71).

Esta vuelta a la historia para mutarla, para hacerla una misma otra, es una postura que habla de una poética de la recepción distinta, al modo del retorno del lenguaje y de la crítica del mismo. Se trata de una historia de la Historia, una habitación dentro de otra. De tal suerte que la historia, en la que habitan otras historias, no es ya un conjunto de acontecimientos lineales que se suceden unos a otros. Ella está llena de lides y fuerzas que cohabitan, no buscando la derrota de otras fuerzas —sociales, políticas,

8 Las cursivas son del autor.

culturales—, sino haciendo posible el choque de acontecimientos. Los lindes de la historia, tal como los denomina Danto (1999), hacen posible la comprensión de aquello que, por estar por fuera de la convención, más allá de los gustos y decisiones de una sociedad, y aún en el capricho de unos cuantos, no es válido ni hace parte de la historia oficial por estar ‘fuera de ella’, esto es, por no constituir ‘mundo histórico’. La historia no valida discursos omnipotentes, sino que tales discursos son validados por la discursividad que se instaura bajo ciertas condiciones de posibilidad. De allí que el discurso sea un objeto material institucional e histórico, y que, siguiendo a Foucault, “en nuestros días, la historia es lo que transforma los *documentos* en *monumentos*, y que, allí donde se trataba de reconocer por su vaciado lo que había sido, despliega una masa de elementos que hay que aislar, agrupar, hacer pertinentes, disponer en relaciones, constituir en conjuntos” (1984, 11). No se trata ya de la arqueología como “disciplina de los monumentos mudos”, sino de la “descripción intrínseca de los objetos”. El documento, fuera de contexto, no pasa de ser sino un objeto sin su objeto discursivo, sin aquello que lo hace hablar más allá de lo que la tinta negra deja transparentar: “[...] no hay ángulos rectos nítidos en la historia, que no se detiene, como una moneda” (Danto, 1999, 55).

Hoy la historia pregunta por los que no han sido escuchados. Y esto, adivinado por Gómez Valderrama, se convierte en un hecho estético en el que el protagonista es, en el fluido permanente de la historia, el deseo. Se trata de la búsqueda de la comprobación de aquello que somos para mirar lo que no hemos sido. En consecuencia, no hay esperanza si ciframos nuestros anhelos en lo trascendente más que en lo humano, ya que es el hombre quien traza su propio designio:

La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios (Borges, 1982, 58).

Transnarración

El lector despierta ante una historia con varias versiones, despierta como el lector del cuento de Cortázar, despierta nuevamente para recibir en su regazo una realidad que lo supera. Bien si es el lector del enviado

francés, bien si es el lector del cuento, la historia no se hace sino murmullo que dice, que divaga, que contraviene, que interviene, que conjetura. Todos los personajes tienen un fragmento de la verdad, y así, todos tienen la verdad de su interpretación. Con su interpretación, cada personaje es una ventana a los múltiples sentidos de la historia. El cuento se abre como un espacio, como el cuadro mismo. Ya no es la conjetura por indicios para investigar, sino como salto de la creación. Ya no es la Historia que acalla, sino el silencio que habla, que cuenta historias, que transmite lo que resulta imposible decir.

Todo pasa, como si fuera una noche de invierno, como si la Mona Lisa en verdad se riera con nosotros. No se trata más que de un cuadro que encierra otro cuadro, de una realidad que encierra otra realidad. Se trata de la vida que, las más de las veces, imita al arte y es ficción y vacío de palabras.

Bibliografía

- Aristóteles. *Poética*. México: Editores mexicanos unidos, 2002.
- Aristizabal, Alonso. *Pedro Gómez Valderrama*. Bogotá: Procultura, 1992.
- Bárcena, F. “La respiración de las palabras. Ensayo sobre la experiencia de una lectura imposible”, en: *Revista educación y pedagogía*. Medellín, 2002, 23-38.
- Barthes, Roland. *Crítica y verdad* (13ª ed.). México: Siglo XXI, 1998.
- _____. *et. al. Análisis estructural del relato*. México: Premiá, 1985.
- Borges, Jorge Luis. *Narraciones*. Navarra: Salvat, 1982.
- Bruner, Jerome. *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- Carroll, Lewis. *Aventuras de Alicia en el país de las maravillas*. Barcelona: Lumen, 1973.
- Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. España: Lumen, 1981.
- Fernández, Carlos Arturo. *Arte en Colombia. 1981-2001*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2007.
- Figueroa, Cristo. “Necesidad y vigencia de la Teoría Literaria/ Debates y reformulaciones contemporáneas en Hispanoamérica y Colombia”, en: *Estudios de literatura colombiana*, Universidad de Antioquia, N° 17. Medellín: 2005, 161-181.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber* (10ª ed.). México: Siglo veintiuno, 1984.
- García Londoño, A. “Sensualidad y libertad en Pedro Gómez Valderrama”, en: *Revista Universidad de Antioquia*, N° 284. Medellín: 2006, 92-101.

