

## Historia y brujería en los cuentos de Pedro Gómez Valderrama

Juan Fernando Taborda Sánchez\*  
Universidad de Antioquia

*Las ideologías que degradan al hombre  
sólo se extinguirán cuando la revolución alcance  
la intimidad del hombre y realice una moral concreta,  
que se nutra de las más altas formas de erotismo.*

Jorge Gaitán Durán

Degradar todo a la condición del comercio, a la banalidad de la moda y de la publicidad es uno de los signos del mundo actual. De Oriente a Occidente la humanidad ha sido relegada al espacio global del mercado, y este proceso de trivialización incluye al erotismo, una de las manifestaciones más propias del ser humano, tal vez la que le permite un mayor conocimiento de sí mismo, de lo que es y no es, de su situación límite entre la naturaleza y la cultura, y que ha caído en el burdo exhibicionismo. No es que el erotismo haya perdido su fuerza de interrogar al hombre sobre su condición, es que la sociedad actual ha sucumbido a una imagen plana carente de significados, que es otra manera de disciplinar y uniformar los cuerpos.

Al igual que en el encuentro fulgurante de la pareja se cumple el ágape erótico, la unión entre la literatura y el erotismo reúne dos experiencias vitales del ser humano. La literatura, en busca de una vida más intensa, no se deja reducir a una simple mercancía, y a través de ella el erotismo renueva sus significados, amplía su horizonte de sentidos, permite comprender un poco más la fuerza de placer y de goce, y a la vez de desorden y desestabilización que él implica.

Estas dos pasiones, la literatura y el erotismo, se conjugan con singular esplendor en los cuentos de uno de los escritores colombianos más importantes de la segunda mitad del siglo XX, Pedro Gómez Valderrama; quien

\* Abogado, estudiante de la Maestría en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia.

lejos del ruido de los espectáculos literarios, del escándalo y la provocación con que muchos autores construyen y promocionan sus obras, trabajando a base de reflexión e imaginación, puliendo con la pluma pacientemente el golpe inusitado de la inspiración, dejó una obra innovadora que no puede ser desconocida en el estudio de la literatura colombiana, tanto por su coherencia temática y formal extremas, como por el hecho de estar vinculada con el proyecto estético y ético más subversivo del arte, el de la libertad del ser humano.

Eduardo Pachón Padilla (1989: 549), al ocuparse del cuento colombiano, define a Gómez Valderrama como “el más genuino representante en el país de la tendencia del *cosmopolitismo*”; este calificativo no tendría por qué despertar la suspicacia de quien quiera profundizar sobre lo que se ha escrito respecto del autor, si su obra no hubiera sido escrita en una época en la que también se puso en escena el estandarte de la “identidad nacional”. El problema de catalogar a Gómez Valderrama como cosmopolita es que el término por sí mismo no aporta nada a la investigación temática de su obra, ya que controvertir el concepto y afirmar lo contrario es igualmente válido. Su obra es un claro ejemplo de colombianismo, entendido este concepto como nuestra manera de ser en el mundo y de participar como un interlocutor válido en el diálogo a través del cual se manifiestan las diferentes culturas de la humanidad, de hacer contrapunto, de ser reconocidos como un “otro” que se revela contra su condición de verse marginado a la soledad de su exótico autismo.

Dentro de la búsqueda temática que compromete la originalidad de cada autor, en la obra de Gómez Valderrama resalta el tema de la brujería como una sombra de superstición que cae sobre la historia de la humanidad para designar ciertas prácticas sexuales “anormales” a ojos de los poderes establecidos, y de anatematizarlas en cuanto escapan a su control. Este aspecto, el de la brujería como un hecho histórico común a Europa y América, y su aprovechamiento para la literatura, a través de sus cuentos, es al que nos referiremos en el presente artículo.

La obra de Pedro Gómez Valderrama, de una gran consistencia, abarca una multiplicidad de géneros, la novela con *La otra raya del tigre* (1977), la poesía con *Norma para lo efímero* (1942), el ensayo, entre los que sobresalen, *La leyenda es la poesía de la historia* (1988), *Los ojos del burgués (un año en la Unión Soviética)* (1971), *Muestras del diablo (Consideraciones de brujas y otras gentes engañosas, En el Reino de Buzirago y El Engañado)* (1993), y seis libros de cuentos, *El retablo de Maese Pedro* (1967),

*La procesión de los ardientes* (1973), *Más arriba el reino* (1980), *Los infiernos del Jerarca Brown* (1984), *La nave de los locos* (1984) y *Las alas de los muertos* (1992), en los que su trabajo creador alcanza su mayor dimensión.

