

Génesis textual de *El cine era mejor que la vida* de Juan Diego Mejía

Wilson Orozco*
Universidad de Medellín

Primera versión recibida: 26 de febrero de 2003; versión final aceptada:
30 de abril de 2003 (Eds.)

Resumen: En este artículo, el autor analiza algunos aspectos de la génesis textual de la novela *El cine era mejor que la vida* (2000) del escritor colombiano Juan Diego Mejía. El punto de partida es la intertextualidad existente con varias obras del mismo escritor. La novela tiene como eje la figura del padre, contemplada por un narrador adulto que escenifica la posición y mirada de un niño. El narrador-niño y el personaje Mejía inician la historia con la ida al cine, una especie de pacto estético que los une. El cine, según Orozco, se constituye en una representación de los sueños y además encarna la unión con la irreconciliable realidad. En el artículo se demuestra la génesis textual a partir de la intertextualidad establecida con varios cuentos del mismo escritor, partiendo de la figura del padre en dos de ellos: en uno, “Un capitán para otro barco” (1986), existe sin nombre, y en otro, “Jinetes en cumpleaños” (1986), tiene una personalidad concreta y se le presenta como Esteban Aguilera. Adicionalmente, Orozco presenta otras variantes de la génesis a través de temas recurrentes del novelista.

Descriptores: Novela colombiana; Génesis textual; Cine y literatura; Novela urbana; Mejía, Juan Diego; *El cine era mejor que la vida*.

Abstract: In this article the author analyses some aspects of the genesis of the text of the novel *El cine era mejor que la vida* (2000) of the Colombian writer Juan Diego Mejía. He parts from the intertextuality of some writings of the author. The novel takes the father as an axis, seen by an adult narrator who represents the position and the point of view of a child. The

* Profesor de Semiología de la Universidad de Medellín; worozco19@hotmail.com. El presente artículo es un resultado parcial de la investigación realizada por el autor en el marco de la Maestría en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia, con la que obtuvo el título de Magíster en Literatura Colombiana.

child-narrator and Mejía begin the story with a coming to the movies, a kind of aesthetic treaty that joins them. According to Orozco, movies are representations of the dreams moreover; it incarnates the union of the irreconcilable reality. In this article it is showed the genesis of the text after the intertextuality established with various stories of the same writer. Taking the figure of the father in two of them: in the first “Un capitán para otro barco” (1986) he exists but is not named, and, in the other, “Jinetes en cumpleaños” (1986) he has a concrete personality and is presented as Esteban Aguilera. Additionally, Orozco presents other variations of the genesis through recurrent topics in the works of the novelist.

Key words: Colombian Novel; Genesis of the Text; Urban Novel; Mejía, Juan Diego; *El cine era mejor que la vida*.

*El cine era mejor que la vida*¹ tiene dentro de su estructura una serie de intertextos que remiten a la obra precedente del mismo autor. En su mayoría son cuentos que fueron producto de su asistencia al taller de escritores de Manuel Mejía Vallejo. También se puede observar que el autor ha recuperado de nuevo ciertos temas de la novela y los ha desarrollado tanto en cuentos como en artículos de opinión posteriores.

La figura del padre (Mejía)

Es claro que la novela *El cine era mejor que la vida* gira sobre el eje del personaje de Mejía padre, quien es visto por un narrador adulto, pero que asume la posición y mirada de un niño. Ambos, narrador-niño y Mejía, inician la historia con la ida a cine y ello sirve como pacto de unión entre ambos: “por aquellos días, Mejía y yo estábamos unidos por el cine” (11). La novela se inicia y se cierra precisamente con la ida a cine: en un principio con Mejía, al final con Laura:

Estamos en cine. Laura a mi lado, con su abrigo que huele a clóset, esperando a que apaguen las luces y corran el telón para que empiecen a desfilar personajes hechos de luz que hablan, ríen y lloran como en la vida real, pero que de alguna extraña manera hacen que todo sea mejor aquí en el mundo de afuera. Es la primera vez que vengo con Laura y todavía la siento tensa en su silla (233).

