

narcotraficante, medio judío. Tittler dedica cinco páginas del capítulo a la denuncia del antisemitismo gratuito de la novela y al retrato distorsionado de su esposa. Confiesa que no entiende por qué un biografiado decidió insultar a la esposa del biógrafo con un "estereotipo erróneo" (220).

Después de desahogarse con la ecuanimidad que lo caracteriza, Tittler concluye el libro destacando la importancia de la vida y obra de Álvarez Gardeazábal: sus novelas captan ciertos aspectos importantes de la historia de Colombia desde la Violencia de 1948 hasta el narcoterrorismo de 2001; en sus novelas, satiriza o caricaturiza tanto la Iglesia Católica como los políticos, liberales lo mismo que conservadores, izquierdistas lo mismo que derechistas, y a última hora a los norteamericanos. Desafía a la burguesía pregonando su homosexualidad en sus personajes novelescos igual que en su carrera política. Aunque sus novelas son desiguales, algunas de ellas merecen figurar entre las más importantes de la época post-macondina, pero más que nada, como afirma acertadamente Tittler al final, la mayor contribución de Álvarez Gardeazábal ha sido "la originalidad de ese paradigma de resistencia vigorosa" (235).

Juan Carlos Galeano.

Amazonia

(Colección Poesía Casa Silva). Santafé de Bogotá: Casa de Poesía Silva, 2003.

Luis G. Bejarano

Valdosta State University

El poemario *Amazonia* de Juan Carlos Galeano no es solamente una nueva voz en la poesía colombiana, sino la integración de una cosmología nativa hacia una auténtica construcción mítico-poética de la Amazonia. En esta obra de carácter orgánico se dilucida la lucha por la supervivencia de lo nativo y autóctono de las culturas amazónicas, ante la inminente destrucción de su ecosistema a manos de la modernidad. La deforestación, la explotación inadecuada y desmedida de recursos no recuperables conllevan a la destrucción cultural de los pueblos que aún habitan la cuenca amazónica: "Pero en la selva nos dijeron que para traer más luz / le echáramos más árboles al fogón del sol. Un día se nos fue la mano, le echamos toda la selva /

con sus pájaros, los peces y los ríos" (43; En adelante las citas corresponden a la edición del texto aquí reseñado). Los seres, medios y espacios maravillosos que dan forma al poemario integran todos un organismo que al transmutar su naturaleza subvierte el orden establecido y propone uno universal y justo. En este sistema de balance natural, el Curupira de Galeano, además de poder hacer desaparecer el paisaje, "También podría decirles a los animales sus secretos para cazar a los hombres" (69).

El lenguaje imaginativo de Galeano retrata categóricamente su preocupación por preservar su tierra: "Una vez había un paisaje que salía con su río, sus / animales, sus nubes y sus árboles. / Pero a veces, cuando no se veía por ningún lado el / paisaje con su río y sus árboles, / a las cosas les tocaba salir en la mente de un muchacho" (59). Dueño absoluto del espacio mítico que crea Galeano proyecta en un lenguaje alucinantemente visual lo autóctono del alma nativa amazónica; paisaje y hombre son un solo ente que proclama la validez de su maravilla natural y su arraigue cultural. En la lectura de *Amazonia* aceptamos como reales seres animados e inanimados que transforman sus hábitos para aparecer inesperadamente en extraños contextos, al mejor estilo del pintor franco-ruso Marc Chagall (1887-1985). Los ejes animados del poemario aparecen caracterizados bajo estos sujetos: los indios, la gente y los animales, o identificados como el padre, la madre y el yo poético y autobiográfico, a veces camuflado entre las líneas familiares de nosotros, el niño y el muchacho. "Los animales y árboles actores entraban y salían poniéndose sus máscaras" (37). Este verso parece introducir el carnaval de transformaciones animales y humanas que en un lenguaje directo y sencillo nos transporta a un mundo plagado de actores de un teatro alegórico, y mediante tonos irónicos, cómicos y satíricos logra imprimir un escenario de proporciones cósmicas. Los animales aparecen desfilando con rasgos y personificaciones que transgreden la madre naturaleza, y se relacionan en escenas surrealistas con los humanos. Le dice a un niño su padre: "Si trabajaras como las hormigas, podrías construir pirámides como las de Egipto" (13). Las luciérnagas sugieren cuerpos cósmicos en la mente del niño poeta "En su cuarto, las luciérnagas encerradas en los botellines semejan puñados de estrellas en el cielo" (17). Los gallinazos extraordinariamente sumisos

cómplices de los indios y del exuberante surrealismo de Galeano "se dejaban amarrar un hilo al cuello y les servían de / cometas a los indios" (19). Las pirañas cambian su naturaleza para ser aliados domesticados del hombre, "El que nos guía toma aguardiente y se relaja en su bañera llena de pirañas" (27).