Este trasegar por diferentes ámbitos de la creación literaria no se da sólo de manera aislada, sino que en su obra los géneros se compenetran; así en uno de sus cuentos, "Los infiernos del Jerarca Brown", que más parece una novela corta, se entrecruzan el ensayo histórico, el lenguaje poético, el análisis propio de la novela y la síntesis del cuento. Aquí se cuentan las peripecias de un negro norteamericano en el Amazonas, y cómo la fortaleza de su condición racial, la soledad, su bondad y su impulso vital, le ayudaron a sobrevivir en su deambular durante cincuenta años por los infiernos del caucho. En este sentido es importante mencionar, también, el cuento "Informaciones sobre el convento de Santa Cristina", en el cual se narra la historia de un claustro de dimensiones desmesuradas, perdido en la cordillera de los Andes, y los acontecimientos que allí ocurrieron a lo largo del tiempo, desde su construcción en la Colonia hasta el advenimiento de la República; relata, además, la sublevación y el desenfreno erótico de las monjas de clausura, su participación en las luchas de emancipación, y la decadencia del claustro al quedar de espaldas a los cambios que trajo la Independencia. En el texto percibimos la relación existente entre el pecado, la represión y el libertinaje. Pero lo que es más importante precisar, inicialmente, es la combinación de los diferentes géneros en el mismo cuento, en este caso la historia, el análisis e interpretación de los hechos históricos, y la ficción propia de la literatura.

El narrador por fuera de la diégesis<sup>1</sup>, ya que no participa de los acontecimientos narrados, se presenta, en una primera fase, como un exhaustivo investigador que le brinda las claves al lector para una mejor comprensión del convento como un hecho histórico: la gran herencia religiosa de España, el gran monumento de la América española. Inclusive el narrador, para resultar más convincente, se apoya en textos históricos fidedignos que cita sobre los conventos en América; a nivel del discurso consigna cinco notas de pie de página haciendo referencia de libros al respecto, entre ellos, *La*

1 Utilizamos el término diégesis para no confundir la historia, el hecho relatado en el cuento, con la Historia en general como asunto de la obra de Gómez Valderrama que recrea por medio de la ficción. Para Genette, diégesis es el concepto que permite distinguir el relato como historia, como enunciado, como los hechos narrados. Véase al respecto la cita que hace de él Eduardo Serrano (1996: 18).

*epopeya de la fe americana y Las comunidades religiosas en las guerras americanas* (Gómez, 1996: 140 y ss.). En una segunda secuencia, el narrador emprende el viaje hasta el lugar donde está ubicado el convento y en una visita guiada de un par de horas —coordinada temporal ya no del discurso sino de este desdoblamiento de la diégesis—, como si estuviera en un museo, acompaña al lector por los pasillos del convento, y así va haciendo la descripción de los objetos que saltan a su vista, y de lo que significaron en la vida del convento, redondeando su relato de una manera más convincente. Pero ya el narrador no se presenta como el frío teórico que habla desde la distancia de los documentos históricos de la primera fase; al ir hasta el convento y describir su historia desde el lugar de los hechos, él, que inicialmente estaba por fuera de la acción, hace de una manera sutil que su discurso se compenetre con los hechos narrados, que el relato se estratifique en varios niveles, y que se integren entre sí los acontecimientos relatados y su proceso de enunciación y, de esta manera, se combinen también en otro nivel, la historia, la interpretación del hecho histórico con la ficción, la interrelación de la historia y la leyenda a través de la ficción. El logro del cuento, en este aspecto, está en que el lector ideal<sup>2</sup> es guiado con soltura, sin enredos, por el narrador. De esta forma el “ensayo” histórico se combina con la ficción literaria. Más adelante abordaremos de nuevo este procedimiento, este interés temático y formal, en los cuentos de Gómez Valderrama.

