

cante con la representación de las sensaciones. Kafka habría firmado *Pedro Páramo* sin titubear" (280).

En este sentido Espinosa penetra con igual respeto y firmeza crítica en la obra de compatriotas y extraños, trayendo a León de Greiff, a Zapata Olivella, a Jorge Zalamea, al mismo plano de Sábato, Tristán Tzara, Vallejo, Schimitz, Rulfo y tantos otros. *La liebre en la luna* se constituye así en la biografía latente de un mundo de ideas, de la experiencia transferible de un lector, crítico y escritor, que como el novelista cartagenero posee ya una obra extensa y consolidada.

Jorge Ricardo Gómez

Massimissa: historia de un embuste

Traducción de Dominique Ricart,
París, Hachette, 1979.

Gilberto Gómez Ocampo
Wabash College

La noble, aunque un poco anticuada, profesión del falsificador literario por fin ha emergido en la difusa amplitud de la literatura colombiana. Esta literatura, sobre la que se han dicho tantas cosas accede, por fin, a lo que le faltaba: al honor de la imitación, bien que sea apócrifa. En efecto, la novela *Massimissa*, de un incierto autor Jorge Ricardo Gómez, y publicada en francés en 1979 por el "Club pour vous" de la prestigiosa editorial parisina Hachette, puede ser equiparada a su manera a esos relatos fantásticos en los que el autor de *Ficciones* enriquecía, falsa e irónicamente, las colecciones de imaginarias bibliotecas. Con la diferencia de que si en aquel caso se trataba puramente de títulos imaginarios, inventados, apócrifos, en éste la novela es real, existe en 162 páginas de relato tangible, leíble, atribuidos por la editorial francesa a un "Jorge Ricardo Gómez... sans doute

le plus grand écrivain colombien du XIXe siècle". ¿Jorge Ricardo Gómez?, ¿le plus grand écrivain colombien?, ¿du XIXe siècle?

La novedosa afirmación, si fuera cierta, modificaría no sólo los parámetros de nuestra historia literaria, sino la de toda hispanoamérica. Según la traductora y presentadora de la obra en francés, Dominique Ricart, la novela, fechada en 1819, es posterior, quizá de 1829. (El texto que tuvimos a mano carece, sin embargo, de fechas). Pues bien, como se sabe, la narrativa hispanoamericana atravesaba en aquella época su estado embrionario, de rudimentos, como cualquier lector de *El periquillo sarniento* (1816) lo sabe, estado del que no iría a salir hasta muchos años más tarde. En cuanto a la narrativa colombiana, la primera novela propiamente dicha no aparecería hasta 1844, cuando Juan José Nieto publicó en Jamaica los dos tomos de *Ingermina, o la hija de Calamar*. Ahora bien, la aparición de *Massimissa* en 1979 obedece, puede argüirse, al deseo (y quizá a la necesidad) de esa editorial francesa de explotar comercialmente las repercusiones del fenómeno literario garciamarquiano. *Massimissa*, esa "Confession traduite de l'espagnol," tiene todas las trazas de ser un producto elaborado con los ingredientes del exotismo sudamericano para consumo de lectores un tanto desinformados. Simplemente, ninguna historia de la literatura colombiana o hispanoamericana registra el nombre de Jorge Ricardo Gómez, ni tampoco lo incluye ninguna lista de seudónimos literarios, ni tampoco ese nombre figura en ningún catálogo de biblioteca en Colombia. La *Bibliografía de la novela en Colombia* de Porras Collantes tampoco lo menciona. La carátula de la edición francesa que comentamos informa que la obra fue publicada varias veces de manera clandestina en Colombia, en Chile y en Argentina. Sin embargo, un registro minucioso de las bibliotecas Nacional, Yerbabuena y Luis Angel Arango de Bogotá, no arrojó ningún resultado, como tampoco existe ni un sólo ejemplar de esta obra, ni de ese autor, en la Biblioteca del Congreso de Washington, D. C., ni en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. Más aún, no hay un solo registro de ese autor en