En este caso es un hombre genérico quien representa la necesidad natural humana por una relación justa con los animales, reconociendo primero su propia naturaleza animal. "Un día un hombre se despierta con los dedos / convertidos en boas pequeñas. (...) Los familiares y amigos se preocupan y tratan de / arrancárselas de las manos pero el hombre se pone a gritar diciendo que son las / venas de su corazón" (35). En el show amazónico, mítico y cómico "(Una anaconda tenía dos cabezas: una tratando de irse / y la otra de quedarse)" (37). A otra anaconda no le importa ser la madre y diosa no sólo del poeta sino de la humanidad, y en su maravilla "vive dándole vueltas a la tierra, / cargando en su barriga los árboles, los animales y la / gente" (49). Y más adelante su maternidad reverdece: "...y le rogábamos a una Anaconda que se le enroscara a la tierra y le silbara canciones de cuna" (63). O es la mujer de un hombre desconcertado: "Una anaconda vive feliz enroscada en el cuerpo de un / hombre por las noches... La anaconda le dice que él tiene más calor que todos / los árboles que ella conoce" (107).

El fascinante surrealismo que moldea las transformaciones de la naturaleza nos permite ver inesperadas escenas ya cotidianas en la mitología de *Amazonia*: "los peces trabajan de taxistas y al anochecer suben a / dormir en las estrellas. / En los patios de las casas los delfines tocan sus guitarras y enamoran a las muchachas" (57). Y en el collage de "Mixed Media": "La mariposa con el alfiler en el estómago se queja / todas las noches" (31). El mito indígena antiguo de los delfines rosados del Amazonas que confunden su naturaleza con la humana colorean sensualmente el paisaje del río: "Muchos dicen que por las noches a los delfines / les crece el pelo en el sexo y salen a robarse las mujeres" (67); "Hace muchos años, nuestros delfines familiares venían a / visitarnos. / Llegaban por las noches como hombres muy bien / parecidos / y entraban en los bailes que celebrábamos cerca del / río..." (77); "[L]os delfines nadan hacia los viajeros; ella se queda con / el hombre, y el macho con la

mujer" (83). La sobre explotación pesquera del río se expresa mediante otra humanización que así como el realismo mágico nos acostumbra rápidamente a aceptar como realidad los espectros surrealistas: "Nuestros pececitos no saben distinguir el bien del mal; / ya casi no obedecen / y los pescan fácilmente con anzuelos disfrazados de / frutas" (73). La maravilla de este nuevo orden mitológico plagado de mutaciones de especies y naturalezas animales lo determinan imágenes tan sugestivas y magistralmente logradas como en: "y a la playa llegan unas garzas a quitarse sus plumas y a / bañarse." "Las garzas se ponen las escamas de los peces y se tiran / al río" (75). O fenómenos de la maravilla tropical que aparecen narrados cándidamente por el poeta como sucesos cotidianos, en el caso de los monos fanáticos del show amazónico que "...se quitaron sus cabezas y nos las tiraron a los espectadores" (38).

Desde luego la animación de los árboles juega un papel primordial en la simbología de *Amazonia*, pues representa una fuente de energía vital tan importante como el río en el balance del ecosistema amazónico. Por esta razón, en la cosmología de Galeano el árbol es la otra mitad del hombre: "Un hombre enamorado de un árbol se va a vivir un / tiempo con él antes de casarse (...) Todas las noches el hombre le peina los cabellos al / árbol y luego / se sientan a tomar el té con sus amigos, los planetas y las / estrellas más cercanas" (91). Sin embargo, aquel hombre al final piensa casarse con algo más dinámico y variado como un río o una nube. Terminando con tono cómico y sarcástico en: "En la selva los árboles más jóvenes reciben sus regalos, / y se ponen muy felices / con las fotos y los chismes de sus cantantes favoritos" (99). Y más adelante en el poemario: "Dos árboles estiran sus ramas para brindar por el éxito / del día" (101). A un cedro que camina se le cuestiona su hombría por llorar todas las noches, haciéndose evidente su adhesión a los prejuicios sociales propios de los humanos: "Pero los árboles no quieren mucho al cedro / y le cuentan a los hombres que lo han visto llorar" (103). El toque romántico de los plátanos eternos y enamorados al final del poemario se une al carnaval alegórico que corona la mitología de Galeano: "Plátanos eternos hasta cuando vengan a decirnos que / nos vamos a otra parte. / Mientras tanto, caricias y susurros en el río, unas nubes / muy amigas, unos árboles nuestros testigos" (109).

