
Los imaginarios en la narrativa de Fernando Cruz Kronfly

FABIO JURADO VALENCIA



El escritor

Acorde con la tendencia de la mayoría de escritores colombianos que inician su trabajo narrativo hacia la década

FABIO JURADO VALENCIA: *Profesor del Departamento de Literatura en la Universidad Nacional de Bogotá.*

del setenta, Fernando Cruz Kronfly (Buga, 1943) perfila su proyecto literario a partir del cuento y de la crítica. Sus primeros cuentos aparecen en suplementos, revistas y antologías, y posteriormente constituirán el libro titulado *Las alabanzas y los acechos* (1980), libro que señalará horizontes estéticos para la escritura novelística.

Las décadas del sesenta y el setenta son, sin duda, las décadas del cuento, la poesía, el ensayo y el teatro en la recepción literaria colombiana; respiran con vitalidad los cuentos

de García Márquez, Cortázar, Onetti, Rulfo, Fuentes, Arreola, Borges y Carpentier; se asiste masivamente a conferencias, a salas de teatro, se traducen ensayos de Althusser, Kristeva, Foucault y Barthes. Es notable un afán por estar comprometidos intelectual y políticamente. Los suplementos literarios

contribuyen a la ventilación de una poética latinoamericana en ebullición y a la interpelación de la cultura de los medios —el caso de *Estravagario*, en Cali. La universidad respira beligerancia crítica. Los sectores intelectuales de izquierda se involucran, por primera vez y con cierta autenticidad, al movimiento sindical; el teatro contribuye, a su modo, a la formación de lectores prevenidos.

En este movimiento de ideas y de debates se inscribe la figura de Fernando Cruz Kronfly, en Cali. Epistemólogo, político, abogado laboral, profesor universitario, semiólogo, melómano, pero sobre todo escritor, Cruz Kronfly influyó notablemente en quienes iniciamos la vida universitaria y en quienes comenzábamos a descubrir la fiesta de la literatura del arte y del pensamiento teórico. Hoy, al lado de Estanislao Zuleta, Serrano Orejuela, Javier Navarro, Enrique Buenaventura, Tomás Quintero y Anthony Sampson, entre otros, muchos somos deudores de sus persuasiones. Esa época la volvemos a revivir sólo a través de la escritura del

propio Cruz Kronfly, sea en sus ensayos o en sus novelas, porque de algún modo sigue siendo consecuente con ciertos principios políticos y con el proyecto estético que se insinuará desde sus cuentos.

De los cuentos hacia las novelas

Las estrategias discursivas dominantes en los cuentos que constituyen el libro *Las alabanzas y los acechos*, insinúan el tono de las novelas en devenir. Cada cuento, en efecto, es un esbozo de novela, y aun podríamos considerarlos como comienzos de novela, pues todos ellos se caracterizan por dejar siempre una historia abierta. Así, por ejemplo, el primer cuento que abre el libro, "Drick era de nombre Genovevo Palomo", representa la historia de un joven (Genovevo) soportando las pruebas (oficios domésticos y espíritu de trabajo en un barco) necesarias para hacerse marinero (Drick). En el primer párrafo del cuento se describe el retrato de Drick (con cachucha de capitán, una cicatriz en la nuca, con barba, gordo, fumador de pipa) y lo que sigue del cuento se concentra en los eventos que hicieron posible su investidura de marinero, destacándose el desprendimiento de la madre, quien concluyera, llorando, mientras el barco se iba alejando. "Se fue a tener hijos de él, como él, nacidos de marinero desconocido."

Hay en este cuento una distancia temporal considerable entre aquello que el narrador nos dice en ese breve primer párrafo y las tres páginas siguientes; mientras que en ese primer párrafo se mimetiza y se crea la ilusión de un

pasado reciente, en las páginas que siguen se narrativiza el pretérito adolescente del protagonista, haciendo hincapié la enunciación en esta última situación y no tanto en las aventuras del marinero. Pero aun siendo un pretérito no reciente se genera también la ilusión de un aquí-ahora de la historia, como si apenas el joven fuese a iniciar su carrera de marinero. Es esta imagen final la que hace sentir en el lector, ese lector simbólico construido por el propio texto, la expectativa hacia una saga que daría cuenta de las andanzas del capitán Drick, quien se llamará Genovevo Palomo antes de hacerse a la mar. Quizás sea el tópico nuclear del cuento (de cómo un joven se hace marinero) lo que más acentúe esta impresión de mundos virtuales susceptibles de ser narrados a manera de saga.