ninguna de esas cinco bibliotecas. Todo esto en cuanto a la evidencia "externa", pues la lectura del texto arroja como experiencia la de una novela organizada con un manejo de las herramientas narrativas inesperadamente sofisticado para la tercera década de nuestro siglo XIX. Dicho de modo breve: en 1819, o 1829, ningún narrador neogranadino o colombiano escribía así (y no sólo por el inconfundible guiño garciamarquiano de bautizar a un personaje con el nombre de "le vieux don Macondo", bien que esa palabra, como legado bantú, haya existido en el Caribe desde hace mucho tiempo). En efecto, *Massimissa* está estructurada como un relato de primera persona en el que un anónimo "Monseigneur" recibe la confesión de un condenado a muerte, la víspera de su ejecución. El relato de este cura se reduce a unos cuantos párrafos que introducen y cierran al final la extensa "Confession", en la que conocemos pormenores de la vida del condenado. De esta manera, el relato del monseñor es tan sólo un artificio narrativo que sirve de soporte al del condenado, actuando como marco referencial más creíble, aunque sumido de manera conveniente en la ambigüedad. Por ejemplo, ¿de quién es la frase que titula el relato del monseñor, "La morale soutenue par la religion conduit au bonheur"? ¿Del propio monseñor?, ¿de Dominique Ricart?

En la "Confession" el condenado narra su vida de joven rico, quien después de una estadía de varios años en Europa regresa ahora a su país natal, indicando que "Trois ans en Europe avaiient fait de moi un philosophe... La lecture de Jean-Jacques Rousseau avait aiguisé ma sensibilité: celle des Encyclopédistes m'avait fait serviteur de la science" (pp. 13-14). En esencia, lo que ha aprendido de los *philosophes* es el conflicto entre la moral tradicional versus la moral natural. La instancia más específica de este contrapunto es la conducta sexual. En efecto, el protagonista al regresar al país, pronto se halla en la cama de su hermana Massimissa, a quien deseaba desde que, al volver de Europa, la ve desde lo alto del camino y, sin reconocerla, la confunde con una lavandera de ropas del común (escena que presenta una

curiosa inversión de la que inicia *María de Isaacs*). La criada negra de Massimissa, Clarissa, pronto pasa a conformar unos tórridos *ménages à trois* que, en realidad, conforman el quid de la novela, en tanto que las preocupaciones filosóficas ("liberar los esclavos", etc.) son sólo una excusa para la confección de una narrativa altamente erótica, por lo demás sin par en todo el siglo XIX, bastante pacato en todas las literaturas, para no mencionar las escritas en español.

Como anoté, el énfasis de la novela es erótico: los encuentros con Clarissa pronto se convierten en *ménages à quatre* con la participación de Clarito, el hermano de Clarissa. En otras escenas, el protagonista y su madre viven una intensa y súbita relación, que más adelante duplica su carácter incestuoso al incluir a Massimissa. Al final, las tres mujeres quedan simultáneamente embarazadas. La descripción minuciosa de estas insólitas aventuras sexuales ocupa la mayor parte de la novela, y poco importa que el narrador protagonista haya indicado al principio tener unas preocupaciones filosóficas: este texto busca exclusivamente mantener la atención del lector satisfaciendo el interés sexual de lectores presumiblemente masculinos, de una manera consagrada en este siglo por los modos escriturales de la *pulp fiction*. De hecho, el interés lúdico alcanza un crescendo en el que todos participan de una orgía total: el padre, la madre, Massimissa y su hermano "filósofo", Clarissa y su hermano se tranzan en una orgía hetero y homófila en la escena última, mientras que afuera los esclavos de la hacienda se encuentran en franca rebeldía, pidiendo su manumisión. La orgía termina de súbito cuando los esclavos incendian la casa, incendio en el que todos los amos mueren, excepto el filósofo quien, salvado milagrosamente, entra en la vía del arrepentimiento y decide liberar en masa sus esclavos y formar una gran comunidad en la que él sería "non le chef, mais le maître, l'educateur, le sage" (p. 150). Los otros hacendados convencen al gobernador de la provincia para que declare loco al filósofo: liberar los esclavos destruiría en un minuto las relaciones sociales de las haciendas. El confesor, quien ha "escuchado" el largo re-

lato, se niega darle la absolución y finalmente el filósofo es ejecutado y los hacendados vecinos se reparten sus propiedades.

