Luis Fernando Macías: un escritor atento a sus circunstancias

María Mercedes Jaramillo
Fitchburg State College

Mis antepasados indígenas fueron guerreros
y mujeres bravas de la raza catía,
mis antepasados blancos fueron bandoleros,
mestizos duros, mis tatarabuelos,
mis abuelos, campesinos oprimidos,
albañiles de ciudad, mis hijos
y carne para el plomo,
pasto de guerra sucia,
mis nietos.

("Rosalina", Vecinas, *126-127)*

Estos versos de Luis Fernando Macías Zuluaga (Medellín 1957) sintetizan en una sucinta genealogía el ininterrumpido proceso de descomposición social que sufre el país. Varios autores colombianos han analizado la compleja y conflictiva realidad con obras de ficción, con testimonios y con documentales para señalar las causas, para insinuar soluciones e interpretaciones o sólo registrar los acontecimientos que desbordan los medios de comunicación y la historiografía oficial. Los textos se enfocan en los protagonistas de la violencia: narcotraficantes, paramilitares, sicarios, guerrilleros, militares o en las víctimas y hacen un contrapunto a la historia oficial al revelar eventos silenciados o distorsionados. Los escritores se han ocupado en reflexionar sobre las condiciones del país, los fenómenos socio-políticos y la crisis de valores en textos que llaman la atención sobre la responsabilidad social que tenemos todos como ciudadanos[1].

Otro corpus de obras ha girado en torno a la vida de familia y de los ciudadanos que se sienten al margen de los conflictos porque no participan directamente en ellos, ya sea por la posición social y económica o por las "virtudes"que les garantizan una "buena conciencia," para indirectamente desenmascarar el egoísmo, los actos de omisión, el silencio cómplice como otras fuentes del malestar social. Estos textos recrean escenas de la vida cotidiana para poner en evidencia los prejuicios y los valores que rigen la conducta social. Antonio Gramsci en "Philosophy, Common Sense, Language and Folklore" veía la necesidad de analizar las estructuras rutinarias de la vida diaria y los valores del sentido común (folclor) para tratar de localizar los mecanismos de la dominación; pues muchas de estas concepciones se absorben en forma pasiva o vienen del pasado y son aceptadas y son practicadas sin ningún reparo crítico porque se asumen como naturales y como inmutables (421). Muchos de estos valores se implementan a través de las actitudes familiares, la educación, la religión y los medios.

Autores como Héctor Abad Faciolince en *Asuntos de un hidalgo disoluto* (1996) revela en forma elíptica la dosis de responsabilidad de las familias de la elite, Andrés Caicedo ya se había ocupado del asunto en *Angelitos empantanados* (1977). Macías también trabaja el tema en *La canción del barrio* (2000) pero con personajes que son miembros de la clase obrera; y la interacción entre vecinos, familiares, amigos, patrones y empleados va develando las raíces de los problemas futuros.

LA CANCIÓN DEL BARRIO: UNA BÚSQUEDA DE LAS CLAVES DEL PRESENTE.

La obra no se centra en la descripción de la violencia, sino en la evolución de los personajes y en el análisis de su idiosincrasia y de sus circunstancias particulares, y apunta de forma indirecta al rol del Estado, de la iglesia y de la familia en la crisis social. Es la ausencia del Estado en la educación, en la salud y

en la vivienda adecuada, lo que genera las condiciones para la criminalidad juvenil, la prostitución, el alcoholismo y la drogadicción; por otro lado, la precariedad educativa fomenta el subempleo y la incapacidad de negociar las condiciones de trabajo. La escasez de recursos causa la desnutrición, el hacinamiento, la violencia doméstica y las madres solteras.

Macías focaliza este microcosmos virtual a través de personajes marginales como una lavandera, y dos adolescentes que viven fuera de la ley –uno de ellos es hijo de una prostituta afrocolombiana–. Desde esta perspectiva analiza las relaciones entre los diferentes estratos sociales. Así, con Amada, una criada, proyecta la organización de la familia y de los lazos entre sus diferentes miembros; con Ganzúa y Petróleo, delincuentes juveniles, examina el proceso de socialización en la esfera externa al hogar, para comparar dos medios diferentes pero complementarios: la familia y los amigos, el hogar y la calle; por un lado aparecen las jerarquías ya establecidas entre padres e hijos, patrones y empleados; y por el otro, la competencia entre amigos, la complicidad entre camaradas o la confrontación entre enemigos. El autor recrea con estas infrahistorias, la idiosincrasia de este grupo social y, de manera indirecta, muestra la responsabilidad colectiva en los males que asolan el país. Pues como dice Jonathan Culler, la conducta social de una persona es la proyección de la praxis social de una comunidad específica. Las relaciones entre el individuo y su medio son posibles porque el ser humano asimila inconscientemente las normas, las ideas, las imágenes culturales de su comunidad. Por lo tanto, los actos individuales son variantes tangibles que nos permiten acercarnos a un sistema ideológico particular (85-91).

La canción del barrio recoge cuatro obras cuyos temas y cuyos personajes están entretejidos. Las acciones se sitúan en barrios de Medellín (La Milagrosa, Buenos Aires, La Toma, San Antonio, El Salvador) y abarcan varias décadas que completan ciclos vitales, hecho que le permite al lector entrelazar episodios y analizar los acontecimientos desde una perspectiva más amplia. Estos textos fueron escritos y fueron publicados en forma separada y ahora se reúnen en una sola obra, la cual no responde a un orden cronológico o de publicación, sino a una estructura poética significativa, la cual apunta al deterioro social paulatino como muestra el poema citado. El primer libro, *Amada está lavando* es una novela de 1979 el cual recoge la lucha de una mujer pobre por sobrevivir dentro de los márgenes sociales; el segundo, *Vecinas* es una colección de versos de 1998 el cual cristaliza diversas experiencias de la vida de las mujeres del barrio; el tercero, *Ganzúa* es una novela de 1989 la cual recrea la vida de las pandillas de barrio; *Los relatos de la milagrosa* es una colección de cuentos de 2000 que enmarca momentos cruciales de los personajes de este mundo virtual y ayudan a entender la conducta comunitaria. Los dos primeros libros se enfocan en diferentes experiencias de vida, los dos últimos escudriñan la muerte.