Una primera característica de sus cuentos que ya se ha mencionado, es la de incorporar la historia a la literatura. Son otra manera de contar la historia, no simplemente como el expediente frío de un hecho, sino como una exploración profunda en los recovecos abisales de la condición humana. Lo que le interesa al autor es la historia posible, es poder recrear la historia, modificar el pasado, posibilitar una nueva interpretación de un hecho o de una leyenda perteneciente a la tradición. Por ejemplo, lo que le habría podido suceder a un personaje histórico determinado en circunstancias distintas a las que le tocó en suerte vivir, como en el caso de “En un lugar de las Indias”, en el cual Cervantes es convertido en un personaje literario, víctima, a su vez, del capricho de una ficción de don Alonso Quijano que lo traslada a Cartagena de Indias a pasar sus últimos días

2 Umberto Eco (1996: 17) identifica al lector ideal con el lector modelo, “un lector-tipo que el texto no sólo prevé como colaborador, sino que incluso intenta crear. (...) alguien que está dispuesto a aceptar una historia que vaya más allá del sentido común”.

como un autor fracasado, en medio de la exuberancia de las frutas, los autos de fe y el abandono a la pasión desenfrenada por una mulata. O rellenar los vacíos de la historia, desmitificar los personajes, ironizarlos, imaginar su vida privada como en el cuento "Olvido capital", en el cual, mediante la ficción, se recrea la vida privada del conocido filósofo y criminalista italiano del siglo XVIII, Cesar Beccaria, innovador del moderno derecho penal, autor del célebre *Tratado de los delitos y las penas*, que se debatía entre el amor por una condesa y la causa de poner en práctica los avances de la Ilustración, y quien en el relato de Gómez Valderrama, lejos de su patria, al temer ser olvidado por su amante, emprende una angustiosa carrera hasta su encuentro; y el lector se verá, así, involucrado en la intimidad de la pareja al participar mediante la lectura de una escena de sexo, en la que los ideales humanistas de Beccaria se contraponen a la intensidad del placer sexual, al llegar los amantes al orgasmo en el momento en que observan desde su cuarto la muerte de un condenado a la horca. Es importante resaltar que este relato es desarrollado a partir de una frase perdida en una de las novelas de Stendhal, escritor al que Gómez Valderrama guardó siempre una verdadera devoción: "[Beccaria] así como Hobbes, tenía miedo desde que se encontraba solo" (Gómez, 1996: 272).

En este juego creativo con la historia que proponen al lector los cuentos de Gómez Valderrama, es posible que se emprenda la exploración de los límites de una leyenda, como en el caso de "El hombre y su demonio", en el que a partir de una leyenda popular en el Flandes del siglo XVI, que atribuía la sonoridad de las campanas de las iglesias al hecho de que el metal era purificado en su fundición con el cuerpo de una doncella, relata un acontecimiento en la vida de Jerónimo Bosch, el Bosco, desconocido para la historia del arte y sólo posible en la ficción, en el que se muestra al pintor poseído por una pasión insana hacia una doncella, quien ante el temor producido por la hosca figura del artista cayó por error en la más grande fundición de una campana que se haya conocido en Brujas. O, como en ese otro cuento, que lleva el título del famoso cuadro del pintor holandés, "La nave de los locos", en el que los alienados personajes de la extraña embarcación, después de un largo periplo entran por el Río Grande de la Magdalena y lo remontan, y en una onírica transformación la nave se convierte en camión y sus ocupantes llegan hasta la capital para perderse en un burdel, en un surreal intercambio cultural.

El equilibrio de la historia y la ficción, en los cuentos de Gómez Valderrama, está dado por la imaginación a través de la cual se logra el

desarrollo y la recreación de la realidad; la ficción es, entonces, el manejo literario del hecho histórico. Se puede manifestar que la incorporación de la historia a la literatura, en sus cuentos, se logra a través del autor modelo, o sea por la estrategia o instancia narrativa que se manifiesta como un conjunto de instrucciones que se imparten a cada paso para que el lector comprenda y reconozca el mundo de la ficción propuesto (Eco, 1996: 23). Autor modelo que debemos distinguir del autor empírico que es Pedro Gómez Valderrama, y aunque cada cuento constituye un universo propio en el cual, dependiendo de sus necesidades de verosimilitud, se despliega o no una amplia gama de narradores, existen una serie de rasgos formales que nos permiten trazar la silueta de este autor modelo: la presencia reiterada de epígrafes y de citas correspondientes a textos de historia, o a documentos que a través del paso del tiempo se pueden utilizar con un fin histórico, textos algunas veces reales, otras apócrifos; el hecho de desarrollar el relato a partir de uno o varios manuscritos que se confrontan entre sí; o el evento de que el narrador principal de los cuentos en varias ocasiones sea un escritor o un historiador, o un archivista, un hombre culto que deambula por el universo de una biblioteca, o que se vale del arte como fuente de la historia.