El juego con las voces y la ambigüedad con el tiempo representado en la intercalación de eventos presentes, pretéritos y futuros, sin introducir marcas discursivas explícitas que diferencien unos y otros eventos con alguna nitidez, es uno de los rasgos del cuento titulado "Mis años quietos como charcas en los siglos", y es éste uno de los rasgos predominantes también en las novelas. Se caracteriza este cuento, en su proceso de enunciación, por una recurrencia permanente a los verbos en infinitivo y en pronominal:

Venir a dejar uno, puesta, su manera de sentarse aquí: que cómo está la niña de los recuerdos y tan bonitos sus ojos pensativos, si señor. ¿Y qué desea tomarse? Pues será un café oscuro, digo, mientras la mano, como una perdición, trabaja por debajo de la

mesa y de su falda de tafetán azulecido. Acomodarse aquí, y poner rostro de recordaciones, en medio de todo este cansancio, a un paso nada más de que el trabajo se vuelva sólo un asunto tan sencillo como madrugar mañana, nuevamente. (p. 13)

Instalado en el interior de un café-bar, como esas cantinas grandes y esquineras, de puertas amplias, en los pueblos del Valle de Cauca, el narrador, mientras bebe café y fuma, observa, como todos los días después de las seis, el paso de la misma gente por la misma calle, reconstruye lo que a esa hora, todos los días, hacen sus vecinos y revive el amor idealizado hacia la esposa del dueño del bar. Así, consecuente con los efectos de sentido que se desprenden de la repetición de los verbos en infinitivo (venir, elegir, pedir, pensar, tomar, ver, encender, recordar, etc.), en la voz del narrador se configura la rutina de la cotidianidad en un pueblo de tierra caliente. Dicha recurrencia verbal hace posible una sensación de parálisis en el tiempo, como si nada ocurriera, como si la vida fuese la repetición de una misma escena, o la vida como un acto de desempolvar la memoria de los amigos y de los espacios desvanecidos: la vida como un acto repetido. Los signos del desacomodo afectivo y del hastío, en los narradores fundados por la escritura de Cruz Kronfly, conducen hacia la representación de los imaginarios de quien, agobiado por la rutina, sólo siente que vive porque hay un rebullir del pensamiento guiado por la memoria y por las conjeturas. A la manera de los cuentos de Arreola, se trata de mujeres y hombres solitarios, observados por los otros, cuyo

mundo imaginario conduce muchas veces a la mitomanía, como en el cuento "Los recuerdos acompañados de Silvestre Morón".

El olor y el aroma del café, el espacio simbólico del bar y de la tienda rural, el río con sus sonidos, los tangos, los boleros, el son y la salsa, la blasfemia religiosa, el amor y el erotismo, el viaje, o las imágenes de una tarde, la muerte violenta y la muerte pasiva-senil, el desvarío mental, las alabanzas a los amigos y a las mujeres, los acechos de la violencia política, son los papeles temáticos que le dan sostén a los cuentos y que convergerán en las novelas.

No podríamos dejar de resaltar entre los cuentos un texto tan sensibilizador como lo es "El café amanecido de los funerales de Candelario Rosales". El narrador-personaje evoca, mientras transcurre el novenario, distintos momentos de la historia de su propio hermano, quien fuera demente; mientras que para los adultos Candelario fue un estorbo, para el hermano siempre fue un interlocutor. El texto es, sin duda, un poema en homenaje a los hermanos y a sus diferencias inevitables:

Era que mi madre te quería por aquella relación tan simple que trae consigo la maternidad, aunque se lamentaba de la desorganización de tus pensamientos. En cambio, a mi, tú me hacías reír hasta el llanto, cuando de camino a la escuela debía llevarte amarrado, del cuello, con una cabuya. Por eso ahora madre llora, doblada sobre sus rodillas, mientras a mi el dolor me ha dado por pensar y por interesarme por el recuerdo. . . (p. 67)

Una doble lectura nos es sugerida, respecto a la imagen de llevar atado del cuello al hermano, en el camino hacia la escuela: de un lado, es una forma de cuidarlo y de impedir que se extravíe; de otro, es una manera de mantener su compañía y de reconfirmar la existencia del hermano único. La comunicación entre los hermanos está simbolizada por ese lazo de cabuya que los une cotidianamente. El narrador protagonista invoca a su destinatario en un tono elegiaco y lírico; el lenguaje responde al ritmo propio del verso y a elaboraciones metafóricas que hacen posible la exaltación de la infancia, con los juegos y las experiencias inefables de la libertad y la inocencia.