El acierto de la obra de Macías está en sus múltiples voces narrativas las cuales no glorifican el yo de la enunciación como tampoco deshumanizan al otro. Así, crea una polifonía que amplía la perspectiva de cada historia para mostrar diferentes puntos de vista y actitudes que no legitiman o justifican eventos o personajes sino que dramatizan la multiplicidad de la experiencia vital. Esta perspectiva se refleja en las existencias o en los eventos paralelos que culminan en destinos opuestos. Hay personajes que se complementan, otros son su antítesis: como Amada y Ganzúa, anverso y reverso, vida y muerte; o como Guerrero y Amada, sencillos y elementales en el gozo existencial; o Eduardo y Luis cuyas vidas paralelas toman rumbos contrarios, aunque cada uno admire y rechace el destino del otro; o como Mercedes y Ágata, guías en la vida y en la muerte con sus ademanes antiguos y sus saberes precisos.

EL OFICIO DE LA ESCRITURA

El autor se proyecta en Luis, el hijo menor de Mercedes y de Rafael, los dueños de la panadería en *Amada está lavando;* surge como Panadero, el interlocutor silencioso de Ganzúa, o como el narrador testigo de *Los relatos de la milagrosa*. Este personaje manipula los hilos narrativos en el proceso de creación. En *Ganzúa,* afirma: es el alter ego del autor, es un inventor de historias que aparece como observador que ata cabos y

> Yo, esculcándolos a todos, como si la tarea que me fuera impuesta no fuera otra que la de ver y reflexionar; labor de testigo [...] pensando en cada uno, no vivir la vida misma, sino su reflejo, ser todos sin ser ninguno: soy inocente y puro como Guerrero; sereno y sabio como Coky; vanidoso y tenaz como Ganzúa; amorfo y mezquino como La Cusca soy. (253).

Como personaje escritor escudriña las circunstancias que gestaron el presente en el cual la vida y la muerte han perdido su valor esencial. Su mirada al entorno enfoca hechos, personajes y vivencias que dejan huellas indelebles en la memoria, y define el punto de vista del relato. En su visita a Ganzúa en el hospital, Panadero demuestra la necesidad de conocer los hechos en la versión de los protagonistas. Pero Ganzúa desconfía de él, y le dice: "Yo sé por qué me estás preguntando tanta cosa. Estás esculcando toda mi vida. Fuera de eso estuviste en mi casa el día en que yo nací y tal. Si vas a contar esto en alguna parte, contá la verdá que vos sos muy inventador, Panadero" (*Ganzúa,* 279). Es decir, las historias que Panadero

cuenta son apócrifas; Luis como escritor es un personaje del relato que sobrepasa los límites de la biografía y ajusta los hechos a exigencias poéticas, verosímiles pero no necesariamente verdaderas.

Este modelo virtual ilustra el proceso de formación y de creación del escritor y de la obra porque se enseñan los diferentes mecanismos del trabajo literario y de la elaboración del material poético, que aquí surge en historias imbricadas y forjadas en poemas, en cuentos y en novelas.

En *Amada está lavando* se dramatizan las dificultades de la escritura y la lucha por el tiempo y por el espacio adecuado para escribir. Cuando Luis aún vivía en casa de los padres, trabajaba en la panadería y estudiaba literatura, y le gritaba a Amada desde su cuarto que dejara "la bulla" (95), es decir, que no cantara porque él necesitaba silencio para escribir. Con esta figura abisal se establecen vínculos intertextuales y extratextuales los cuales conectan la obra con el autor y con su mundo. En el poema que sirve de epígrafe a *Los relatos de la milagrosa* se sintetiza el propósito de la escritura y de la labor del escritor: "No se fueron mis muertos a las islas del olvido porque sus espíritus entraron en la región de la compañía sin fin de mi espíritu [...] No se apagan nuestros muertos en la nada, tal vez con ellos empezamos nosotros el buen viaje del diálogo en silencio" (303-304). Es en la continuidad de la cadena familiar que los seres humanos encuentran la trascendencia, la cual le disminuye a la muerte su carácter definitivo; y los relatos cobran un sentido de recuperación del tiempo y de los seres desaparecidos. Proyectan la necesidad de dejar una huella de lo vivido; así, la escritura es otra forma de continuidad y de vencer la muerte[2].

AMADA ESTÁ LAVANDO O EL OFICIO DE EXISTIR

Amada está lavando recrea, en primera persona, la vida de una mujer humilde y vital quien mientras lava ropa ajena, urde sus recuerdos y ordena sus pensamientos para evaluar su historia. Al cederle la voz a una mujer simple y con una escasa educación formal, el autor le da el control del relato y del espacio el cual le permite justificarse y explicar sus acciones, pero no hay una adecuación entre emisor y mensaje. El habla no coincide con la imagen de la protagonista, a pesar de que ella es consciente de que no habla correctamente, pues evoca un comentario que le escuchó a una de las señoras del barrio. "...esa pobre boba, que véanle no más el caminado, parece coja y en vez de decir un peso dice un pesos, como si el lenguaje no tuviera concordancia" (39).

La existencia de Amada se inscribe en la esfera de lo sensorial, existe porque siente cansancio, alegría, rabia, porque disfruta el olor de la comida, el sonido de su voz, la sensación de la espuma en sus manos. "Véanme no más, las várices me hacen doler las piernas, y sin embargo aquí estoy trabajando, lavando la ropa de no sé quién, con mi muchachito aquí en el vientre, cantando con mi voz delgadita y me siento bien, palabra que me gusta la vida" (21). Es un ser sencillo que convierte su quehacer cotidiano y la rutina del trabajo en rituales que tienen un principio y un fin y que como tales se repiten indefinidamente sin cuestionarse. Es esta continuidad ritual la cual le afirma el ser y le ayuda a sublimar el sufrimiento y a proyectarse en el futuro. "Entonces mi vida será como un círculo que tendrá unidos el principio y el fin, encajando perfectamente; todo se apagará para mí; pero en la vida, en el mundo, estarán mis hijos sufriendo igual que yo, o gozando igual que yo, viviendo" (61). "Cielito lindo" es su oración y letanía, porque cantando se aleja el llanto como aconseja la canción. El trabajo, el canto y los recuerdos son los elementos que le dan autonomía y le dan dignidad aún en los momentos más difíciles.