Veamos más detenidamente cómo funciona este procedimiento de incorporar la historia a la literatura: en "La mujer recobrada", que comienza con una cita al parecer apócrifa de Miguel Ángel Buonarroti, "Yo he reunido y recompuesto la mujer de Cristóforo, que él mismo rompió de rabia" (Gómez, 1996: 50); un escritor-investigador, Camilo, en Florencia, trata de desentrañar de un viejo manuscrito un misterio que tiene que ver con su propia vida. El misterio de la muerte de Cristóforo Allori, pintor renacentista, quien se dejó morir de amor al sucumbir a una tormentosa pasión por una mujer, la Mazzafirra, que lo llevó a la ruina como hombre, pero cuyo drama logró plasmar en un espléndido cuadro que representa a Judith con la cabeza cortada de Holofernes. La mujer como caída y el arte como salvación, ya que el arte es la huella intensa aunque desmaterializada de la pasión fijada en el tiempo. "La Mazzafirra era dominadora, lo quería todo para sí. Era voraz, como la boca milenaria de la cual surgió la humanidad (...) la boca de su sexo. Devoradora de hombres, salvaje y cruel" (Gómez 1996: 54).<sup>3</sup>

3 El tema de la iconografía de Judith y Holofernes y sus implicaciones psicológicas en la formación sexual del sujeto, es explorado de manera ejemplar en el libro *Edad de hombre* de Michel Leiris (1976).

El cuento es la recapitulación del trabajo de investigación del escritor y su interpretación cuatrocientos años después. A través de su pesquisa Camilo va a constatar que él es un doble de Cristóforo Allori, que en su vida personal repite el mismo drama pasional de éste, pero al contrario de la historia renacentista, es él y su obsesión por esta historia, quien ha llevado a la ruina a su amante. Al contemplar el cuadro de Allori se da cuenta que bajo la figura de Holofernes está representado él mismo, y al reflejarse, fragmentado en este múltiple juego de espejos, para liberarse del horror de ser un doble, decide suicidarse. Es relevante en este cuento cómo para poder hacer comprender la historia al lector ideal, el autor modelo tiene que fragmentarse también en múltiples narradores.

La primera historia, la de Camilo investigador, es contada por un narrador por fuera de la diégesis, anónimo; se puede afirmar que es la voz más cercana a este autor modelo alter-ego de Gómez Valderrama, y que centra la perspectiva de la narración, la focalización, en Camilo, quien a su vez, al enfrentarse a los manuscritos e interpretarlos, va sacando sus propias conclusiones que mudan la narración del narrador extradiegético a la voz de la conciencia del investigador protagonista, estratificándose así la narración a un narrador homodiegético, protagonista de la historia. Este procedimiento es común en los cuentos de Gómez Valderrama y lo volveremos a encontrar con toda su complejidad en un cuento como "La procesión de los ardientes".

La segunda historia, en realidad una metadiégesis de la primera, la consignada en los manuscritos a los que se enfrenta Camilo, que contienen el drama pasional del pintor Allori y la Mazzafirra, es narrada en primera persona por los diferentes autores de los dos manuscritos que Camilo confronta entre sí en busca de un conocimiento mayor de la tragedia de los amantes; así, en uno de estos manuscritos, la narración es hecha por un narrador testigo de los hechos, como es un amigo íntimo de Allori, que presenció su drama, y en el otro, por un narrador por fuera de la historia, que con posterioridad consigna otra versión de los hechos. La estratificación de los diferentes niveles de la narración expuesta así resulta esquemática y abstracta, pero se corresponde al juego de espejos de las historias que se entrecruzan en el cuento: la historia de un doble (el *Doppelgänger* que ha fascinado a los lectores de literatura de todas las épocas) que repite el drama mortal de una pasión amorosa.

No todos los cuentos de Gómez Valderrama incorporan la historia a la literatura, pero hay algunos que son engañosos, es el caso, por ejemplo, de