1 En adelante CMV. La novela fue ganadora del Premio Colcultura en 1996; se cita según la edición de 2000.

El mundo del cine es el que sirve de pacto de unión entre el niño y los adultos. El cine como representación de los sueños es lo único que encarna ese punto de unión dentro de lo irreconciliable que puede llegar a ser lo real.²

La novela gira sobre varios temas centrales que se pueden identificar claramente y uno de ellos es la mirada del padre, que en algunos casos desaparece tanto física como psicológicamente. Este personaje en la novela tiene el nombre de Mejía y en varios de los cuentos existe, bien sea sin nombre como en “Un capitán para otro barco” (1986) o con otro, como Esteban Aguilera en “Jinetes en cumpleaños” (1986). El primer cuento es el principal texto que se puede tomar como génesis de la novela tanto por su tema como por declaraciones del mismo autor. Hay que recordar que es recurrente en Juan Diego Mejía el regresar sobre cosas que ya ha escrito en un intento por recuperarlas y para, de cierta manera, mejorarlas. Este cuento, en el cual se basa la novela, fue puesto a consideración para un concurso literario en la Facultad de Medicina de la Universidad de Antioquia en 1982 y ocupó el segundo lugar. El cuento es acerca de un negocio que un personaje (cuyo nombre no es mencionado pero que claramente es Mejía de CMV) monta en el barrio Guayaquil de Medellín. El negocio quiebra y el dueño se va a Puerto Leticia a tratar de instalar otro. Si tomamos en consideración la novela, podemos afirmar entonces que ésta es la recreación del cuento de una manera ampliada. De hecho, en la novela se juega constantemente con la idea de que Mejía sueña con el mar, que es sinónimo de libertad, y con la posibilidad de ser un capitán con gente a su mando. Los sueños van siguiendo una cadena de unión entre sí. Mientras está en cine, el título de la película *El gran escape* le hace soñar con escapar de la realidad asfixiante de Medellín y el hecho de que el cine Lido esté cerca de la calle La Playa hace que empiece a soñar con la idea de mar, de capitanía, de Evalú y de libertad. En la novela se agrega un elemento nuevo a los sueños de Mejía que no existe en el cuento y que es el personaje Evalú. Esta mujer es la fuente de los sueños de libertad y de aventura de Mejía: “luego llega al barrio [después de ver *El gran escape*] y se refugia en el granero a pensar en el mar, en Evalú y, claro, en la libertad” (CMV, 24). Mejía vive en una realidad asfixiante que le impone unas metas que cumplir que él no parece haber predeterminado porque, en última consecuencia, la realidad en la cual está inmerso no la ha escogido, ni la

2 El niño que escapa de la escuela en el filme *Los 400 golpes* de François Truffaut, va a cine con un amigo, y las escenas muestran a la vez ese punto de unión entre ambos y el escape de la realidad que el cine representa.

ha planeado; actúa en un contexto en el cual no ha tenido participación, porque, como dice Zima, “De manera que es legítimo decir que ‘el sujeto actúa a través de la ideología’, que éste no la precede: al contrario, es la ideología la que precede al sujeto” (1988, 27).³

Mejía es un ser responsable que trata de hacer lo mejor por su familia. Para ello debe montar siempre negocios: “uno más en los cuarenta de Carabobo entre calles Maturín y Amador, ahí debía construir el futuro de los pelados”, como dice en “Un capitán para otro barco” (1986, 24). La afición por el alcohol hace que todos sus proyectos no se lleven a cabo hasta el final. De hecho, pareciera que siempre estuviera empezando de nuevo. Así lo vemos en el mismo cuento: “pero empezar de cero en Guayaquil no es fácil y menos a los cuarentaypico” (24) y en la novela: “Piensa en aceptar un encuentro con el abuelo Juan, someterse a su cantaleta de suegro todopoderoso y empezar de nuevo” (CMV, 24). Incluso se une a personajes que comparten con él su afición por iniciar proyectos y su gusto por el alcohol, como Arquímedes que le dice a Mejía recién lo conoce: “yo soy bueno para echar pica y pala, para empezar cosas, patrón” (60). En ambos, cuento y novela, Arquímedes se convierte en su mayor ayuda. Tanto así que es llamado *el escudero de Mejía*. Además de Arquímedes, el resto de personajes que trabajan en el almacén y, en general, en Guayaquil, conservan el mismo nombre con la peculiaridad que están precedidos del artículo definido: “El Hernán, La Selene, La Luz Aída,” etc. Los otros comerciantes de Guayaquil también aparecen en la novela como don Juve y don Juan. De este último no se precisa qué relación tiene con Mejía en el cuento, pero sí en la novela, ya que es claro que es el suegro de Mejía, aunque se puede intuir cierta relación por la siguiente alusión que se hace en el cuento: “A veces llegaba don Juan con su cabeza blanca, anteojos a la antigua, cara colorada, camisa remangada, a mirar las cifras de mi registradora, o mandaba a averiguar cómo estuvo la cosa” (1986, 25). Como se puede ver, los mismos personajes siguen estando presentes en la obra de Juan Diego Mejía sin mayores modificaciones, como si toda su obra fuera una sola, y lo que buscara fuera un mejoramiento y decantamiento de ella con el tiempo.