Humanos y animales establecen nuevas relaciones con el universo, como en el caso del coleccionista cuyas botellas se convierten en microcosmos: "En su cuarto, las luciérnagas encerradas en los / botellines / semejan puñados de estrellas en el cielo./ Los guijarros son planetas cuya historia olvida todos los días en la escuela"(17). El mismo niño aparece más tarde con su padre echados en el pasto admirando las estrellas mientras el narrador nos deleita con su mitología ancestral; "(Los indios decían que al morir nos volvíamos cocuyos / y luego unas estrellas)" (33). Por su lado, los indios a falta de recursos modernos echan a volar su imaginación y a falta de ventanas "Era natural que los indios quisieran hacer volar alguna / cosa" (19). Su sapiencia natural les da la respuesta, la naturaleza les es aliada una vez más y por unos pescados podridos los gallinazos se convierten en sus cometas. De igual manera, las casas de Leticia se vuelan de sus dueños: "Pero algunas casas también tienen su juego, y la gente / las admira de verlas como / corren con sus antenas de TV dándoles garrotazos a las / nubes" (89). Otro inanimado, la canoa, propone una nueva relación del hombre del río con su madre cruel: "Una canoa que ha dado a luz a un hombre lo deja en / una playa y sigue su camino. El hombre le llora a la madre cruel que se aleja / remando" (21). La canoa madre o entidad pública e impersonal no puede actuar de otra manera ante la modernidad que abandona lo que le es más esencial al hombre. Parece igualmente abandonarlo no en el río sino en la inmensidad del cielo, dotada de naturaleza surreal observa la vida de los pueblos y la gente que la reclama: "Una canoa vuela por encima del puerto, del mercado y / la calle principal, pero no se detiene." Al contrario, lo hace después al resignarse a su naturaleza terrenal: "¿Qué le pasa a la canoa que no viene a nuestro pueblo, / que no escucha ni siquiera / sus canciones? ¿Qué le sucede que no quiere remar a las estrellas?" (53)

La cosmología vital antigua de los pueblos indígenas americanos se renueva en la mitología de *Amazonia*: "(Los indios decían que al morir nos volvíamos cocuyos / y luego unas estrellas)" (33); "Mi padre se vino a vivir al Amazonas para enseñarles a los indios / a armar rompecabezas con las nubes. (...) Con el agua de los ríos y los juegos de ciudad, les / escribe mi padre / a sus amigos, nuestros indios

se divierten y aprenden a / pensar" (39). La tradición mitológica indígena con un toque mágico de alguna forma inesperado "Mi hermano, como sabe, los reza y los protege con humo de tabaco. / Los indios le dejan su tristeza en piedras / y él las transforma en nubes" (45). El hombre y la memoria que quiere desechar usando tal vez el borrador escolar del narrador y a aquellos que le sugieren precaución: "El hombre les asegura que ya tiene mucha práctica, que / él sólo borra / las tierras y las cosas que no son importantes.(...) Les dice que sabe quitarles las hojas a los árboles y dejar / intactas las casas y la gente" (47).

La preocupación por la supervivencia de las culturas amazónicas palpita a corazón abierto en el poema "Vómito", en el cual la naturaleza esta intoxicada es el prelude de otro diluvio universal: "El vómito cubre la tierra y se expande por el universo. / Es bueno que los indios construyan todas sus casas / con la forma de las barcas" (41). Aquel diluvio que arrasa con todo encuentra su microcosmos surrealista en el plato de sopa de un niño, el río aparece como símbolo de vida y muerte al mismo tiempo: "Cualquier día, el río se lleva las matas de plátano, / la gente y el perro. / Es mucha agua para tomárnosla en la sopa", dijo uno / de los niños" (55). Los nativos han aprendido que con el río no se juega porque es "...una cuerda de donde se agarran los animales y/ los árboles. / Si lo jalan muy duro, el río podría reventarse. / Podría reventarse y lavarnos la cara con el agua y con la / sangre" (81).

La transformación, por demás subversiva, del orden natural en *Amazonia* encuentra justificación en el llamado urgente que hace el poeta ante la inminente destrucción del ecosistema y la cultura ancestral del hombre amazónico. Los espacios escénicos aparecen demarcados por el paisaje, la selva, la isla, el pueblo Leticia, el río, las otras poblaciones, el cielo y el universo que los transforma; sin embargo, aparecen representaciones microcósmicas en los botellines de luciérnagas, en las casas o en un plato de sopa que desborda el río. Esta serie de espacios dialogan alegóricamente con toda una gama de seres animados e inanimados; hombres, niños y animales salvajes humanizados que contagian con su magia a otros hasta entonces inertes. De este modo, un animal como la madre anaconda puede contener a todo el mundo, los gallinazos pueden imitar a las ventanas voladoras y los

árboles, canoas, casas y mesa complementan o sobrepasan en escenas surrealistas a la misma naturaleza humana.