Como en aquellos cuentos y poemas de César Vallejo, cuya referencia es el hermano y la experiencia escolar, en el cuento de Cruz Kronfly se acentúa también el sentimiento de orfandad, abandono e impotencia que emana de este discurso profundamente tímico:

Contigo, en cambio, no hubo casi ningún esmero. Como la dolencia fue de nacimiento, te fueron dejando a la deriva, deambulando siempre solo, de allá para acá, como si entre tú y nosotros no hubiese compromiso alguno. (. . .)

Entonces tiraba del cordel que llevabas amarrado al cuello y me regresaba, corriendo, rumbo a la escuela, en donde la profesora te hacía repetir las letras, una por una, para que algún día pudieras llevar por dentro, como cualquiera de nosotros, el sermón del abecedario. Serenata en la que habrías de insistir, después, cuando ventilabas tus soledades por los corredores de la casa o cuando te encaramabas a las

ramas de los árboles, a mascullar letras y a botar semillas de frutas, entonando canciones misteriosas que nadie conocía: tengo un rosal marchito, decías, tengo una flor muerta sobre el mantel de mi alma, insistías, y todo es como una mortaja que envuelve mi vida y mis sueños, volvías a decir, hasta que fue siendo claro que con cada letra que pronunciabas, como consecuencia del recto itinerario escolar, se le amontonaba a toda la familia, en lo que parecía ser el fogón de sus ojos, un poquito de esperanza, pues parecía salir trayendo un pedazo de escuela o una hilacha de maestra sacrificada, vida mía. (p. 72)

Que no hay un manejo canónico de la persona gramatical en el discurso literario es lo que se ejemplifica en la obra narrativa de Cruz Kronfly. En el texto anterior hay un yo que enuncia, cuyo destinatario es un tú (Candelario), pero a la vez es un él, implícito (aquel que se fue). La ambigüedad y la efusión lírica sobrevienen de la focalización del destinatario, en el recuerdo de quien narra; ese recuerdo es, a la vez, lenguaje, efecto y posición crítica, pues las palabras, como señalara Bajtín, son portadoras de emoción y de valores ideológicos. El hermano (el narrador) ha quedado solo y aislado, luego de la muerte de Candelario, y las palabras en su diálogo interior constituyen el único medio para sentirlo todavía cercano; pero las palabras son también signos mediadores en la denuncia del padre, ese padre lejano que evitó los efectos hacia el hijo de "pensamientos desorganizados".

El novelista

La preeminencia del discurso sobre la historia, mostrado en la mayoría de los cuentos, alcanza

su más alta realización en las novelas. Esta preeminencia señala, sin duda, una poética acerca de la narrativa en Cruz Kronfly; es decir, indica y orienta un modo de concebir el arte de la novela y del cuento. No es tanto la historia que se cuenta lo que define la trascendencia o no de la obra narrativa, sino la estrategia discursiva que la hace posible. Es el modo de contarla, el modo de verbalizarla en la escritura, es decir, la enunciación, lo que define su valor artístico. El mismo Cruz Kronfly, al referirse a una de las novelas de Rafael Humberto Moreno Durán, ha señalado que:

Leyendo a Moreno Durán uno podría concluir que, ciertamente, aquello que menos importa es la historia. Y no porque no interese, pues en este caso se trata de una impecable historia, sino porque *El caballero de la invicta* resulta ser una extraordinaria novela gracias a su lenguaje imaginativo y culto, a su encantador humor y a la poesía de sus páginas. Espléndido ludismo verbal, divertimento y juego maestro con las palabras y las etimologías más insospechadas y caprichosas... (1994:7)

El protagonismo de la enunciación presupone, de algún modo, el tono lírico, el ritmo propio de la poesía, pero a su vez presupone también la movilidad de las ideas, sean políticas, estéticas o filosóficas y, por supuesto, presupone las interpelaciones ideológicas al lector. La dimensión cognitiva del texto, lo que a mi modo de ver

define en mucho la artisticidad de la obra, está más comprometida en aquel autor que privilegia la enunciación que en aquel que privilegia la historia. El placer de la lectura, de la doble o triple lectura a la que seduce este tipo de textos, radica en ese permanente descubrir de los "llamados" o "avisos" del narrador o de los personajes. Para Umberto Eco, "aquí podríamos

cruzan y se montan simultáneamente en una polifonía permanente, generando las más de las veces una dialéctica entre el sueño (como representación onírica) y el ensueño (como fantasía y como representación de los imaginarios), como ocurre precisamente en *La obra del sueño*.