El personaje de Mejía que se puede encontrar en los cuentos mencionados vive obsesionado con el éxito, y para ello escucha los discos de superación personal que sirven como motivación para alcanzarlo. Los escucha como una

3 “bien que’il soit légitime de dire que ‘le sujet agit à travers l’idéologie’, il ne lui préexiste pas: c’est au contraire l’idéologie qui préexiste au sujet” (1988, 27).

especie de mantra, toda la noche sin siquiera dormir, hasta el cansancio, como ocurre con Esteban Aguilera en “Jinetes en cumpleaños” (1986). He aquí algunos ejemplos en el cuento y la novela respectivamente:

[Esteban Aguilera] cierra los ojos y recuerda las palabras de la noche: metas claras, decisión, superación. El disco giró muchas veces y Laura desistió en su intento por hacer descansar a Esteban (1986, 42).

Por las noches Mejía casi no duerme. Ya no escucha sus canciones ni toma aguardiente. Las pasa oyendo el disco de *El secreto del éxito*. Diez veces, tal vez cien. Él camina como si estuviera enjaulado. Apunta frases y números en los bordes del periódico. Amanece y todavía está oyendo el mismo disco. Mejía sabe que su tiempo se acaba, y ni Laura ni yo podemos ayudarlo (CMV, 180).

La ausencia del padre en la obra de Mejía es otro tema recurrente. Puede ser física o psicológica. En CMV la presencia del padre es física, pero también se percibe un distanciamiento del padre hacia el niño y su esposa. Mejía (el padre) vive sumido en sus sueños de viaje y de prosperidad material y eso lo hace desconectarse del mundo real. Los seres que lo rodean sienten lástima o rechazo hacia él. El niño y Laura lo miran con una especie de pesar y conmiseración. Aunque Mejía es alcohólico, no consideran que esto sea un mal o que él lo haga por maldad. Por el contrario, sienten que Mejía es tan niño o más que el propio niño que observa la realidad, en el sentido de que no parece tener las preocupaciones ni las actividades de los otros adultos en el centro de la ciudad. Laura y el niño cuidan de un ser vulnerable que quiere lo mejor para todos, pero que en sus delirios pierde el sentido común de realidad. Mejía hace lo mejor que puede, pero esas buenas intenciones no son suficientes para tener el éxito que él y su medio esperan. Su familia política desea que por fin deje de empezar tantos negocios y tantos proyectos y se concrete en algo que pueda sacar adelante. Por eso se le ayuda en un negocio en Guayaquil donde es difícil empezar, pero con el auxilio del abuelo Juan es suficiente. Ambos, tanto Mejía como su suegro, se comportan de manera muy diferente. Mientras que Mejía es soñador (algo impensable y en algunos casos imperdonable en los negocios), el abuelo es un ser pragmático y realista. De hecho ha estado desde siempre en Guayaquil donde no ha faltado ni un solo día en muchos años. Representa el protohombre en el cual se encarnan las virtudes de trabajo, seriedad y responsabilidad. Mejía, en teoría, cree también en estos mismos valores. De hecho cree a ultranza en el éxito material y social a juzgar por los discos de autoayuda que escucha obsesivamente y por el trato que da a sus empleados.

Es recurrente, en el escritor, la imagen de un capitán de un barco a punto de naufragar. El capitán organiza, promueve, alienta, ordena e incluso castiga. Así lo hizo con Arquímedes en “Un capitán para otro barco” (1986), cuando después de haber sido encarcelado y Mejía haber pagado la fianza, lo hace trabajar un mes sin sueldo. La decisión se le comunica de una manera seca y Arquímedes acepta sin discutir:

“Arquímedes, venga acá” —le digo.

“Sí patrón, cómo no”.

“Primero un baño con bastante jabón, después empieza a trabajar. Estará sin sueldo durante un mes, así pagará el dinero de la fianza, y si se vuelve a meter en líos se jode, ¿entendido?”.

Ni una protesta. Los primeros días parece sordo a las charlas de los otros, incansable en el trabajo, después empieza a tomar el ritmo, otra vez los chispazos de alegría, el humor que hace pasar el tiempo rápidamente, las ideas geniales y por último la historia se olvida y todo sigue igual. (1986, 28).

Pero hay una fuerza que va más allá de Mejía y que no le permite alcanzar lo que la mentalidad paisa y él creen. Mentalidad que ha estado centrada en el éxito comercial y las obras titánicas. Su afición por los sueños y por el alcohol hacen que no pueda tener los pies sobre la tierra. Deja de pagar deudas, no porque sea deshonesto, sino porque se deja llevar por sus alucinaciones de éxito y esto hace que pierda el sentido común. Incluso, llega a ayudar a sus hermanos sin la conciencia clara de si lo puede hacer o no.