Amada siente que su vida tiene un propósito, y su trabajo un valor aunque a los demás les parezca insignificante, convencimiento que la llena de un sentido de plenitud y el cual la protege de sentimientos destructivos, pues es consciente de sus limitaciones, de las miradas despectivas, de los comentarios hirientes. "Recordar es bueno. Los momentos en que se sufrió, se vuelven gratos. Una se siente valiente de haber vivido así y se emociona tanto que recuerda cosas que no sucedieron o dice mentiras recordando la verdad" (83). Los mecanismos de la memoria oscilan entre lo vivido y lo deseado, entre el ser y el querer, el personaje puede inventarse y aceptarse, y ante todo, eludir la compasión y la autocompasión denigrantes. El pasado regresa a través de una memoria sensorial la cual revive los rostros conocidos, los espacios habitados; así, compara el presente con el pasado y sus experiencias con las ajenas; mecanismo con el cual inserta su destino en un marco referencial mayor que le otorga un significado a su existencia. Amada es un ser vital apegado a las sensaciones de su cuerpo, evoca con emoción las caricias del marido, los encuentros con Toño y las miradas furtivas de los hijos de Mercedes quienes la espiaban cuando se quitaba la ropa. Estos momentos fugaces le confirman su condición de ser humano y afirman su presencia en la vida de los otros.

La perspectiva del monólogo interior humaniza a este personaje elemental y desposeído el cual sólo cuenta con sus recuerdos. Como Macario, el personaje de Juan Rulfo, registra su historial sin culpar a los otros, su destino sigue un orden "natural".

Antonio Gramsci, reconoció, con razón, que el arma más efectiva de las elites hegemónicas es su punto de vista expandido

en todos los sectores y en todas las estructuras sociales lo cual lo hace imperceptible y, por lo tanto, natural. Amada, a pesar de su marginalidad y de su falta de educación formal, ya ha asumido los valores y las convenciones del medio social excluyente y patriarcal, y colabora, sin percatarse, en su propia opresión.

Al leer entre líneas e intersticios podemos conectar causas y efectos y completar los vacíos y los silencios del relato; con esta lectura sintomática propuesta por Pierre Macherey, se pueden descubrir las contradicciones que son inherentes en la ideología dominante. Así, la ausencia de las instituciones del Estado se hace evidente en las carencias que padece Amada, cuyas necesidades primordiales son suplidas por algunos patrones generosos, otros en cambio la despiden cuando la ven embarazada.

Por otra parte, la Iglesia aparece como una institución alejada de la vida de los feligreses y de sus penurias, cuya misión pastoral no es equitativa. Se puede adivinar cuáles son los consejos del Padre Pacho a Amada y señalar su silencio cómplice con los actos de Toño, el empleado de la sacristía. Se limitaría a sugerirle a Amada que conserve su castidad; pues sólo tiene una mirada severa para la joven cuando la ve embarazada; luego "como si él no estuviera enterado de todo" (65), casa a Toño, el amante, con la hermana de Amada, como si la paternidad no fuera una responsabilidad masculina. Fue otro sacerdote el que dejó a Amada y a su hermana en una casa donde las convierten en criadas. Estos datos señalan la actitud clasista de algunos sacerdotes, ya que colaboran en reproducir una mano de obra barata y servil para beneficio de unos pocos; por otro lado, se ve la condición patriarcal de la Iglesia por su posición asimétrica ante las obligaciones y los derechos de hombres y de mujeres.

Según Gramsci en "Intellectuals and Education", la asimilación de los valores hegemónicos no se hace voluntariamente ya que "el consentimiento espontáneo" y "el control consensual" se van implementando a través de la cultura y de los valores establecidos. Así, la novela señala cómo las canciones, los consejos de las patronas y del cura, las costumbres de las familias que rodean a Amada influyen directamente en su imaginario, y moldean su conducta de acuerdo con esas normas sociales asimiladas en la vida diaria y en la convivencia; para generar lo que Gramsci designaba como "estructuras para la vida diaria" y "valores de sentido común", que no son tan simétricos o tan imparciales, como parecen. "Pues el consentimiento 'espontáneo' dado por las grandes masas de la población a la dirección general impuesta en la vida social por el grupo fundamentalmente dominante, es 'históricamente' causado por el prestigio (y consecuente confianza) que el grupo dominante goza por su posición y función en el mundo de la producción" (306-307. Las traducciones del inglés son mías).

Con Amada, como empleada doméstica, se entra en las vidas de los patrones y en sus hogares. Con sus recuerdos emergen escenas del aislamiento y de invisibilidad de las criadas. La novela recrea las terribles circunstancias de las trabajadoras domésticas quienes inician su vida laboral en la infancia, crecen sin afecto, sin educación y sin recreación. Amada ignora su edad y no recuerda a sus padres; sus hijos iniciarán de nuevo el ciclo del abandono, de la explotación y de la miseria.

GANZÚA, RETRATO DE UN CRIMINAL ADOLESCENTE

Como contrapunto a la obra anterior, focalizada en el mundo íntimo de la mujer, la segunda novela de Macías se enfoca en el mundo masculino y en los incidentes de la vida de la calle. *Ganzúa* es un "Bildungsroman" donde se traza el retrato de un criminal adolescente y su interacción con los compañeros de barrio, las acciones de las bandas, el descubrimiento del amor y el enfrentamiento con la muerte. El racismo y las consecuencias devastadoras que esta conducta social tiene en las minorías, en particular, y en la sociedad, en general, es uno de los temas mejor logrados en el conjunto de obras reunidas en este volumen.

Macías con la historia de una prostituta afrocolombiana y su hijo, seres que están en la base de la pirámide social, y quienes son marginados de todas las instituciones sociales, forja una conmovedora tragedia de la vida moderna. El autor recurre a los arquetipos épicos y a las historias de la Biblia para recrear la vida y la muerte de Petróleo, quien es asesinado antes de cumplir veinte años; anécdota que condensa la de tantos otros adolescentes que viven en las grandes ciudades y cuyo proceso de socialización se realiza con los compañeros de las pandillas. No por ser antiheroicos son menos trágicos los sucesos que dramatiza el relato; y es precisamente este aspecto el cual le da eficacia y le da verosimilitud a los personajes que se enriquecen con las relaciones extratextuales de los textos clásicos que sus peripecias evocan. Pues se cargan de la fuerza semántica y simbólica de los mitos y el relato se inscribe en una larga tradición cultural. Por otro lado, el uso preciso de la lengua vernácula conecta la historia con su referente social e ilumina el imaginario de los jóvenes quienes ya ni siquiera aparecen en la crónica roja de los periódicos del país. Los llamados desechables son la "carne para el plomo" y el "pasto de la guerra sucia" del poema. Esta denominación que niega los derechos humanos de los individuos rechazados por el sistema devela una aguda crisis de valores en la nación.