La obra del sueño ha pagado caro el haber sido editada por una editorial que siempre se caracterizó por el irrespeto al lector. Editada por la Oveja Negra, la novela aparece sin fecha de edición, con errores ortográficos, erratas abundantes y con un tipo de letra minúscula en hojas transparentes, borrosas algunas y ennegrecidas otras; su lectura obliga a grandes esfuerzos para lograr la función fática, inherente a la comunicación y necesaria para entrar al universo de ficción de la novela; muy seguramente un sinnúmero de lectores habrá abandonado la novela en sus primeras cinco páginas agotados por el esfuerzo físico que demanda su percepción visual.

Decimos que ha pagado caro, porque sin ser la mejor novela de Cruz Kronfly es, sin duda, una obra necesaria en el registro de la novela colombiana en la década del ochenta; sin embargo, son pocos, muy pocos, los lectores que la conocen. La novela intercala las voces de los narradores (Genoveva, quien indica y termina la enunciación y un narrador anónimo, en tercera



distinguir entre aspiración al placer del enunciado y al placer al acto de enunciación. O, lo que es lo mismo, entre placer por el mundo posible creado por la historia que el texto cuenta y placer por la estrategia del relato". (1988:113)

En la narrativa de Cruz Kronfly se opta por el placer del cómo, por el juego con las voces que se

persona) y desde la retrospectiva cada narrador va introduciendo fragmentos de la historia, exaltando intimidades y puntos de vista frente al mundo. En el discurso de Genoveva, discurso protagónico, se focalizan de manera intermitente momentos fundamentales de la vida de su esposo, Leopoldo, ya muerto, y se focaliza el hacer, desde una mirada distante, de sus dos hijas.

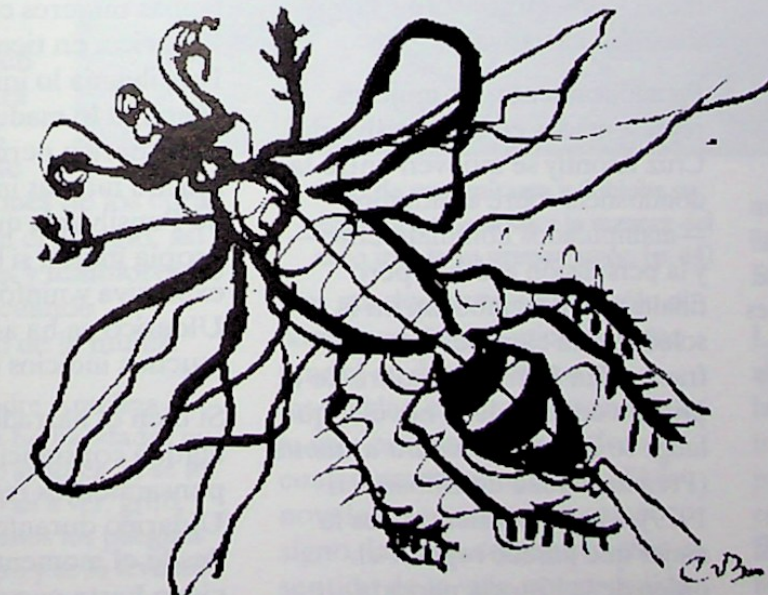
El narrador en tercera persona da cuenta de fragmentos de la historia del emigrado turco (Salomón Náder) y de su estirpe, así como fragmentos de la historia de Eloy Salamando; es un narrador que evalúa permanentemente las actitudes, emociones y formas de pensar de los personajes; hay en esa evaluación, interpelaciones ideológicas continuas dirigidas a los destinatarios del texto, en relación con la violencia del Estado, principalmente.

En términos generales, la novela focaliza sus horizontes en la historia de una generación familiar de origen turco o palestino, que radica en

algún pueblo del Valle de Cauca, teniendo como punto de partida a Salomón Náder, continuando con Santiago, hijo de aquél, y terminando con Leopoldo y sus



dos hijas. Tanto en la narradora —Genoveva— como en el personaje Leopoldo se proyectan saberes literarios que son coherentes con las actitudes y puntualizaciones ideológicas de la



investidura de cada cual. En los comienzos de la novela, Leopoldo representa a esa generación de jóvenes

desencantados e indiferentes por la política y por lo que ocurre a su alrededor, aunque hacia el final de su vida aparezca rico y poderoso. Cuando su padre lo

oculta en un cajón transportado por una mula, para evitar su enrolamiento en la guerra, el mismo Leopoldo confiesa: "Pertenezco a la gran estirpe de los pensadores tristes para

quiénes el mundo a duras penas tiene la consistencia de la mierda, tal como en cierta oportunidad lo alcanzo a insinuar mi inigualable maestro Jean-Paul Sartre."