"Los pulpos de la noche", que aparentemente no es la recreación de un hecho histórico o de una leyenda enclavada en la tradición. Las coordenadas temporales de la diégesis son las de una época muy cercana en el tiempo a la actual. Pero la historia flota en el ambiente del cuento como la horda de brujas que en él aparecen. Es esta historia, la que se ocupa de las creencias y del imaginario de la humanidad, la que va a permitir precisar las coordenadas espaciales de la diégesis que no aparecen de manera explícita. Las acciones, nos dice el narrador, transcurren en el más grande centro de brujería de la Colonia en Colombia, o sea, Tolú.<sup>4</sup> Allí un trío de blancos veraneantes cuyo deseo se desinhibe por la conjugación del calor de la noche, la desnudez y el licor, ve proyectar su sexualidad en el espacio difuso de un aquelarre de negros. Al querer transgredir medianamente sus prejuicios sociales, se ven inmersos en una loca zarabanda, en una orgía de brujas, donde después de la forzosa prueba de admisión, el ósculo grotesco que cada uno de los personajes tiene que dar en el ano del macho cabrío, son poseídos en una pasión avasalladora por el furor de los negros y, exhaustos, convertidos en brujo y brujas, regresan volando a su casa de la que para un puritano nunca debieron salir.

La historia está presente, el relato recrea un aquelarre en tiempos modernos, explora los límites de la leyenda, de la hechicería, desde la ficción. Renueva una inquietud presente en la mente de los hombres de todas las épocas, no da respuestas contundentes. A lo que se muestra como irracional, la manifestación de un deseo sexual incontrolable, responde abordándolo con otra pasión, la literatura. Se llega así a una segunda característica de los cuentos de Gómez Valderrama de la que se quiere dar cuenta, la presencia de las brujas, la hechicería y el demonio.

Para las consideraciones sobre este tema no hay mejor ayuda que el libro de ensayos *Muestras del diablo*, del mismo Gómez Valderrama (1993). De su lectura podemos sintetizar que el pasado de la hechicería es tan antiguo como el mundo, por lo general las brujas aparecen en las épocas de mayor dificultad y miseria. Son tres los elementos principales de la brujería: 1º. el pacto con el diablo; 2º. el elemento del mal, del maleficio y 3º. el elemento colectivo, el sabbat<sup>5</sup>, el aquelarre, la orgía de brujas y brujos.

4. En su ensayo "El reino de Buzirago", Gómez Valderrama (1993: 69) afirma que el principal centro de brujería de la Nueva Granada eran las playas de Tolú.

5. Según Gómez Valderrama (1993: 61) la palabra sabbat tiene un origen desconocido. Puede derivarse de *s'esbattre* que en francés significa retozar, jugar. El sabbat era un rito clandestino de carácter sexual: en una primera fase las brujas se trasladaban al lugar de la reunión, según

Estos elementos tienen otros ingredientes, la superstición, el sexo, el acoso político —la brujería se presenta como una fuerza ante la persecución y la marginación social—, y comporta una rebeldía sexual, política, religiosa y económica. Sus antecedentes en la antigüedad clásica estaban vinculados a los cultos de la fertilidad. Aparecen en los ritos de adoración a Priapo, Diana y Dionisos. En la Edad Media, con la hegemonía del cristianismo, surge el auge de las brujas, quienes buscaban prolongar secretamente el culto de las religiones antiguas. En cierto modo es un movimiento colectivo, pagano, y en esencia femenino contra la represión y los dogmas del cristianismo.

Pero la historia de la hechicería no es del todo conocida, ya que es la historia de su exterminio, y en este sentido las fuentes han sido escritas por sus perseguidores. En el siglo XV, pocos años antes del descubrimiento de América, se desató en Europa la más grande cacería de brujas que haya conocido la humanidad. Y la hechicería reaccionó y se convirtió en un peligro real. Se redactó un código, el *Malleus Maleficarum* —el martillo de las brujas— (Gómez, 1993: 25), que consignaba las prácticas consideradas como brujería, y plasmaba las penas contra las brujas. Las prácticas mágicas se relacionaban especialmente con materias sexuales, pero a través de las persecuciones de estas prácticas sexuales surgían las implicaciones políticas del problema. Las brujas y brujos casi siempre eran campesinos pobres que buscaban liberarse del poder feudal en el desenfreno del sabbat. No hay que olvidar tampoco que la inquisición, el brazo armado contra las brujas, persiguió en aras de preservar la fe a los hombres que mediante el conocimiento miraban desafiantes los aterrados ojos de la superstición. Con la edad de Razón y la reafirmación de la libertad, la persecución sistemática y aniquiladora de las brujas desaparece. La brujería deja de ser un crimen. Pero cada época tiene sus supersticiones y la caza de brujas se manifiesta de alguna manera de una época a otra. La materia sobre la que se inscriben las huellas de la persecución siempre ha sido la misma, el cuerpo.

la tradición, en un vuelo nocturno en escobas, o volando frotadas con un unguento compuesto con extracto de cicuta, mandrágora, beleño y belladona, o se trasladaban por sus propios pies. En la reunión las brujas y brujos, bailaban al son de una música monocorde; en un descampado y bajo un gran árbol se situaba Satán bajo la figura del macho cabrío; luego de la danza, las brujas desfilaban de a una para el homenaje, que era besar el trasero de Satanás. Luego venía un banquete y, por último, los participantes en forma de incubos y súcubos, se mezclaban en una orgía sexual, hasta el amanecer cuando con el canto del gallo se dispersaban tal como habían llegado. La descripción del sabbat, la trae Arturo Castiglioni en su libro *Encantamiento y magia* (1972: 242).