El autor intercala en un tríptico de 45 fragmentos, tres relatos, los cuales entretejen el pasado y el presente y mezclan diferentes tiempos narrativos y tres narradores. Este complejo discurso narrativo alterna tres puntos de vista y tres épocas que analizan la personalidad del delincuente y los motivos que llevan a la transgresión[3]. La obra se puede considerar como una trilogía criolla la cual parodia la tragedia clásica, ya que la muerte violenta de los antihéroes no es el resultado de un destino ineludible, trazado de antemano por los dioses, sino el final de un ser humano atrapado por las circunstancias sociales agudizadas por la polarización económica, cultural y política de la sociedad.

Como en la tragedia, en esta novela aparecen personajes que funcionan como corifeos, como videntes y como sacerdotisas los cuales conectan el mundo real y el sobrenatural, el pasado y el futuro, lo conocido y lo desconocido. Pero de nuevo estos roles se modifican para ajustarse a un mundo sin héroes y sin dioses tutelares. Ágata, como Tiresias, conoce el destino de los hombres, pero su misión no es predecirlo como el vidente griego. La anciana se compadece de Petróleo, el hijo de la prostituta quien no conoció al padre, ni asistió a la escuela, que aprendió a manejar la navaja para defenderse y para sobrevivir; ella, como una sacerdotisa, se limita a acompañar a la víctima en su último día de vida, lo prepara y lo ayuda a pasar del reino de la luz al del las tinieblas, y en este sentido rebasa las funciones de Caronte, el barquero que lleva a los muertos al infierno:

> Vamos al solar, debes contemplar la luz del día con todos tus ojos. No sabemos si mañana puedas mirarla también. En el solar hay pájaros y tienes que oír el canto de los pájaros, hay una era de cebollas y voy a mostrarte el color verde de la cebolla. No te preocupes, muchacho; lo que aún no ha sucedido es tan inamovible como el pasado [...] Petróleo se dejaba llevar por la anciana como una hoja se deja llevar por el río. Pasando por la cocina ella le pellizcó el brazo y ambos sonrieron; al llegar al solar, penetraron la claridad de la luz, sintieron el olor de la tierra y recibieron, de súbito, el colorido del solar: margaritas amarillas –dispersas– dos rosas – una rosa y otra blanca– en la esquina contra el muro, la negra tierra y el pasto verde (189-190).

Ágata es consciente de que la vida y de que la muerte están ligadas en un proceso vital de continua renovación; la "negra tierra y el pasto verde" apuntan a ese incesante ciclo; la anciana, como un ser sobrenatural, está por encima de los personajes y puede adivinar la tragedia y la soledad del joven, y por eso no enjuicia sus actos. Pero su condición humana la hace impotente, no puede cambiar el destino, por lo tanto, se compadece y guarda sus intuiciones. Petróleo como todo condenado a muerte, repasa su vida y se siente triste, anhela el amor pero su tiempo no le alcanza:

> No conoció a su padre y su madre le cambió el alimento por un tetero de aguapanela tibia. Nunca fue a la escuela y un día apareció en el barrio robando mecato en las tiendas y porcelanas en las casas. Desde la esquina comprendía que vagar y robar no eran otra cosa distinta que la vida. Peleando con palos aprendió el manejo de las manos y los pies; peleando con cuchillos, niño todavía, mostró su habilidad mayor. El día que murió su madre de una infección en el vientre, prometió muy pronto acompañarla para siempre, y en el barrio empezaron a mirarlo con temor porque el cuchillo, de pronto, en sus manos iba en busca de sangre (163-164).

Su vida llena de privaciones evidencia el racismo social reflejado en la penuria y en la falta de escolaridad de Petróleo. La miseria de la madre y la ausencia del padre perpetúan el ciclo de la pobreza y de la escasez de alternativas de los jóvenes; situación que se agudiza por la negligencia de las instituciones del Estado. Las consecuencias previsibles son el crimen y la drogadicción.

La única mano amiga que encuentra Petróleo es la de Ganzúa, y los dos adolescentes entablan una amistad basada en la complicidad, en la similitud de circunstancias y en la lealtad del uno con el otro. El paliativo a los problemas lo encuentran en la marihuana, el resentimiento y la frustración, todo esto lo desahogan peleando con otros grupos. Su honor se basa en el valor que despliegan en las riñas y el temor que les tienen los enemigos. Su *areté* o virtud es la habilidad en el manejo del cuchillo. Esta pareja recuerda a Aquiles y a Patroclo, arquetipos de la amistad, de la lealtad y del valor. La furia de Ganzúa por la muerte de Petróleo se asemeja a la de Aquiles por la muerte de Patroclo a manos de Héctor, el héroe troyano, que defendía su patria. Pero los motivos de la confrontación entre las pandillas son antiheroicos y previsibles, ya que viven al margen de la ley. La obsesión de Aquiles es matar a Héctor para vengar la muerte de su amigo, de la misma manera, la de Ganzúa es matar a La Cusca, aunque esta empresa le acarree la muerte. La siguiente confesión de Ganzúa sintetiza su historia y manifiesta su idiosincrasia:

> Matar o que me maten, igual que Petróleo. Matar al hombre que creció conmigo y aprendió conmigo a robar porcelanas, a desvalijar carros, a saltar muros y correr sobre los tejados como gatos en la noche, a enterrar el cuchillo en la carne templada del estómago, a someter muchachas a la fuerza, amparados por la oscuridad y el arma, a tomar alcohol y fumar marihuana. Matar a La Cusca, el que se crió conmigo y aparece a mi lado en todos los momentos de mi vida; el que jugó, soñó y mató conmigo. Aliviarme y matar a ese hijueputa" (241).