Al final, derrotado en la realidad pero no en sueños, decide salir de la ciudad que siempre le ha parecido áspera y tacaña. Esa es la percepción que tiene de ella en un principio, debido a que ha estado desempleado por varios meses (en CMV). Una vez se le da la oportunidad con el negocio en Guayaquil, fracasa al poco tiempo y ahí es cuando decide que tiene que irse de la ciudad y empezar de nuevo tanto en CMV como en “Un capitán para otro barco”. De hecho, no parece estar satisfecho en Medellín, ya que siempre está inmerso en sus sueños, otras tierras y Evalú. Cuando las cosas en la ciudad del negocio, no funcionan, decide probar suerte en pueblos, especialmente en puertos que le sepan a libertad y donde pueda cumplir con sus aspiraciones de mando y capitán. Deja el mundo real: su hijo, su esposa Laura, su negocio, sus trabajadores, para internarse en un mundo desconocido donde pueda empezar de nuevo. A partir de ese momento, el niño y Laura empiezan a sentir la ausencia física de

Mejía, ausencia que se nota claramente en cuentos como “Un capitán para otro barco” (1986) y “Un café al amanecer” (1999).

En “Un café al amanecer” (1999), por ejemplo, más que física, se nota una dimensión psicológica de la ausencia en el protagonista, que tendrá su expresión en un retardado mental que tiene que sufrir los rigores de la escuela, pero no tiene éxito. Es obligado a atender clases como el resto de los niños *normales*, pero no logra cumplir con las expectativas del medio. Por ello es expulsado del colegio. La ausencia psicológica del mundo real se vislumbra desde la primera frase cuando el narrador se refiere a él con un “Te ves distraído con el revolver en tu mano derecha” (1999, 86). Es casi la misma ausencia que Mejía demuestra cuando va con el niño a cine de cuatro a ver *El gran escape* en CMV. Hay que anotar que la ausencia de estos personajes se puede dar a dos niveles: una física que ocurre casi siempre al final, y otra psicológica que recorre todo el texto. Mejía y el Gordo —es decir, el protagonista de “Un café al amanecer” (1999)— comparten el hecho de que parecieran estar en otro lado diferente al de la realidad. Así se dice del Gordo en el cuento: “Todo el mundo sabía que detrás de esa cara hermosa había sombras que no te dejaban darte cuenta de todas las cosas. Por eso no sostienes bien tu arma. Por eso miras a un lado cuando debías estar apuntándole al enemigo. Por eso siempre te pude quitar el revólver y nunca protestaste” (1999, 86). Y de Mejía se dice al inicio de CMV: “y ahora, tanto tiempo después, pienso en él sentado en la sala del teatro, preocupado, simulando estar conmigo” (CMV, 11). Pero también en casi todas las historias de Juan Diego Mejía hay una ausencia de los seres queridos al final de éstas. Así sucede con el Gordo y el narrador del cuento: “Algunos murieron, otros simplemente huyeron de este final. Sólo estamos tú y yo Gordo, pocas horas después de que dieron las doce de la noche de otro año más” (1999, 88). Y más adelante insiste el narrador: “porque sólo quedamos tú y yo, Gordo” (88). En “Un capitán para otro barco” (1986), Mejía también decide irse después de que su negocio ha fracasado. De hecho, la narración del cuento se hace desde una avioneta que Mejía toma al dejar a Medellín: “No sé cómo se enteraron de este viaje. Bueno, me olvidaba de que en Guayaquil no hay secretos. Lo cierto es que ahora voy en busca de otros soles. Tal vez me instale en Puerto Leticia” (1986, 33). En CMV, que es la reconstrucción de este cuento, hay una variante en cuanto a la forma de irse de Medellín por parte de Mejía, ya que lo hace a través de chalupas y buses, pero la idea de irse de Medellín sigue vigente. Lo único que queda es la soledad de los seres queridos que dejó atrás. Así se dice en la última frase de la novela: “y seguiremos esperando el día en que Mejía regrese de su viaje otra vez sonriente y soñador” (CMV, 233).

Otras variantes de la forma en que los personajes del escritor se muestran ausentes físicamente se pueden encontrar en cuentos como “El brindis” (1986), donde un personaje que es llamado *el capitán* (que tiene todas las características para ser un Mejía) ha salido de su pueblo para ir a buscar suerte en la capital, es decir en Bogotá. Una mujer que siempre ha estado enamorada de él y que en el cuento se llama *la borrachita*, por fin lo encuentra, y juntos empiezan a reconstruir su historia a partir de la ausencia mutua.