En América, la brujería llegó en las primeras carabelas de Colón bajo la forma del demonio. Y en una misma mochila se introdujeron los ídolos indígenas y los dioses africanos. El ingrediente sexual fue el que más caracterizó la brujería en América. No se toleraban los filtros de amor, ni las faltas al 6º. y 9º. mandamiento: no fornicar, no desear la mujer del prójimo.

El cuento de Gómez Valderrama, "La procesión de los ardientes", reúne los elementos que anteriormente se han resaltado de su obra, la incorporación de la historia a la literatura, y la exploración de las prácticas de hechicería como un fantasma presente en las mentes de los hombres, como un freno a la manifestación libre del deseo sexual. Es un cuento de un erotismo pleno, en él se concentra con mayor fuerza la relación entre el amor, la pasión y la sensualidad de los cuerpos, con una intensidad tal que los amantes no pueden evitar su caída hacia la muerte.

"La procesión de los ardientes" narra los amores adúlteros entre una pareja de españoles, don Carlos y Eugenia, en la Colonia a comienzos del siglo XVIII. La ubicación temporal de la historia no aparece explícita, nos la revelan, sin embargo, dos hechos: el epígrafe del cuento "...y el cuerpo hecho cadáver, vuelva a la tierra de que fue formado." Testamento de D. José María Claro, siglo XVIII (Gómez, 1996: 150), del que no tenemos referencia si se trata de una cita de un documento apócrifo; y un hecho histórico mencionado en las acciones: la revuelta del farol encendido de los frailes, hecho ocurrido en Santafé el 4 de diciembre de 1715, mediante la cual los clérigos se rebelaron contra la corrupción de los Oidores del Gobierno local (Gómez, 1993: 109).

La pareja de amantes de "La procesión de los ardientes", para consumir su amor tiene que sobreponerse a las leyes y costumbres cerradas de la época y de la religión, representadas en la figura del marido de Eugenia, en el que también se encarna el espíritu ladino del español; y en esta lucha que emprenden para lograr la realización de su amor prohibido, ayudados por una esclava negra que termina manejando el destino de los amantes, se precipitan en una pasión desenfrenada hacia la muerte, cumpliéndose la superstición popular que quien fornicar el Viernes Santo se queda pegado. El relato da cuenta de las dificultades que implicaba asumir en toda su plenitud la relación amorosa en la sociedad colonial, la que en realidad es la causante de la muerte de los amantes. Pero aún conscientes del peligro de muerte que implicaba su unión, los amantes la asumieron como afirmación de la intensidad de la vida.

La narración se divide en varias escenas expuestas por el narrador o autor modelo que no necesariamente coincide con las secuencias en que se pueden dividir las acciones de la historia del relato. En un principio el narrador está por fuera de los acontecimientos narrados, es anónimo, un alter-ego del autor, y su perspectiva cambia de la omnisciencia para centrarse en la visión de los protagonistas; en la mayor parte del relato es a través de don Carlos y en las escenas finales, cuando la actitud de Eugenia cobra la mayor relevancia frente a la tensión de las acciones, se hace a través de ella. El tiempo de la enunciación, el presente de la narración, es posterior al tiempo del enunciado, de las acciones contadas. El narrador emplea un estilo indirecto libre que es muy importante para lograr una estratificación en la narración, ya que en ocasiones el estilo indirecto está tan cerca de la mente del personaje que cambia sutilmente para dejar oír la voz de su conciencia, y así, por breves momentos, se cambia a una narración interna que realiza el protagonista, don Carlos. "Ateridos, el hombre y la bestia continuaban andando entre el agua lívida del amanecer. La cordillera empezaba a verse entre la bruma. Tengo las manos amoratadas, *amor-atas*. La sabana parecía de agua gris y muerta sobre la cual caía furiosamente el agua viva de la lluvia" (Gómez, 1996: 151).