La discordia entre Ganzúa y La Cusca reinstaura el mito de Caín y Abel, y refleja en forma esperpéntica el paradigma bíblico ya que la causa de la envidia no es por algo sublime como las ofrendas de Abel que escalaban al cielo y captaban la atención divina, sino por la incapacidad de La Cusca de escalar la vara de premio y competir honestamente con Ganzúa por la recompensa. En este relato no hay un ser justo como Abel, sino dos Caínes capaces de destruirse mutuamente. El desenlace del conflicto se hace *in medias res* y en tiempo futuro lo cual corrobora que Ganzúa es consciente de su destino final, pues puede preverlo, sólo espera cumplir su misión de aniquilar al otro. La frase final de la novela refleja esa obsesión que lo obnubila: "¿Sabe qué, Panadero? En este mundo ya no cabe uno de los dos, o me lleva o me lo llevo, ¿entiende?" (302).

El riesgo y la audacia son los polos que orientan los actos de esta pareja cuyo desenfreno llega al paroxismo con las drogas y con el alcohol. Las desavenencias de la infancia se tornan en rencor y en eliminar al otro, aún a costa de la propia vida, es el objetivo que alienta a los rivales.

La catarsis de la tragedia griega que purificaba el espíritu del espectador, aquí se transforma en una dolorosa toma de conciencia de la deshumanización del hombre moderno. Los conceptos de amistad, de amor, de lealtad y de honor se deforman al contaminarse por el crimen y por el vicio; no hay redención sino muerte, ya la nominación de los personajes apunta a ese mundo degradado en el cual habitan.

La relación amorosa de Ganzúa con la nieta de Ágata muestra cómo la violencia invade todos los espacios de la vida diaria y contamina la vida privada. La amante prefiere apuñalar a Ganzúa para evitar que lo hagan sus enemigos que siempre están al acecho. La entrega amorosa y la infatuación mutua no son suficientes para eliminar la incertidumbre ante el imprevisible destino del amante. Este lugar sin límites acorrala al ser humano y lo lleva a cometer desmesurados actos de amor, inexplicables bajo otras circunstancias. Mario Yepes en *Gente sin rostro* (2000)[4] también se ocupa de este tema el cual apunta a la degradación y a la falta de parámetros que rigen la conducta social.

Ya obras testimoniales como *El pelaíto que no duró nada* de Víctor Gaviria y *No nacimos pa' semilla* (1990) de Alonso Salazar, recogen la vida de adolescentes convertidos en criminales contumaces. Ya no son los pícaros de la Corte de los Milagros, sino jóvenes marginados por la sociedad de consumo, quienes asumen la vida como una mercancía más. No son los espectadores pasivos de los bienes ofrecidos en los medios, que aceptaban la exclusión con resignado pesimismo. La historia bíblica se desborda en las ciudades modernas porque no son la solidaridad, la fraternidad y la austeridad los modelos propuestos por la sociedad regida por la economía de mercado sino la rivalidad, el triunfo y el consumo.

Las diferencias de clase en los países que fueron colonizados se basan en los conceptos de raza y de la cultura, que han creado la diferencia y la separación indispensable para la explotación de las minorías. Los individuos discriminados en las esferas del poder, sin capacitación para trabajos calificados son la mano de obra barata, reemplazable y sin poder de negociación, son los reclutas de las fuerzas armadas de derecha o de izquierda, los miembros de las milicias y de las bandas de barrio, los sirvientes y los protectores del banquete ajeno. Muchas veces recurren a la prostitución o caen en la delincuencia por ser los mecanismos de supervivencia que encuentran en un medio social el cual los ignora. Robert Young en *Colonial Desire* señala cómo la cultura expresa las estructuras conflictivas del sistema de clases en los cuales se produce (53-54). Pues la cultura nunca se sostiene por sí misma sino que es partícipe de una economía conflictiva cuando se revelan las tensiones entre diferencia e igualdad, diferenciación y comparación, diversidad y unidad, dispersión y coherencia, subversión y represión. La cultura siempre ha marcado las diferencias culturales produciendo al otro; siempre ha sido comparativa, y el racismo ha sido siempre una parte integral de ella: los dos están inextricablemente enlazados, generándose y alimentándose el uno del otro. La raza siempre ha sido construida culturalmente. La cultura siempre ha sido construida racialmente.

VECINAS, UNA SINFONÍA PARA LAS MUJERES DEL BARRIO

Con las poesías del segundo libro y los cuentos del cuarto, Macías hace un fresco con otros personajes de barrio, para completar este vasto mural y para crear el ambiente del acontecimiento humano. Estas dos obras hacen un contrapunto a las dos novelas al recoger actitudes y puntos de vista diferentes. Cada poema o cada cuento tiene un propósito definido: concluir una historia, recrear la injusticia social, visualizar personajes anónimos, evocar una actitud, señalar la marginación de los pobres, reflexionar sobre situaciones inexplicables en la infancia, conjurar fantasmas del pasado, capturar momentos significativos, recrear los seres amados, y, sobre todo, recobrar el tiempo ido.

Las poesías que forman el segundo libro, *Vecinas*, están dedicadas a recrear estampas e impresiones de las mujeres del barrio o de las mujeres que pasaban por la panadería el cual es un lugar de encuentro, como la carnicería, las tiendas y la iglesia. Los eventos son estilizados y son mediatizados por la reflexión para proyectar sentimientos detrás de una mirada, de una sonrisa

y de un aroma. Se capturan gestos fugaces, escenas pasajeras, frases escuchadas al azar las cuales iluminan un momento y lo recobran del olvido. Por ejemplo: "Con los ojos incrustados en las cuencas/ una mujer/ solicitó un pocillo de café./ [...] Buscaba/ por un instante/ ser mirada" (Clara, 119-120).

Algunos poemas retoman personajes de las novelas y de los cuentos: Mercedes y doña Sofía son las patronas de Amada, o Ágata, la clarividente, quien prevé la muerte de Petróleo. Con estas viñetas poéticas se crea una significativa galería de retratos y de casos que ayudan a descifrar los motivos y desenlaces de múltiples vidas anónimas. A través de ellos nos enteramos del destino de los hijos, de la ausencia de los padres, de la impotencia de las mujeres para educar y para guiar a los varones, como lo afirma Ágata, quien dice: "Descifré/ el destino de los muchachos/ en el aura de sus cuerpos/ en los aromas de la vida./ [...] Pero ¡ay!/ de nada sirve conocer el futuro inamovible..." (*Vecinas*, 127).