En “Tierras ajenas” (1986) se retoma de nuevo el tema del viaje y a la vez se da por primera vez tratamiento al tema del idiota en la obra de Juan Diego Mejía, que luego irá a desarrollar en “Un café al amanecer” (1999) y que parece ser el tema de su novela actualmente en preparación. En “Tierras ajenas” se relata la historia del viaje que hacen el Gordo y el narrador a un monasterio como parte de un rito familiar. El Gordo decide quedarse allí para siempre. En el cuento “Domingo” (1982) una mamá hace la reconstrucción a su pequeño hijo de quién fue su padre, ya que éste se ha ido para la guerrilla y no lo ha vuelto a ver. En “Cartago efe ce” (1982) que hace parte del libro de cuentos *Rumor de muerte*, el personaje principal que vive en un pueblo decide un día irse de éste y lo expresa con estas palabras: “Esto no es vida, muchachos —nos decía—. Uno tiene que abrirse o se jode” (1982, 73).

El viaje

Como podemos ver, gran parte de los personajes de la obra de Juan Diego Mejía añoran el viaje. Lo ven como la posibilidad de escapar de una monótona vida, la posibilidad de empezar una nueva con mejores resultados. El viaje es visto como algo idealizado y que, de hecho, va a traer un cambio en quien lo realiza. Los hermanos de Mejía, en CMV, han estado en el Llano con consecuencias funestas para ambos; Cecilio el de “Cartago efe ce” (1982) se ha ido del pueblo, pero esta experiencia lo ha cambiado y ya no es el mismo. Estos y otros personajes de la obra de Juan Diego Mejía representan el mundo en dos sentidos: el de su mundo cerrado y de las obligaciones sociales, y el mundo exterior que siempre está lleno de aventuras.

El viaje es una experiencia transformadora. Es un duro aprendizaje por el que tienen que pasar los que no han vivido aún la vida. Recurrente es la idea del antioqueño andariego o del joven que huye de su casa para trabajar en otras latitudes, donde por fin se pueda hacer hombre. Los personajes añoran el viaje porque no encuentran un lugar apropiado para realizar sus sueños. El viaje es la

posibilidad de estar lejos de los seres queridos y demostrar, después de algún tiempo, el verdadero valor del que se va.

Siempre son los hombres los que salen de viaje. Se van solos y dejan a sus esposas e hijos. En este sentido, el arquetipo del Ulises que viaja y su Penélope que se queda, permanece intacto. Incluso en CMV, Laura prácticamente desarrolla las mismas labores de Penélope, ya que se queda bordando: “[Mejía] decide irse caminando hasta la casa como en la primera noche de trabajo en Guayaquil. Imagina a Laura tejiendo en su salón de hilos, retazos de telas, agujas y lanas” (212). Mejía siempre se ha creído un marinero; es significativo que Laura decida bordar un mantel con la figura de un barco mientras él se ha ido de viaje: “[Laura] ya no llora tanto. Por estos días trabaja en un mantel blanco en el que está bordando un barco de vapor en el centro y palmeras en los bordes. Tiene dos chimeneas grandes y camarotes en una línea alrededor de la nave” (232). El mantel es un regalo para los abuelos, y el niño se siente orgulloso de él porque es tal vez la única referencia física que queda de Mejía: “El barco de Mejía va a estar en el centro de la fiesta y, aunque ella no me lo ha dicho, creo que es por eso que Laura trabaja con tanto empeño en ese mantel. Ya lleva casi un mes pegada de la aguja y de la tambora en la que tiembla la tela” (232). En la última novela de Juan Diego Mejía, la mamá del protagonista-narrador sigue ejerciendo el oficio de modista, pero lo curioso es que ya la imagen de Mejía no aparece. Es como si Juan Diego Mejía se hubiera deshecho en cierta manera de esa imagen obsesiva del padre, como si ya hubiera ocurrido una catarsis.

Una novela donde Juan Diego Mejía habla también del viaje es *A cierto lado de la sangre* (1991). En este caso, el viaje es narrado desde el mismo lugar que el protagonista ha escogido como nuevo punto de vivencia. Es la historia de un joven revolucionario que va a la costa junto con su esposa a hacer trabajo de tipo político: adoctrinar a los campesinos, organizar huelgas, defender sus derechos. El joven es estudiante universitario de ciudad que se ve enfrentado a los rigores del campo. Es un choque entre un mundo que él manejaba y un terreno que tiene que empezar a conocer. Del viaje saldrá alguien nuevo, alguien renovado, con mayor experiencia, que es en última instancia lo que se busca en todos los viajes en la obra de Juan Diego Mejía.

Mientras Mejía siempre quiere salir de viaje para probar nueva suerte, el niño intenta escaparse a través de la pantalla. Quiere dejar tras de sí la realidad por medio de la creación artística. Estos deseos de escapar de esa realidad asfixiante se transforman, en la adolescencia, en el deseo de conocer los países que le llegan a través de los programas de televisión como *El mundo al vuelo*,

y por los programas radiales internacionales que escucha a través de la onda corta. Todo esto se concretiza en el deseo de aprender inglés con un curso por correspondencia. Se entiende entonces toda su rabia y frustración cuando se da cuenta de que Alonso se ha ido para Estados Unidos. Esa frustración la mezcla con una especie de masoquismo, ya que imagina el avión que lleva a Alonso y que pasa por encima de Medellín. Es claro que aquí el viaje es visto de una manera idealizada, ya que implica aventura, transformación, posibilidad de hacerse hombre o de ganar respeto y admiración.