Esto no tiene sólo una consecuencia formal en la manera de compenetrar los hechos narrados con el discurso para lograr una mayor intensidad, sino que nos revela una estrategia narrativa; el narrador pierde su objetividad y está de parte de los amantes adúlteros, y de esta manera el lector hace suyo el drama de los protagonistas. A través del flujo del pensamiento del protagonista oímos el eco lejano de la mentalidad de la Colonia y sus supersticiones.

La gran secuencia que es el relato de los amores de Carlos y Eugenia está jalonada por cuatro hechos fundamentales, un aquelarre negro, donde el protagonista experimenta el mayor placer sexual posible, inmerso en una orgía de esclavos cimarrones, que se ve potencializado por la cercanía de la muerte; un baile donde se revela la urdimbre de la sociedad en la capital del Virreinato de la Nueva Granada; la revuelta de los frailes, que es un hecho real inmerso en la ficción; y la Semana Santa como rito católico vigente en la América española. En medio de estos cuatro eventos se desarrolla el drama de los protagonistas.

Es importante resaltar que a través de indicios el narrador no sólo caracteriza a los personajes de la historia sino que ellos dan cuenta de la subjetividad, de la que se hizo mención, de la voz narrativa frente a los

acontecimientos narrados, así por ejemplo, emite este juicio sobre el marido de Eugenia: "Don Álvaro de Velásquez porta palio por primera vez y es el más orondo y bellaco de los ricachones indianos que portó palio en tierras conquistadas" (Gómez, 1996: 175). Con este tipo de apreciaciones intensifica la tensión de la historia al despertar la simpatía del lector por los protagonistas.

Así mismo es pertinente resaltar que en la narración de la escena de El Baile, el narrador externo adquiere su mayor grado de omnisciencia y objetividad en el relato, mira este evento como si lo estuviera percibiendo, todo a un mismo tiempo, a través de las ventanas de la casa de Velásquez. Combinando de esta manera diferentes perspectivas de la narración para dar una mayor riqueza expresiva a la estructura narrativa, El Baile revela la complicada urdimbre social de la Colonia, y al describir este hecho el narrador asume el mayor grado de objetividad en la descripción.

En la caracterización de los personajes de la historia llama la atención el papel que desempeña Eugenia, la mujer adúltera. No obstante la censura interior impuesta por sus creencias religiosas, no es, para su época, una mujer convencional. Es capaz de transgredir su condición social y las leyes y costumbres que la amordazaban, de sublevarse a su condición de objeto de propiedad del marido, y sucumbir a la pasión sexual obedeciendo los dictados de su cuerpo, a pesar de la situación de desventaja en que se encontraba como mujer en la sociedad Colonial.

Es así mismo importante resaltar las dos escenas finales del cuento: En la penúltima la narración es cero. Es una escena mimética. El narrador consigna un diálogo de voces anónimas que nos revela la opinión del pueblo sobre los amores prohibidos de Carlos y Eugenia: "La sinvergüenza... No aguantaba su cuerpo... Hombre lascivo... El diablo... Ella es más culpable... La puta... deben quemarlos... es el infierno" (Gómez, 1996: 177). Esta secuencia nos da cuenta de la mentalidad de las gentes de la Colonia en los asuntos del sexo de puertas hacia fuera, ya que hacia adentro, Carlos y Eugenia son la prueba de lo que a diario sucedía. Y se expone adecuadamente mediante el recurso de presentar las voces anónimas del pueblo desde su oralidad.

La escena final es la síntesis del cuento, y describe cómo junto a los cuerpos de los amantes muertos estaba la negra esclava que los ayudó a consumir su amor, manipulando dos figurillas de cera entrelazadas. Un hombre y una mujer acoplados que representaban a Carlos y Eugenia. Con un alfiler la negra les atravesaba el sexo. En esta secuencia se lleva al

extremo los límites de la verosimilitud, deja el destino de los amantes en manos de la hechicera negra, sacando la historia de la superchería popular religiosa de morir pegados por fornicar en un día santo. Como síntesis del cuento simboliza el trabajo del escritor Gómez Valderrama. Así como el demonio en el sabbat asume la figura del macho cabrío, el autor está simbolizado por la bruja negra, a través de ella mueve los hilos de sus personajes y de la historia; realiza de esta manera el autor lo que siempre quiso ser, un aprendiz de brujo (Gómez, 1986: 2).