Los poemas sobre Rosalina, Nubia, Elvia y Rosaura giran en torno a la familia. Nubia contempla desde su balcón el paso del tiempo y evoca a sus tres hijos albañiles, quienes ya sólo son un recuerdo doloroso. Elvia también analiza el destino de sus hijos: "Esas hermosas rubias,/ que al igual sufren y deleitan [...] y de esos pulidos hombres,/ que manejan buses/ o beben hasta la insensata embriaguez" (Elvia, 122). Y lamenta el abandono del marido quien dejó una familia para iniciar otra. Rosaura, la madre de Magila, impotente "vio como su hijo caía muy temprano/ en vicios, malas artes,/ en la indignidad./ Rosaura, la de piel tersa, de pelo encanecido en la hermosa madurez,/ sin una lágrima enterró a su hijo adolescente,/ muerto por sus amigos" (Rosaura, 119).

Estos versos condensan la historia de las madres, quienes, como Rosaura, están escindidas entre el dolor y el alivio, ante la muerte trágica de los hijos que son víctimas y victimarios. Son testimonios líricos los cuales han sido decantados en el proceso de creación artística pero que no pierden el valor documental y la autenticidad, pues ilustran los acontecimientos de la vida cotidiana muchas veces distorsionados en noticieros y en periódicos.

El poema sobre Estela analiza la fragilidad existencial de los seres que habitan en lugares inseguros cuyas viviendas son construidas en sitios inadecuados como riberas y como lomas, con materiales de deshecho como latas y como cartones, y cuyos destinos fluctúan con los cambios del clima. "La mínima creciente/ un aguacero en el bosque/ un amago de invierno/ sacuden mi alma/ y a veces la derriban/ para que mi cuerpo herido/ de nuevo la levante" (128). La metáfora del alma derribada concretiza el sufrimiento y alude a la destrucción de la vivienda y a la muerte.

Algunos poemas evocan, con tono nostálgico, el momento primigenio cuando los días eran llenos de luz y "el tiempo parecía detenido/ en la alternancia del amor y el simple odio" (Doña Felipa 111). Cada imagen poética va trazando el mapa de una época, un espacio y una comunidad la cual era dueña "de un valle y sus montañas/ desde las altas lomas en la mitad del siglo./ De los pueblos venían los padres/ y el barrio era como un pueblo en tránsito" [Cuando aún existía] "el orden y la identidad común" (Doña Felipa, 111- 112). Las familias como la de Doña Felipa, Trinidad, Doña Sofía, Mercedes, poblaban esas colinas y consagraban su vida "al Dios cristiano, único en su trinidad" (Doña Felipa 111).

La poesía a Marina recoge uno de esos instantes trascendentes del presente los cuales proyectan el eterno retorno en un universo cíclico y mítico; la hablante lírica percibe una impresión recogida al azar, el cual, sin embargo, se enlaza con otras ya experimentadas, en un momento de epifanía que ratifica las conexiones entre presente, pasado y futuro:

> Ahora cuando subo en este bus y,
> de paso,
> veo un cabello blanco
> que enmarca un rostro oculto,
> acude el recuerdo de un cabello blanco
> enmarcando un rostro oculto.
>
> Dos ventanillas, una cifra de años...
>
> El cabello blanco de hoy
> es tuyo, Marina,
> como el cabello blanco de antes
> fue de tu madre
> y como, de algún modo,
> nuestro destino repite otros,
> aun los más amados. (123)

Percy Shelley definía estas visiones repentinas e imprevisibles como los mejores y los más felices momentos que la poesía redime del deterioro ya que son una visita de lo divino (Citado por Abrams, 81). Son instantes que nos rescatan de la rutina y nos permiten vislumbrar el pasado y adivinar el futuro, al revelarnos nuestra trascendencia en los otros.

LOS RELATOS DE LA MILAGROSA: EL VIAJE HACIA LA MUERTE

En el último libro del volumen, *Los relatos de la milagrosa,* se contrastan las experiencias de Panadero, Coky, Omar y Guerrero en su proceso de descubrir el mundo y los aspectos negativos de la existencia y del ser humano, estos se muestran en la confusión y en la curiosidad que les causa el deterioro

físico y la degradación humana. La conciencia de la mortalidad es el rito de pasaje que concluye la edad de la inocencia y que instala a Panadero y sus compañeros en el mundo imprevisible, en el cual el fin llega por igual a jóvenes y a viejos, o a los seres queridos. Omar, Coky y Panadero, en su función de narradores, enfrentan el proceso de la muerte con la fascinación y con el temor que este momento ocasiona en los niños, observan los detalles y analizan los cambios con el propósito de entender y, finalmente, aceptar este hecho ineludible.

Panadero narra la muerte de la madre, del padre, del hermano, del tío Toño y la de personas conocidas del barrio. Algunos regresan a casa cuando les llega el momento –como el tío Toño– otros mueren lejos de casa –como el primo Eduardo– o desaparecen –como los amantes que dejan sólo una estela de leyenda sin que nadie logre explicar su sino–. Quienes cumplen su ciclo vital enfrentan el final con la calma, que trasciende a quienes los rodean; otros por el contrario, mueren en forma violenta y dejan un vacío y un desasosiego espiritual.

Los cuentos examinan la muerte desde diferentes ángulos los cuales van desde el suicidio, al homicidio, de la muerte repentina a la esperada después de una larga y penosa enfermedad.