La mujer

En la novela, la mujer tiene dos tratamientos: o bien es la dedicada y confinada a la casa, como se ve en casi todos los cuentos y especialmente en CMV (las tías del niño son otro buen ejemplo de este tipo de mujer), o es la idealizada en sueños como Evalú. La primera representa la mujer del hogar: responsable y fiel. Es el prototipo de la virgen María que alimenta y promueve la cultura judeo-cristiana. Freud por ejemplo, divide a las mujeres entre las esposas que conservan las instituciones de la civilización y a quienes llama *madonnas*, que ofrecen el sexo y la diversión, pero que se encuentran en los márgenes y a quienes llama las prostitutas (1999, 161-167). La separación, sin embargo, viene desde mucho más atrás con la división entre Eva y María. La primera representa la tentación y la perdición, mientras que la segunda es el orden y la salvación. Guardando las proporciones, se puede decir que Evalú representa la tentación y la mujer libre. Mejía siempre está soñando con ella y deseándola. De hecho, la identifica con la libertad y sus sueños de viaje. Laura, con su dedicación a las labores domésticas, representa los valores de entrega, sumisión y obediencia que son encarnados en la Virgen María. En CMV se hace una descripción de este tipo de mujer, que igualmente tiene validez para la esposa de Mejía:

Alonso es un muchacho callado. No necesita hablar conmigo ni con Laura cuando llega a casa porque alguien dentro de él le habla todo el tiempo y le cuenta la historia de un gallero que enamoró a una mujer con cara de Virgen María y se la llevó a vivir en vecindarios pobres, la acostumbró a esperarlo siempre mientras él apostaba y bebía en la gallera, le prohibió quejarse de la pobreza y del hambre, y la mantuvo ocupada todo el tiempo con siete hijos de edades iguales y estancadas (110).

El personaje de Laura posee las características propias de la Virgen María desde la obra temprana de Juan Diego Mejía y que perviven en la novela. Es una mujer que siempre se muestra sumisa, pasiva, reclusa en su casa y que, aunque casi nunca sale de ella y no conoce mayor cosa del mundo exterior, representa la voz de la conciencia para Mejía, ya que lo aconseja cada vez que llega a la casa. Mejía posee un entusiasmo desbordado que necesita ser calmado por los comentarios equilibrados de Laura. Así le dice a Mejía después de que éste no ha dormido en varios días por la posibilidad de un negocio en el cuento “Jinetes en cumpleaños” (1986): “—Si no duermes no puedes convencer a nadie— fue lo último que le dijo. Después ella se metió en el cuarto y se acostó a oír la radio. Caminando de un extremo a otro de la salita, Esteban⁴ dejó de pensar en las palabras de su mujer y siguió repitiendo los consejos del tocadiscos” (1986, 42).

Laura es la mujer casera que se encarga de la crianza de la familia y no tiene ninguna incidencia en los asuntos de negocios. Pero a pesar de que rara vez sale, posee una visión panorámica del mundo y una claridad que da el sentido común. Es recurrente la escena en la que Mejía llega y Laura le sirve de interlocutora (aunque en un tono parco).

El mundo exterior es el de los hombres. Ellos viajan, salen, conquistan, beben en los bares, montan negocios. Las mujeres están confinadas en sus casas: cocinan, planchan, cosen, tratan a sus esposos como a bebés. Después de hacer sus oficios domésticos, deben tener la capacidad de escucharlos, aconsejarlos, consentirlos. Los hombres son Ulises a la conquista del mundo. Las mujeres son Penélopes tejiendo y destejiendo las tareas hogareñas.

La novela presenta al personaje de Evalú como la antítesis de la anterior mujer que se vislumbra ya en un cuento como “El brindis” (1986). Este otro tipo de mujer representa a la idealizada. Frecuenta bares, canta, conquista, se enfrenta al mundo de los hombres y sale adelante en él. Tiene una relación de tú a tú con el hombre. Mientras la primera simboliza a la Virgen, esta última representa a la prostituta encargada de proporcionar el placer y sacar a los hombres de la monotonía de los hogares. La mujer idealizada es lo contrario de la real. La idealizada permanece en los sueños, permanece en el terreno de lo utópico y es la que alimenta los deseos de viaje. En el caso de Mejía, en CMV, esta mujer sirve como el horizonte, que lo hace mover, salir de la realidad, ya que no le importa tampoco encontrarla; sólo buscarla. Así se dice en la novela:

4 Mejía es el nombre que se le da al personaje, pero que puede tomar otros nombres como el de Esteban, en este caso.

Mejía escucha los porros que suenan en el puerto y en estos momentos cree reconocer la voz de Evalú. Sin dejar de mirar hacia las calles le pide a su lanchero que encienda de nuevo el motor. “Adónde vamos, patrón?”, le dice mientras hala la cuerda del Johnson. “A otros ríos, muchacho”. La lancha empieza a alejarse y Mejía siente desaparecer poco a poco el sonido de los cantos, los perros, las otras lanchas, la gente, las casas (222).⁵

Evalú se presenta en una relación horizontal con respecto a Mejía en CMV. Sin embargo, se puede encontrar en un cuento como “El brindis” a un tipo de mujer que también es la antítesis de Laura y que es muy parecida a esta Evalú: *la borrachita*. Como su nombre lo indica, tiene una gran afición por el licor desde joven. Desde temprana edad se enamora de un hombre de su pueblo, pero éste se va para la capital a probar suerte. La historia de amor entre ambos se suspende y *la borrachita* se inicia en el camino del licor. Lo paradójico es que no es el hombre el que busca a la mujer, sino ella la que va hasta la capital y lo encuentra. En este caso, entonces, no es la mujer la que recibe pasivamente o la que espera que el hombre tome la iniciativa, sino ella ve que el destino también está en sus manos.

Las mujeres de *Camila Todoslosfuegos* (2001) están en una posición intermedia entre las dos anteriores, ya que pertenecen a otro tiempo y a otra condición social. Más que ser mujeres-sirvientas, son mujeres compañeras de los hombres debido a que estudian en las mismas universidades, frecuentan las mismas calles y los mismos bares de la ciudad. Los sueños de cambio y de transformación social de la generación cobijan por igual a hombres y mujeres.

Mejía y otro tipo de personajes similares en la literatura, también se encuentran rodeados de mujeres que los acompañan estoicamente, los aconsejan, los aguantan y, en algunos casos, los insultan como la esposa del coronel en *El coronel no tiene quien le escriba* de Gabriel García Márquez: “Eres caprichoso, terco y desconsiderado” (1994, 65).⁶ Son a la vez mujeres que cumplen la función de mamás que protegen y cuidan de estos hombres como si fueran bebés desprotegidos. Este tipo de mujer: “se convierte, por la ley de la necesi-

5 El niño de la novela, al igual que Mejía, posee una mujer idealizada. Bien la puede encontrar en el cine como a Annie o a Elizabeth Taylor o en su contexto más cercano a la Lucía de su barrio.

6 En este sentido también se puede percibir al coronel del *Coronel no tiene quien le escriba* como un ser que está rodeado de cierta atmósfera de fracaso, ya que su honor militar y sus expectativas sociales se han venido abajo. El coronel está envuelto en un sistema burocrático que se convierte en una red que no deja cumplir sus aspiraciones.

dad, en la mujer mito caracterizada como compañera, madre, amante, refugio, consuelo, objeto de deseo, y ante todo, víctima de expiación” (Girard, citado por Escobar, 1994, 83).

Laura y la esposa del coronel se identifican en el sentido de que ambas cuidan y protegen a sus esposos, aunque esa protección no está exenta de la crítica y la frustración. Entre Laura y la esposa del coronel, sin embargo, hay una diferencia en el tratamiento hacia sus esposos. Mientras la esposa del coronel es dura con él por la falta de sentido común y pragmatismo de éste, Laura mantiene una actitud más estoica y sumisa frente a Mejía. De hecho, la distancia que siempre ha guardado frente a él la transmite al hijo.

El fútbol

El fútbol se presenta como sustituto del cine y de las novelas de aventuras en CMV. Es el nuevo espacio donde el niño quiere realizar sus deseos de grandeza y aceptación. Sueña que es Pécora, una vez que lo reconoce en el estadio cuando juega el Deportivo Independiente Medellín. Ya no se cree actor de cine, sino un sólido defensa quien tiene buenas actuaciones en un equipo que no triunfa. En las ocasiones en las que ha ido al estadio, el equipo Medellín ha salido perdedor. Los personajes de la novela, como el equipo, comparten el mismo clima de nostalgia y derrota. El Medellín viene a representar entonces la no consecución del triunfo. En un artículo titulado “Este año sí” (1998-1999) dice Juan Diego Mejía: “me volví hincha del Deportivo Independiente Medellín. Debo confesar que a partir de entonces empecé a prepararme para la vida real. Ahora ya sé vivir con la ilusión del triunfo. No tengo el problema de los otros hinchas que han visto el éxito de frente. Ellos ya no sueñan. No tienen el calor en los ojos que los hace imaginar el día de la gloria” (1998-1999, 56).