A no ser que, improbablemente, alguien aparezca con una edición original de *Massimissa*, o de cualquier otro libro de "Jorge Ricardo Gómez", tendremos derecho a suponerla una obra apócrifa, falsamente atribuida a un escritor "colombiano" inexistente y, como se sugirió antes, novela escrita hace poco y recién envejecida para explotar el filón comercial que brinda el exotismo suramericano. En un intento adicional de aclarar el asunto de la autoría de ese texto, además de las pesquisas ya indicadas, escribí también sendas cartas al editor Hachette y a la traductora, inquirendo acerca de la posibilidad de obtener una fotocopia de la versión original en español de la novela, cartas que no fueron respondidas. A las naturales ambigüedades de una obra apócrifa se añaden en este caso inconsistencias evidentes como afirmar que la obra fue editada varias veces, pero que ahora los "descendientes" de J. R. Gómez (con los que la traductora informa estar "ligada") le han confiado el *manuscrito* de la obra, "qu'aucun éditeur, il y a six lustres, ne voulut imprimer", implicando que no hay en existencia ninguna otra versión de la novela.

En fin, cabe señalar que lo que puede molestar al lector en esta obra es la evidente utilización comercial del cliché del buen salvaje suramericano, escudada malamente bajo el embuste de una novela "colombiana" de 1829, fecha bastante improbable. Una obra apócrifa puede ser, como una imitación, el mayor honor concedido bien sea a un autor o a una literatura. Aquí, en cambio, ese efecto se pierde, al tratarse de un texto que se limita a empacar sexo bien de nuestro siglo bajo una carátula tan llamativa como es posible, permeada del sabor exótico necesario para ciertas operaciones comerciales: el escenario tropical, el lugar distante, el personaje "revolucionario", la época convulsa, etc. En otras palabras, hacer que a la literatura de aeropuerto finalmente arribara el macondismo.

Juan Goytisoño

Paisajes después de la batalla

Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1990,
278 págs.

Randolph D. Pope
Washington University

Las ilustraciones de Gustavo Zalamea no ocupan el centro de la página, sino que abrazan uno de los márgenes como si lo que estuviéramos contemplando no fuera sino parte de una tela que se escabulle fuera del marco. Lejos de un equilibrio renacentista, de una frondosidad barroca, de una dominación modernista en que el artista se impone sobre un mundo caótico, aquí estamos en pleno territorio postmodernista: objetos rotos, dedos cercenados, falos retorcidos, cuerpos sofocados y recubiertos por una maraña de cuerdas o cadenas, la coexistencia de fotografías y dibujos superpuestos en forma aparentemente caótica, referencias a la arquitectura urbana, rejas, cepos, una solitaria rata, todo habla del mundo fragmentado, ágil, irreverente, erudito y juguetón, pero a la vez desengañado, del postmodernismo. El centro, con su proyecto de dominación en nombre de *un* futuro mejor y *un* proyecto humanista, es desdeñado por Zalamea, quien invoca la multiplicidad del mundo contemporáneo a la vez que deja constancia de cómo los límites tradicionales (la distinción entre pintura y fotografía, entre arte y objetos descartados, por ejemplo) se han vuelto porosos o inservibles. También está la otra cara, la oscura del postmodernismo, pues muchas de estas ilustraciones parecen hechas mirando por un telescopio o un microscopio, es decir, que insisten en su resistencia a cualquier panorama generalizador donde podría agazaparse la tiranía que sustituye la visión de *un* artista (en el pasado, frecuentemente