"En compañía de los viajeros finales" es el cuento que inicia la colección, el tono nostálgico atraviesa la evocación de Panadero, quien regresa a la infancia y al tiempo compartido con el tío, con el padre y con el hermano. El recuerdo se ubica en el tiempo que precede la muerte y se registran las señales, los pequeños cambios que la anuncian. El desarrollo narrativo se hace por medio de la contraposición de dos puntos de vista, dos momentos vitales diferentes: la juventud y la vejez, la salud y la enfermedad. El tío y el hermano se enfrentan a la muerte con la docilidad que produce una larga enfermedad, morir es el momento del descanso final; el padre se va apagando lentamente con el paso de los años; y el narrador se enfrenta, por primera vez, a la caducidad y a la pérdida de los seres queridos. Comprende que "no somos un individuo sino una cadena, un ser perdurable que nace y muere constantemente. Mi padre seguía vivo en mí y yo había muerto en él. Desde el comienzo comenzamos a morir, la muerte es periódica como la vida, la vigilia y el sueño" (311-312). Entonces, se asume ese destino ineludible con la certeza de que nuestra existencia tiene un significado en los otros, de que nuestra vida es parte de un esquema vital. Es un sentido, de trascendencia puramente humana, nuestros ancestros reviven en nosotros como luego nosotros lo haremos en nuestros descendientes. Convicción que genera una humilde aceptación de la mortalidad y de este destino limitado a la esfera terrenal.

La muerte de la madre de Luis es el tema central de "Huesos", episodio final que genera una reflexión sobre los orígenes y sobre el significado de los lazos filiales. El intento de reunir los restos de los familiares fallecidos en un osario con el epitafio "Mis huesos quieren encontrar los tuyos suavemente" (388), es la acción que estructura esta digresión sobre el amor y sobre la muerte. Los versos que se grabaron sobre la tumba de la madre, fueron suscitados por una pasión juvenil la cual hace desear al poeta fundirse con el ser amado. El poema minimalista captura ese anhelo barroco del amor el cual trasciende la muerte; además, gira en torno al tópico que atraviesa la obra: el deseo de trascendencia. Este tema es recurrente a lo largo del volumen; por lo tanto, tiene un valor paradigmático, es el hilo conductor que permite relacionar diferentes imágenes y elementos los cuales corresponden a diversos textos pero que se reúnen en un eje semántico. Los temas tienen un valor estructural y organizan redes que dan coherencia y unidad al volumen, por eso, el tema es como el motivo en una pieza musical que al retornar genera armonía en el conjunto.

La conducta y la imagen de un animal sirve de parámetro para evaluar y para señalar ciertos personajes enigmáticos cuyos actos y cuya apariencia no responden al horizonte de expectativas del narrador; como en las fábulas las características del animal aluden y explican las del personaje. El protagonista de "Pajarito" es la víctima de sus sospechas y de su vigilancia, pues su apariencia y su rutina anodina no les parece inocente ni al narrador ni a sus amigos, quienes se dedican a elucubrar sobre sus presuntos actos siniestros. Su imaginación desaforada les permite ver en el inofensivo personaje a un "chupasangre," y convierten la muerte de la esposa en un crimen perverso.

Por su parte, Coky, ve en la beata de "Una mujer suplicante" a la responsable del envenenamiento de los perros del barrio, ya que él fue quien le ayudó a ahorcar los gatos que le robaban la carne. Este acto indeleble del cual se siente culpable es el motivo que lo hace evocar a esta trágica agonista, cuyo cadáver profanado por las ratas señala la dimensión de su soledad. Según Mircea Eliade en *Myths, Dreams and Mysteries* ser devorado por una bestia equivale a regresar a la noche cósmica, a la oscuridad primordial (224), es decir, desaparecer sin dejar huella de la existencia. Los modales hoscos y el aislamiento de la mujer le crean una aureola sombría que incita a los niños a satanizarla, a convertirla en el blanco de sus fechorías y a forzarla a un mayor confinamiento. En este relato se describe la muerte y el sufrimiento de los animales, y se establecen paralelismos con los otros episodios en los cuales se evitan las descripciones gráficas; pero aquí, por el contrario, se completan los detalles eludidos y los vacíos narrativos de las historias que aluden a la muerte y al dolor del ser humano.

El dolor y el sufrimiento une a los seres humanos y a los animales que comparten un mismo espacio y un mismo tiempo; así, las jaulas vacías de canarios en "El roedor infinito" indican que la vida de la anciana se reduce, que su fin es próximo, pues ya ni siquiera cuenta con el canto de sus amados "monecos". El título del texto capta su ininterrumpida labor cotidiana de tejer junto a la ventana. Su presencia, como la de un roedor, pasa desapercibida por todos los seres que la rodean, sus únicos compañeros fueron los canarios cuya ausencia anuncia el final.

"El puñal sevillano" recrea la muerte de Eduardo dentro de un marco narrativo de cuento maravilloso. El sino trágico se marca desde el principio con los versos de la canción que escuchan Luis, Eduardo y Dalia Rosa, la amiga de Eduardo, y el cual lleva el mismo título del relato. La letra del pasodoble pide que la venganza se ejecute con el mismo puñal sevillano que causó la herida mortal. Cuando años más tarde Eduardo aparece muerto con un cuchillo en el pecho, Dalia Rosa, como si estuviera bajo la influencia de un sortilegio, cumple la misión con una fidelidad asombrosa, se une a Sara y a Luis para traer el cadáver de Cali con la secreta intención de recobrar el cuchillo. La ejecución de los miembros de la banda que asesinó a Eduardo sigue un riguroso plan cuyas coordenadas son trazadas por Dalia Rosa y descifradas por Luis y por Sara, la hermana de Eduardo, quienes adivinan las claves de la extraña conducta de la muchacha y de la precisa muerte de los homicidas, la cual ocurre en fechas que siguen un orden simbólico. Así, estas muertes ocasionadas por ajustes de cuentas entre pandillas cobra una dimensión mítica la cual embellece el relato sin falsificar la historia, la cual queda transformada en una escalofriante leyenda de amor y de muerte.

Los personajes de esta obra surgen en tiempos y en espacios narrativos diferentes pero convergen en imágenes que crean un microcosmos polifacético. A pesar de que cada texto es independiente, algunos personajes reviven en una imagen o en un indicio el cual los proyectan a otros momentos de la lectura, y que exigen reajustes en el proceso de interpretación. La obra exige un lector atento que reúna los diferentes elementos y recree un nuevo artefacto, la lectura se convierte, entonces, en un proceso de creación individual. Es una pulida obra calidoscópica, la cual reúne fragmentos de la vida de los personajes para conformar un álbum en el cual se inscriben las peripecias que marcan los destinos y las historias recobradas. Los diferentes textos van completando el mosaico en el cual cada imagen capta nuevas facetas de la comunidad y de sus habitantes para iluminar hechos y para crear indicios hermenéuticos. Cada pieza de este calidoscopio, a la vez que redondea un personaje o matiza una historia, refleja el proceso mental de evocar y de inventar el pasado con las pistas del presente.