Y frente al país, nos dice: "¿Mi país? ¡Ah! ¡Un charco de agua y estiércol vinagre donde apenas conseguimos sobreaguar en ese presente de nuestra vida pero con el cual siempre estamos pensando fertilizar el confuso porvenir de las futuras generaciones!" (p. 20) La novela testimonia así la crisis de identidad y la ausencia de proyecto de vida en

una generación, como la que se formó en la década del ochenta y en la década que transcurre. Es una generación de jóvenes que ha

tenido que presenciar la tercera guerra mundial, aunque no sea una guerra abiertamente declarada. Las masacres, el abuso de poder, la corrupción, las epidemias incontrolables, la marginación racial y de sexos, la autocracia, los ideales ficticios engendrados por el narcotráfico, la miseria cada vez más aguda, son indicios de esta tercera guerra mundial denunciada por Leopoldo:

(...) Muchos pensaron se trataba de un simple episodio marginal, derivado de una de las últimas guerras civiles, pero Leopoldo, quien para esos días apenas había cumplido sus veinte años, tuvo el valor de decir a sus amigos que la Tercera Guerra Mundial había empezado en el mismo momento en que terminó la Segunda, aunque en esta oportunidad, dadas sus formas y métodos no convencionales, se manifestaba a través de enfrentamientos locales donde apenas resultaban comprometidos algunos puñados de hombres. "El comunismo y el capitalismo se debaten, y a no tanto en el campo de batalla internacional, sino en la misma cocina de nuestra casa, en el patio de la fábrica, en los escuadrones de la muerte que abandonan sus cadáveres y sus víctimas en los basureros de la ciudad y hasta en las pequeñas bandas de niños que armados de puñales y de punzones recorren nuestras avenidas para tener el placer de ver desangrarse a alguien por la defensa de un reloj de pulso o de un billete de veinte pesos. En fin, decía Leopoldo, la agresividad y el deseo de poder humanos siempre encuentran su pretexto. (p. 103)

Entre los imaginarios de Leopoldo, quien es testigo de la violencia política, la guerra se representa como angustia de la vida cotidiana, se representa en la

enajenación del hombre de la sociedad moderna y en la carrera desenfrenada por el poder; las calles no son espacios para los ciudadanos porque, como en la guerra, acecha el ataque del enemigo, aunque éste no tenga rostro; las imágenes apocalípticas de la destrucción, de la enfermedad y de la miseria, comparable a tantas historias de Bradbury, afloran en el pensamiento divagante de Leopoldo. Como se observa, los imaginarios de Leopoldo están engranados en un universo de saber que proviene de los libros, pues los libros (en las referencias a Conrad, Cavafis, Rilke y Apollinaire, entre otros), además de la música, aparecen como la única vivencia espiritual en el caos del mundo. Este caos volverá a representarse con más agudeza simbólica en *Cámara ardiente*, en la que, como en *La obra del sueño*, los indicios de la premonición, en conjunción con el erotismo provocador de la mujer, parecen constituir la dinámica narrativa.

Paradójicamente, las mujeres representadas en la narrativa de Cruz Kronfly se mueven entre la dominancia sobre el hombre —manipulados libidinalmente— y la persuasión erótica, pero finalmente desembocan en la soledad y en cierto estado de fracaso. En *Falleba*, nombre de la primera edición de la novela, que luego se llamaría *Cámara ardiente* (Premio Ciudad de Bilbao, en 1979), Mariana Valentina es la mujer que parece regular el orden de la historia narrada. Liberada de los prejuicios, desde la infancia aprende las estrategias de la manipulación amorosa, privilegiando siempre la felicidad de los cuerpos, aunque esta

felicidad sólo sea pasajera. La narración está a cargo de una voz que va dando entrada, con intermitencias continuas y recurriendo a un estilo indirecto, a las voces de los cuatro protagonistas de la novela: Uldarico, Mariana Valentina, Pánfilo Barlovento y Pensilvania González, quienes se conocieron desde el colegio. De todos ellos, quien tiene mayor protagonismo es, sin duda, Mariana Valentina, casada con Uldarico, luego de un sinnúmero de experiencias eróticas. Mariana Valentina ha experimentado el amor con todos, aun con Pensilvania González, en los ensueños de la adolescencia. Los caminos entre las dos mujeres son opuestos, aunque convergentes: Mariana Valentina continúa sus estudios junto con Uldarico, mientras Pensilvania González opta por los oficios del cabaret, desnudándose, haciendo malabares y provocando la fuerza libidinal de los clientes; pero ambas mujeres comparten a Uldarico, en tiempos distintos: Pensilvania lo inicia en el amor y Mariana lo madura. Finalmente, en Uldarico permanecerán mucho más las imágenes eróticas de Pensilvania que las de su propia mujer, si bien ésta es explosiva y ninfómana, pero Uldarico ya ha acumulado muchos indicios de su infidelidad.