Tal vez la literatura no dé respuestas directas a los asuntos que plantea, ella es en sí misma una constante pregunta, aquélla que lleva al lector a buscar sus propias respuestas. Se podría afirmar que la sociedad colonial, religiosa y supersticiosa, de moral y costumbres estrechas, en la cual la mujer se encontraba en una situación de inferioridad, devoró a los amantes; sin embargo, bien valía correr el riesgo, quien ama con pasión muere en la misma proporción. Como afirma Georges Bataille (1985: 23, y 1981: 21) con una contundente expresión que no pretende ser una definición, el erotismo es la ratificación, la aprobación, la afirmación de la vida hasta en la muerte. En el cuento de Gómez Valderrama la afirmación de la vida es la decisión, la voluntad de los amantes de transgredir, de ir hasta las últimas consecuencias, de llegar juntos a la muerte. Si el erotismo está ligado a la vida como una pasión, tal vez la Razón no dé respuestas completas al impulso vital que nos desborda; y tengamos que acudir a otra experiencia que se asume también como pasión, la de la contemplación poética.

El erotismo en los cuentos de Gómez Valderrama revela no sólo su capacidad de manejo del lenguaje para evocar las situaciones amorosas con intensidad y belleza, sino para revelar, así mismo, la función subversiva del erotismo, su potencial destructor y antiautoritario, su ratificación constante de la libertad del ser humano; su papel desmitificador de los tabúes y prejuicios que a lo largo de la historia inhiben la manifestación del deseo sexual como una necesidad natural que alcanza mayor dimensión en el encuentro amoroso; su desacato de las barreras raciales, la necesidad de comprender, también, que detrás del mestizaje americano resplandece su fulgurante presencia. Facetas del erotismo que hacen parte de la multiplicidad de sentidos de sus cuentos. Un cuento como "Las músicas del diablo" revela este arduo camino de la libertad contra las barreras de la superstición, es un tríptico cuyo capítulo final resulta aterrador. En las sociedades absolutistas actuales el verdadero demonio no es quien transgrede los absurdos controles impuestos, sino esa sombra de poder que

se cieme sobre los sujetos excepcionales, y toda persona lo es. De otro lado, un cuento como "Lista de pasajeros del autobús intermunicipal" nos da momentáneamente la visión de lo que sería el Paraíso, cuando un grupo de personas que se dirigen a la costa, despojados de sus vestidos por asaltantes en medio de la carretera se dedican a obedecer espontáneamente sus impulsos sexuales, hasta que la presencia estrepitosa de otro autobús viene a interrumpir esta prueba de la existencia del paraíso en la Tierra. La visión de este jardín de las delicias del Eros triunfante es el retablo trazado en la obra de Gómez Valderrama: Su utopía de la libertad.

### Bibliografía

- Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1985.
- . *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus, 1981.
- Castiglioni, Arturo. *Encantamiento y magia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Eco, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen, 1996.
- Gaitán Durán, Jorge. *El libertino y la revolución*. Madrid: Jucar, 1973.
- Genette, Gérard. "Fronteras del relato", en *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974.
- Gómez Valderrama, Pedro. *Norma para lo efímero*. Bucaramanga: Imprenta Departamental, 1943.
- . *El retablo de Maese Pedro*. Bogotá: Espiral, 1967.
- . *Los ojos del burgués (Un año en la Unión Soviética)*. Bogotá: Universitaria, 1971.
- . *La procesión de los ardientes*. Bogotá: Miguel Arbeláez Sarmiento, 1973.
- . *La otra raya del tigre*. México: Siglo XXI, 1977.
- . *Más arriba del Reino*. Bogotá: Pluma, 1980.
- . *Los infiernos del Jerarca Brown*. Bogotá: Fundación Simón y Lola Guberek, 1984.
- . "Los demonios de América y las brujas", en *Revista Mefisto*. Pereira, 1986.
- . *La leyenda es la poesía de la historia*. Caracas: Academia Nacional de Historia, 1988.
- . *Muestras del diablo*. Santafé de Bogotá: Colcultura, Altamir, 1993.

Gómez Valderrama, Pedro. *Cuentos completos*. Santafé de Bogotá: Alfguara, 1996.

Leiris Michel. *Edad de hombre*. Barcelona: Labor, 1976.

Pachón Padilla, Eduardo. "El cuento: historia y análisis", en *Manual de literatura colombiana Tomo II*. Bogotá: Procultura, Planeta, 1988.

Serrano, Eduardo. *La narración literaria*. Cali: Colección de Autores Vallecaucanos, 1996.