Macías explora la realidad y muestra la desintegración y el deterioro de la sociedad colombiana, en forma parabólica nos presenta la complejidad de la crisis y conscientemente alude a las causas y a los efectos de los males que afectan al país. Este volumen híbrido combina géneros y estilos para dramatizar la destrucción del tejido social indispensable para la convivencia y para el progreso humano. Los juegos intertextuales buscan dar una visión más objetiva de los eventos, las relaciones extratextuales instalan a los personajes en una rica tradición cultural el cual da sentido de trascendencia a las anécdotas y el cual humaniza a los agonistas de este orden social caduco y caótico.

BIBLIOGRAFÍA:

Abrams, M.H. *A Glossary of Literary Terms*, 17ava ed. Boston: Harcourt Brace College Publishers, 1999.

Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, ed. y comp. Irena R. Makaryk, Toronto: University of Toronto Press, 1993.

Culler, Jonathan. *Ferdinand de Saussure*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1986.

Eliade, Mircea. *Myths, Dreams and Mysteries*, trad. Philip Mairet. New York: Harper & Row, 1960.

Gramsci, Antonio. *The Antonio Gramsci Reader. Selected Writings 1916-1953*, ed. David Forgacs. New York: New York University Press, 2000.

Macherey, Pierre. *A Theory of Literary Production*, traducción de Geoffrey Wall, London: Routledge, 1978.

Macías Zuluaga, Luis Fernando. *Alejandro y María* (cuento para niños), Medellín: Editorial El Propio Bolsillo, 2000.

—. *Amada está lavando* (novela). Medellín: Ediciones Acuarimántina y Hombre Nuevo, 1979. 2ª ed. Medellín: Colección de Autores Antioqueños, 1985. 3ª ed. Medellín: Editorial El Propio Bolsillo, 1987. 4ª ed., Medellín: Editorial El Propio Bolsillo, 1994.

—. *Busca raíz* (ensayos), Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 1999.

—. *La canción del barrio,* inédito, 2000.

—. *Los cantos de Isabel* (poemas). Medellín: Editorial El Propio Bolsillo, 2000.

—. *Casa de bifloras* (cuento para niños). Medellín: Editorial El Propio Bolsillo, 1991. Publicado después como *La abuela florece*. Santa Fe de Bogotá: Magisterio, 1999.

—. *Del barrio las vecinas* (poemas), Medellín: El Propio Bolsillo, 1987.

—. *Diario de lectura I: Manuel Mejía Vallejo* (ensayo). Medellín: Colcultura, Biblioteca Piloto, 1994.

—. *Diario de lectura II: El pensamiento estético en las obras de Fernando González* (ensayo). Medellín: Editorial Universidad de Medellín, 1997.

—. *La flor de lilolá* (cuento para niños), Medellín: Editorial El Propio Bolsillo, 1986. 2ª ed. Medellín: Editorial el Renacuajo Dorado, 1988. 3ª ed. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1989. 4ª ed. Bogotá: Editorial Panamericana, 1996.

—. *Ganzúa* (novela), Medellín: Consejo de Medellín, 1989. Otras ediciones: 2ª ed. Medellín: El Propio Bolsillo, 1988. 3ª Medellín: Editorial El propio Bolsillo,1994. 4ª ed., Medellín: Hombre Nuevo editores, 2001.

—. *Una leve mirada sobre el valle* (poemas). Medellín: *Revista Poesía # 9*, 1994.

—. *La línea del tiempo* (poemas). Medellín: El Propio Bolsillo, 1997.

—. *La rana sin dientes* (cuentos para niños). Medellín: Editorial El Propio Bolsillo, 1988

—. *Los relatos de La Milagrosa* (cuentos). Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2000.

—. *Vecinas*. Medellín: Editorial El Propio Bolsillo, 1998. 2ª ed. Bogotá: Ecoe Ediciones, 1995.

Mistry, Reena. "Can Gramsci's Theory of Hegemony Help us to Understand the Representation of Ethnic Minorities in Western Television and Cinema? http:www.theory.org.uk/ctr-ro16.

Young, Robert J. C. *Colonial Desire: Hibridity in Theory, Culture and Race.* London & New York: Routledge, 1996.

NOTAS:

1 Muchos de estos textos han generado polémicas que han dividido la opinión de los críticos y de los lectores como *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, otros han capturado una audiencia internacional, como *Las horas secretas* (1990) de Ana María Jaramillo, *Los años del tropel: crónicas de la violencia* (1991) y *Trochas y fusiles* (1994) de Alfredo Molano, *El leopardo al sol* (1993) de Laura Restrepo, *Noticia de un secuestro* (1996) de Gabriel García Márquez, y *Rosario Tijeras* (1997), de Jorge Franco Ramos. Estos son algunos ejemplos de las obras que escudriñan y que sacan a la luz diferentes aspectos y perspectivas de la compleja situación que enfrentan los colombianos.

2 Luis Fernando Macías, al comentar la función de la obra de arte y su papel en la vida del hombre, retoma las ideas de Fernando González quien veía el trabajo artístico como un modo de vivir, de "ser, siendo y entendiendo"(Mensaje electrónico del 8 de julio del 2001).

3 Panadero es el narrador testigo en los capítulos que aparecen encabezados con letras, evoca los amigos del barrio y recrea la infancia compartida con La Cusca y con Ganzúa; esta historia abarca varios años. Los capítulos con números cardinales tienen un narrador omnisciente el cual recrea la vida y la muerte de Petróleo y su amistad con Ganzúa; esta parte del tríptico sirve de enlace entre el pasado evocado y el presente narrativo. El narrador de los capítulos encabezados con números romanos es Ganzúa quien dialoga con Panadero –interlocutor mudo– en el hospital donde Ganzúa se recupera de una puñalada; aquí se anuncia el final. Esta parte, que enmarca el tiempo real del relato, está en tiempo presente y se ciñe a la estructura de la tragedia clásica con la unidad de tiempo, de espacio y de acción.

4 El episodio dramatizado por Yepes está basado en un hecho de la vida real: es la historia de una madre que hace matar a su hijo, un sicario, que delinque en el barrio y a quien busca la policía.