El lenguaje figurativo de *Amazonia*, collage de metáforas imposibles, es a la vez espontáneo, sarcástico, a veces cómico-satírico, subordinado a una fina ingenuidad infantil, porque así el poeta representa la fascinación por la sencilla inocencia de la que ha de manar la pureza de la poesía. Por supuesto, *Amazonia* no escapa de ninguna manera a la implicación autobiográfica / anecdótica del poeta, su vida y su familia son a veces el sujeto que ilustra de primera mano los símbolos públicos de paisajes rebosantes de emociones sensoriales. La mitificación poética se nos presenta entonces como un nuevo discurso de identidad cultural. En Galeano, los seres animados e inanimados subvierten el orden físico y cultural de su espacio, aunque la realidad se confunda con la fantasía alegórica surrealista y quede a discreción del lector aceptarla como mito. La titánica labor del poeta comienza entonces con el rescate mitológico de su espacio, para sí y para el arte, y continúa transformándose en un manifiesto de concientización y acción política. Así la historia relaciona la destrucción del Amazonas, el mito ya la eterniza en *Amazonia*, pues los hombres por siempre seguirán envidiando la inmortalidad de la palabra.

Ruffinelli, Jorge.

Víctor Gaviria: los márgenes al centro.

Madrid: Casa de América y Turner, 2004.

Juana Suárez

Universidad de Carolina del Norte-
Greensboro

Este texto del académico y crítico de cine Jorge Ruffinelli es una amplia exploración del trabajo visual y escrito del poeta, narrador y director colombiano Víctor Gaviria [(*Rodrigo D, no futuro* (1990); *La vendedora de rosas* (1998) y *Sumas y restas* (2005)]. Ruffinelli se propone examinar las particularidades que hacen del cine de Gaviria un trabajo novedoso, libre de imposiciones ideológicas y con gran libertad estilística. Contiene cuatro secciones sobre Gaviria, siete entrevistas a miembros de sus equipos fílmicos (actores, guionistas, camarógrafo y productor, entre otros) y una filmografía y una bibliografía que resume su

trabajo como cineasta, poeta y cronista y una bibliografía secundaria de trabajos académicos, reportajes y entrevistas en torno a su obra.

A lo largo de la discusión, análisis y entrevistas sobresalen algunos vértices rectores que explican la fascinación de Ruffinelli con el cine de este director: las particularidades que el lenguaje adquiere en su obra visual; la relación que éste establece con la recepción de sus películas al exponer a la audiencia a un espejo de miserias sin apelar a maniqueísmos y la insistencia de Gaviria en el tema del ostracismo. Para Ruffinelli, el cine de Gaviria siempre tiene que ver con personajes que, aunque insertados en un grupo social de compinches y enemigos, están ausentes, separados y aislados del mismo y en una honda soledad que parece rimar con una suerte de suspensión del espacio en su universo fílmico. Igualmente, desvirtúa la errónea catalogación del trabajo de Gaviria como cine neorrealista pues hay una línea de continuación con *Los olvidados* en la polémica que desata la recepción de su trabajo pero no en la mirada como cineastas. Mientras que Buñuel mira a esos jóvenes del margen mexicano desde afuera, Gaviria *convive* con esa violenta realidad de la periferia de Medellín y pugna por no establecer juicios morales ni posicionarse en un lugar de superioridad.

En la primera parte se auscultan los temas recurrentes en la poesía y crónicas de Gaviria, autor de diez libros y ganador del premio Eduardo Cote Lamus (1980) por *Con los que viajo sueño* y del Premio Nacional de Poesía Universidad de Antioquia (1979) por *La luna y la ducha fría*. Ruffinelli cita el viaje, la búsqueda de lugar y el hablante poético como constantes en los primeros libros de Gaviria y emparenta su tono conversacional con poetas estadounidenses como e.e. cummings y Thomas Merton y latinoamericanos como Cardenal, Benedetti y Fernández Retamar, entre otros. Además transita por los escritos del director en forma cronológica, estableciendo nexos entre sus momentos fílmicos y literarios. Tanto en imagen y palabra, el escritor y director trasluce su inclinación por el cine alemán, sin alejarse del tema del lenguaje y de la oposición entre el canon y la disensión. En la obra escrita de Gaviria, Ruffinelli advierte una cisura del espacio: la preocupación por Liborina—el lugar de nacimiento de Gaviria—que convierte ese pueblo en referencia personal, mediatizado por el recuerdo; en contraste, la comuna nororiental,