Si bien el narrador focaliza con alguna constancia los pensamientos recordatorios de Uldarico durante seis meses, desde el momento en que queda ciego hasta que se suicida, lanzándose desde el piso décimo noveno del edificio en que viviera, definitivamente la fuerza de lo narrado se encuentra en Mariana Valentina, por su

hiperactividad erótica, el alcoholismo en que vive sumergida, y porque, a su modo, define el destino de todos los personajes. Simboliza, a la vez, a la mujer que subvierte la moral y a la mujer que se redime con los deberes matrimoniales, pues a las culpas devenidas de la infidelidad responde con los cuidados, atenciones y caprichos del marido ciego, quien ahora la odia.

Cámara ardiente es una metáfora a través de la cual se alude a la experiencia vivida por Uldarico cuando ingresa al último pasadizo de la Mansión de las Cadenas en busca del develamiento de un misterio; la explosión y la luz resplandeciente que emana cuando rompe la última aldaba lo dejan ciego y en la incertidumbre de lo buscado. Pero *Cámara ardiente* representa también la alta temperatura del juego erótico, incluyendo en este juego las represiones de los curas y de las monjas en el colegio, así como los humores y temblores de los adolescentes cuando descubren el sexo de la mujer.

(...) pero la madre Anselma explicó que esas barbaridades no iban con ella, no señores, ni se lo imaginen, ya lo van a ver, gritó, tomó con sus manos los pliegues de su botón negro y se lo levantó hasta el nivel de la cintura: así es como se hacen estas cosas, dijo con energía, descolgó sus calzones de aguamarina caldense hasta tocar sus tobillos, mire, pendejos, observen bien, gritó otra vez

dirigiéndose a los muchachos que la asediaban, mansos ahora en su asombro, y les dijo vengan con confianza a beber de esta miel, sí, acérquense de rodillas hasta el atrio de este santuario y llenen sus copas, madre mía que estás en los cielos, murmuró Uldarico y de inmediato cayó de rodillas al suelo y comenzó a gemir y a temblar como una hoja de agosto, como la cuerda en sueños del violín de un ciego, [...] pero en lugar de compasión la madre Anselma prefería entresacar su pubis navegante de muchacha, lo expandía hacia adelante como el



arco de una guitarra y doblaba su espalda hacia atrás a la manera del arco iris de su primer amor. (p. 44)

Los miedos juveniles son sólo el comienzo de una iniciación que tendrá su desarrollo en esa intensidad erótica permanente en la que están sumergidos los cuatro personajes; desde allí, la novela en su conjunto, como signo, lanza la conjetura sobre el sentido de la vida, comprendida como un movimiento circular convergente hacia un centro, en donde sólo la relación erótica aminora los temores y los miedos que suscita la existencia. En la

voz de la madre Anselma se introducen los imaginarios juveniles surgidos del deseo, algo así como que la monja dice lo que dicen los ensueños de los muchachos.

Cámara ardiente es una novela de espacios urbanos y, por supuesto, de lenguajes urbanos, de olores y percepciones sobre la ciudad; desde su ceguera, Uldarico ha agudizado el olfato y el potencial intuitivo sobre el futuro del hombre en las grandes urbes, reconstruye entre sus imaginarios

esos olores y percepciones sobre las calles, los bares, los parques y las salas de cine, en un espacio sincrético en el que respiran tres ciudades configuradoras de una sola: Bogotá, Cali y Buga. Dicho sincretismo aparece acentuado con las alusiones a la música —Uldarico se lanza al vacío con un cancionero de milongas y de rumbas entre sus

manos— y las alusiones a la literatura —Borges, Perse, Silva, Proust, entre otros.

Llegados aquí, podemos resaltar algunas constantes temáticas en las dos novelas comentadas: los triángulos amorosos, el protagonismo de la mujer y las referencias intertextuales de la literatura y de la música —tangos, boleros y son. Estas constantes las volvemos a encontrar en *La ceremonia de la soledad*, sin duda la mejor novela de Fernando Cruz, comparable en su elaboración simbólica con

Cámara ardiente. Pero hay una constante más en estas tres novelas: el artificio al que acude el escritor, seguramente para hacer más fuerte la ficción y para demarcar la ambigüedad.