En otra entrevista expresa algo similar:

A mí me gustan más los personajes que no ganan, no tanto los perdedores, sino los que no ganan. Me ha gustado más la derrota, las situaciones límite de la derrota porque permiten mayor reflexión. Un triunfo absoluto es lo peor que le puede pasar a uno [...] el éxito no le permite a uno darse cuenta de las cosas, produce mucho ruido. En cambio perder, fracasar es muy rico porque lo lleva a uno a unas profundidades [...] yo nunca me quise cambiar de equipo de fútbol, a mí me sigue gustando el Medellín a pesar de que es un equipo que desde 1957 no gana nada [...] la gracia de ser hincha de un equipo es que las cosas no sean fáciles” (Entrevista con el autor, 2001).

En el cuento “Cartago efe ce” (1982), el fútbol es visto como una posibilidad de hacerse hombre y demostrar la valentía. El fútbol como ritual de guerra representa la posibilidad de entrenarse para la vida real. Tanto en el anterior cuento como en CMV, el fútbol es un campo de batalla en el cual los personajes deben demostrar si son dignos de la heroicidad o si, por el contrario, son unos perdedores.

Niñez y adolescencia

Para terminar, es conveniente señalar que Juan Diego Mejía reconoce que uno de los libros que más influyó en la escritura de CMV fue el libro de J. D. Salinger, *El guardián entre el centeno* (*The catcher in the Rye*). La influencia se puede observar en la forma, en el tono de la narración y en ciertos eventos por los que pasan los protagonistas. Ambos libros cuentan la historia personal que es narrada por los mismos protagonistas. El de CMV es un niño que durante la novela pasa a ser un adolescente. En *El guardián...* el adolescente narra lo que le sucede en dos o tres días. El niño siempre tiene una visión ingenua de la vida, mientras que el adolescente mira el mundo desde una posición desencantada. Incluso, sus costumbres son las de un adulto: fuma, bebe y trata de tener sexo con una prostituta, aunque sin éxito. Los narradores ven el pasado como algo lejano pero digno de mención. Esto dice el narrador de *El guardián...*: “Les hablaré de esas cosas locas que me pasaron por allá en Navidad antes de todo ese jaleo y tuviera que venir aquí y tomarlo todo con calma” (Salinger, 1951, 5).⁷ Son sucesos dignos de mención dentro de toda una vida. Ni siquiera llega a ser autobiografía. El narrador lo advierte: “Además, no les voy a contar toda mi maldita autobiografía o cosa por el estilo” (5).⁸ Como se sabe, CMV, es la reconstrucción de una parte de la vida de un niño que aunque no nos cuenta todo, sí nos lleva por aquellas cosas que más lo marcaron: el cine, el fútbol, el amor, la amistad. Es clara la influencia de la novela de Salinger en la de Juan Diego Mejía. Ambas son contadas por narradores situados en su infancia. El mundo de los adultos lo ven como opresor y en algunos casos hipócrita (otra referencia son *Los 400 golpes* de Francois Truffaut). Ambos protagonistas tie-

7 “I’ll just tell you about this madman stuff that happened to me around last Christmas before I got pretty run-down and had to come out here and take it easy” (traducción mía).

8 “Besides, I’m not going to tell you my whole goddam autobiography or anything” (traducción mía).

nen que enfrentarse a un mundo hostil y nuevo para ellos. Muchas veces sus razones no son entendidas por el mundo racional y ordenado de los adultos.

Bibliografía

- Escobar, Augusto (ed.). *Marea de Ratas* de Arturo Echeverri Mejía (edición crítica). Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1994.
- Freud, Sigmund. "Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre", en: *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, Vol. 11, 1999, 161-167.
- García Márquez, Gabriel. *El coronel no tiene quien le escriba*. Bogotá: Norma, 1994.
- Mejía, Juan Diego. *Rumor de muerte*. Medellín: Coopiss, 1982.
- _____. *Sobrevivientes*. Medellín: Com-Pas, 1986.
- _____. *A cierto lado de la sangre*. Bogotá: Planeta, 1991.
- _____. "Este año sí", en: *La Hoja*, Medellín, 71, 1998-1999, 56.
- _____. "Un café al amanecer", en: *Revista Universidad de Antioquia*, Medellín, 258, 1999, 86-89.
- _____. *El cine era mejor que la vida*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2000.
- _____. *Camila Todoslosfuegos*. Bogotá: Norma, 2001.
- Salinger, Jerome David. *The Catcher in the Rye*. Bungalow: Penguin Books, 1951.
- Zima, Pierre. *L'indifférence romanesque*. Montpellier: Université Paul Valéry, 1988.