- Giraldo, Efrén Alexander. “Los cuentos de Pedro Gómez Valderrama: de las versiones apócrifas de la historia a la historia como invención”, en: *Revista Universidad de Antioquia*, N° 284. Medellín: 2006, 58-66.
- Gómez Valderrama, Pedro. “Historia de un deseo”, en: *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996, 85-89.
- _____. “El hombre y su demonio”, en: *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996, 81-84.
- Klinkenberg, Jean-Marie. *Manual de semiótica general*. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2006.
- Montoya Campuzano, Pablo. “Las utopías de Pedro Gómez Valderrama”, en: *Estudios de literatura colombiana*, Universidad de Antioquia, N° 15. Medellín: 2004, 99-112.
- _____. “Pedro Gómez Valderrama, *Mito* y el Frente nacional”, en: *Estudios de literatura colombiana*, Universidad de Antioquia, N° 17. Medellín: 2005, 71-81.
- _____. “Variaciones en torno a Pedro Gómez Valderrama”, en: *Revista Universidad de Antioquia*, N° 284. Medellín: 2006, 46-57.
- Marchán Fiz, Simón. “La estética del siglo XX y la metáfora del lenguaje”, en: *La estética en la cultura moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 1987, 225-248
- Peirce, Charles Sanders. *El hombre, un signo: el pragmatismo de Peirce*. Barcelona: Crítica, 1988.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI, 2001.
- Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción*. México: Fondo de cultura económica, 2000.
- Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza, 1987.
- Taborda Sánchez, J. F. “Historia y brujería en los cuentos de Pedro Gómez Valderrama”, en: *Revista Universidad de Antioquia*, N° 284. Medellín: 2006, 68-77.

Perozzo y Fayad: dos tomas de posición antagónicas en el campo de la novela colombiana de los setenta*

Paula Andrea Marín Colorado**
Pontificia Universidad Javeriana

Recibido: 10 de mayo de 2009. Aprobado: 1 de junio de 2009 (Eds)

Resumen: El siguiente artículo es el resultado de una investigación sobre dos novelas colombianas: *Juegos de mentes* (1981), de Carlos Perozzo, y *Los parientes de Ester* (1978), de Luis Fayad. Desde una perspectiva sociocrítica, se busca dilucidar el estado del campo literario colombiano de la década del setenta, a través de las relaciones entre las posiciones ocupadas por los autores y las tomas de posición puestas en forma en sus novelas, articuladas con las condiciones económicas, sociales e históricas en las que se generan, publican y difunden.

Descriptor: Novela colombiana de los setenta; Carlos Perozzo; Luis Fayad; Generación del Bloqueo y el Estado de Sitio; Frente Nacional, Sociocrítica.

Abstract: The following article is the result of research about two Colombian novels: *Juegos de mentes* (1981), by Carlos Perozzo, and *Los parientes de Ester* (1978), by Luis Fayad. From a sociocritical perspective, the main purpose was to elucidate the status of Colombian literary field in the 1970s, by exposing the relations between the positions held by the authors and the ethical- aesthetic proposals developed in their novels along with the economic, social and historical conditions in which those novels were written, published and spread.

Key words: Colombian novel in the 1970's; Carlos Perozzo; Luis Fayad; Generación del Bloqueo y el Estado de Sitio; Frente Nacional; Sociocritical perspective.

* Este artículo presenta los resultados del trabajo monográfico desarrollado en el Instituto Caro y Cuervo: “Acercamiento a la novela colombiana de los setenta. Aproximación sociocrítica a las novelas *Los parientes de Ester*, de Luis Fayad, y *Juegos de mentes*, de Carlos Perozzo”.

** Investigadora del Instituto Caro y Cuervo y docente de la Pontificia Universidad Javeriana. Miembro del grupo de investigación en literatura colombiana: Heterodoxias. Magíster en Literatura Hispanoamericana (Instituto Caro y Cuervo). Correo electrónico: paulanmc@hotmail.com