En *La obra del sueño*, el artificio está representado en la desaparición del cadáver de Leopoldo, de quien se hizo una simulación del entierro luego de no aparecer el cuerpo en la alcoba, donde estuviera postrado durante un tiempo prolongado. En *Cámara ardiente*, este extrañamiento o artificio está representado en la Mansión de las Cadenas, lugar al que ingresa Uldarico y cuya configuración laberíntica invoca la búsqueda de lo desconocido, o la búsqueda del origen, o la búsqueda de algo. En *La ceremonia de la soledad* se trata de un aparato telefónico con pantalla, a través del cual se comunican y se ven dos de los personajes (la protagonista y el amante virtual). Este último artificio es quizás más verosímil, si bien podría ser innecesario el recurso de la pantalla. En *La obra del sueño* el artificio no deja de ser truculento, toda vez que el texto no proporciona indicios para asegurar un mínimo efecto de verosimilitud. En *Cámara ardiente*, sin embargo, el artificio gana en efectos simbólicos y por tanto en polivalencia signíca.

La Ceremonia de la soledad (1992) es la desembocadura del desequilibrio emocional de la mujer, ya mostrado en las dos novelas anteriores. Si en aquellas la mujer finalmente queda sola en la inminencia de la muerte, extraña y contra natura, en esta novela la soledad es mucho más grave, mucho más desesperante y más auténtica respecto a la figura

de la mujer en el mundo de hoy. No se trata de la soledad a la que estamos sometidos hombres y mujeres ante el desorden del mundo, sino de esa soledad surgida de las relaciones matrimoniales. Es el hastío y el fastidio, el cansancio de la mujer frente a la convencionalidad de las relaciones con el hombre, lo que va marcando la distancia y va abriendo brecha hacia la ruptura definitiva y el consecuente aislamiento de la mujer. Pero para llegar a dicha ruptura, la mujer ha tenido que enfrentar sus propias ambivalencias y tomar conciencia del deseo de vivir también el mundo de lo masculino.

En el comienzo de la novela, Almagro, el marido, y según indicios de origen argentino, le ofrece, luego de un altercado, una copa de vino a su mujer, Graciana Lorenza Lombardi; al ofrecimiento, Graciana responde: "Prefiero un coñac, sí, eso, necesito un licor con temperamento de hombre." A todo lo largo de la novela, Graciana preferirá siempre el coñac, porque ante la debilidad y la ambivalencia, el coñac contribuye a la evasión, evitando el acoso de la soledad; más adelante, el narrador dirá:

Pero ocurre que está muy sola y el alcohol lo ablanda todo. ¿Qué cosa no ablanda el alcohol? Mire, todo lo desjarreta en instantes. El coñac es un licor masculino. ¿No es cierto? ¡Que puñetero hombre es el coñac! ¿De manos sabias, delicadas? Y se abandonó, como se dice, siendo buena consigo misma. (p. 38)

Tomar coñac y no vino es el primer paso hacia un intento por ir ganando los espacios que parecen ser exclusivos del

hombre; beber coñac es entonces asumir transitoriamente el temperamento masculino, o al menos sentir lo masculino en el propio cuerpo; ser "buena consigo misma", en el contexto de la novela, es sentir la fusión entre lo femenino y lo masculino, aunque físicamente lo masculino no esté presente y sea sólo un imaginario en la masturbación.

Si en *Cámara ardiente*, Uldarico, ya ciego, bebe café y expulsa de sus espacios a la mujer, bebedora compulsiva de ron, en esta novela los papeles se intercambian: es la mujer quien expulsa de sus espacios al hombre; pero para asumir con convicción dicha actitud ha sido necesario la interiorización de ciertos imaginarios masculinos, ayudándose del coñac. El narrador homologa dichos imaginarios con la figura del caballo:

(...) Su corazón era un caballo que miraba muy triste desde el centro de los altos pastos. (p. 40)

(...) Ya de salida se detuvo en el umbral, como un caballo en la puerta del establo. (p. 45)

(...) En los pasillos ella puede sentir perfectamente el tumulto de los hombres de negocios, como caballos perseguidos por el acoso del tiempo. (p. 49)

La imagen del caballo da cuenta de quién tiene el poder y quién es sometido, pues en el amor siempre hay alguien que detenta el poder y alguien que es objeto de ese poder, objeto que se corresponde con aquel que con más intensidad revele su enamoramiento. El estado de clemencia, de desventaja frente a quien tiene el poder se representa también en la novela con analogías zoológicas:

[...] Siempre él terminaba comprendiéndolo todo, comiendo de nuevo en la canoa como un cerdo cualquiera, con la trompa por debajo del nivel de la aguamasa. (p. 34)

Graciana Lorenza mira hacia atrás y ve toda la sombra de Almagro proyectado en la luz del pasillo. Toda la torpeza suya recostada ahora contra la muerte, como un cuero de vaca. (p. 162)

[...] Almagro se comporta ahora como un chanchito que remueve la tierra en busca de lombrices. Un cerdo acezante y torpe en la noche de los astros encendidos. (p. 234)

La desventaja de Almagro respecto a su mujer es una desventaja construida por él mismo, a través de esa idealización sublime del amor; lo que él asume como sublime, ella lo interpreta como una mezcla inadecuada de elementos para hacer un pastel, a propósito del oficio de Almagro, o como una receta gastronómica para hacer "un caldo de despojos, poniendo a hervir pájaros destrozados junto con cardos, ramas de apio, castañas y achicorias". Graciana desea vivir sola, aparte de aquellos hombres, como Almagro, que le hacen sentir en una relación desigual; sin embargo, no quiere sentirse abandonada, porque "una mujer abandonada es como un hueso que se tira a los perros". Finalmente, Graciana seguirá asumiendo su condición de mujer

y ante el abandono de Almagro, quien retorna a su país, y ante la frustración con aquel que podría ofrecerle algo distinto, Arcángel, Graciana se queda absolutamente sola, sola y derrotada.

La soledad, devenida del abandono de alguien, la encontraremos también en la novela que, sobre los últimos días de vida del libertador Simón Bolívar (*La ceniza del libertador*), publicó Cruz Kronfly en el año 1987, dos años antes de la novela de García Márquez con la misma temática (*El general en su laberinto*). La pérdida del amor de Manuela, quien existe sólo como recuerdo en el delirio de las fiebres y en la paranoia a la que conduce toda soledad, es como una herida abierta cada vez más acentuada, sobre todo cuando a esa ausencia se suman los recuerdos de la traición y de la intriga política. No sólo ha perdido el amor de una mujer, sino también a los amigos seducidos por el poder.

La novela sobre los últimos días del libertador nos muestra cómo el ensueño está apoyado en el mundo de los imaginarios, pues nunca se evoca sin evaluar lo evocado, siempre hay un punto de vista de quien evoca (Bolívar) y de quien materializa la evocación (el narrador):

Su excelencia mira el conjunto de todas las cosas, en realidad parece

soñar. Toda su gloria pasada, su historia de años de héroe está a punto de quedar convertida en un triste puñado de cenizas. Siendo éste el destino de los hombres grandes. Su Excelencia no parece dispuesto a interrumpirlo, a introducir modificaciones de último momento en ese cuadro colgado en la ventana que algunos llaman la naturaleza humana. . . (p. 60)

Dentro de los imaginarios del héroe recién derrotado, y que sabe que será muy difícil su retorno, no cabe la buena salud sino el sufrimiento; la recuperación física y mental no tiene sentido cuando los ideales son cada vez más imposibles; por eso, la resistencia del protagonista hacia la comida y hacia los medicamentos tienen que conducirlos hacia la muerte; la extensión del río y aun la del mar parece ser insuficiente para ir evacuando la podredumbre del mundo que el libertador siente que lleva en el estómago. Cruz Kronfly opone a la imagen endiosada que los libros de historia patria han construido sobre Bolívar, una imagen más cercana a lo humano, con todas sus imperfecciones y sus paraísos de cucañas.

Como las otras novelas, *La ceniza del libertador* constata como detrás del artista está el investigador •

Bibliografía

- BATÍN, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Ed. Taurus, 1991.
- BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1989.
- CRUZ KRONFLY, Fernando, *Las alabanzas y los acechos*, Bogotá, Ed. Oveja Negra, 1980.
- , *La obra del sueño*, Bogotá, Oveja Negra (s/f).
- , *Cámara ardiente*, Barcelona, Fontamara, 1981.
- , *La ceniza del libertador*, Bogotá, Planeta, 1987.
- , *La ceremonia de la soledad*, Bogotá, Planeta, 1992.
- , "Sobre El caballero de la invicta", en *Lecturas Dominicales*, El Tiempo, Bogotá, febrero 6, 1994.
- ECO, Umberto, *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 1988.
- , *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.
- ZULETA, Estanislao, *Sobre la idealización en la vida personal y colectiva*, Bogotá, Procultura, 1985.