

## *Mártires del deseo*

*César Alzate Vargas*

Medellín: Fondo editorial Ateneo Porfirio Barba

Jacob, Transeúnte Editores, 2007

*Y me siento a conversar con mis fantasmas  
—murmuraba la enajenada,  
en diálogo con alguna instancia de otros tiempos.  
Mártires del deseo: 205*

La obra del novel escritor antioqueño César Alzate es aún breve. Si bien es cierto que dos novelas componen su bibliografía creativa, una cantidad interesante de notas, comentarios y críticas sobre cine hacen que su nombre prometa una lectura amena con un muy cuidadoso manejo del español literario. Sin embargo, en las contadas ocasiones que se torna coloquial, alcanza destrezas inesperadas en la adjetivación. A primera vista, en el uso barroco de los adjetivos, de los epítetos y de los símiles evocativos está cifrada la principal característica de su manera de refigurar el mundo: lo kitsch.

Esta poética de lo cotidiano se hace latente en *La ciudad de todos los adioses*, publicada en 2001 y alcanza un punto importante en *Mártires del deseo*. Novela en la cual salta a la vista la organización seriada de relatos, que, de quererlo así, podrían tener vida autónoma. La consistencia del todo novelesco está dada por la casualidad —tan similar a la realidad real— con que los personajes se encuentran en el camino de cada historia. Nicolás Antela es el héroe de la novela, pero su condición caótica es compartida por David Estévez a quien podríamos, con iguales argumentos, entender como una construcción heroica. El conocimiento ampliado de los demás personajes lo logra el lector a través de las reflexiones y de las evocaciones que de ellos hacen los héroes, Antela y Estévez, apoyados en el conocimiento totalitario del narrador. Estas relaciones son justamente las que permiten enfrentarse a la estructura novelesca.

Antes de abordar específicamente la novela más reciente de Alzate Vargas, permítaseme hacer un breve paréntesis acerca de la discusión ya clásica entre la relaciones de centro y periferia que se establecen alrededor del arte contemporáneo a la luz de los postulados de los estudios culturales o incluso de la sociocrítica francesa de finales del XX. A saber, el tema

de las literaturas marginales se pone sobre la mesa siempre que una obra literaria no lleva un sello editorial de reconocido prestigio comercial y, por el contrario, su edición está respaldada por editoriales cuyo papel puede en ocasiones ser equiparado al de las imprentas. Es evidente que esta última frase es extrema y describe los procesos de la informalidad del campo literario que, aunque, suelen relacionarse con las literaturas regionales, no es el caso que nos ocupa.

Las publicaciones de Alzate se han llevado a cabo después de un largo y lento proceso de la formalización, que es algo así como resolver la ecuación entre las libertades artísticas de la creación y las exigencias del mercado. Es decir, ‘formalizarse’ no implicó para nuestro autor supeditar el tratamiento abierto de las relaciones homosexuales masculinas, de su intervención en asuntos de Estado o, incluso, la invención de unas coordenadas espacio-temporales tan poco usuales en estos días de la referencialidad directa en la literatura. Por el contrario, las dos novelas han sido ganadoras, una del primer puesto de un concurso ya legitimado – Concurso literario Cámara de Comercio de Medellín para Antioquia– y la otra de las becas para la creación del Ministerio de Cultura 2001 y de la Alcaldía de Medellín 2005. Este tipo de eventos del sector literario implican procesos que distienden las exigencias propias del campo literario de la formalidad impuesta por el mercado y contribuyen a la profesionalización del escritor colombiano. Estos antecedentes y los sellos editoriales que respaldan las publicaciones, han permitido que estas novelas hayan sido cofinanciadas por entidades públicas colombianas y, en consecuencia, el tema de la formalidad literaria se haya resuelto. No obstante, lo anterior, no significa la solución de los asuntos concernientes con la circulación, los canales de divulgación y, por supuesto, la recepción del público.

Por otro lado, si se trata de abordar el tema de las literaturas regionales en relación con la nacional, es evidente que estas dos delimitaciones geográficas son elementos extra literarios que poco se compadecen con las condiciones estéticas de las obras. Digamos entonces que la clasificación de las obras como regionales o no regionales mide las distancias que existen entre la periferia y el centro, entendiendo este centro como la instancia de legitimación de los autores y sus obras. En este sentido, si para Colombia ese punto de referencia ha sido, desde la Independencia, Bogotá a la que incluso llegó a calificarse como la Atenas Sudamericana; para Antioquia su centro ha sido Medellín. En relación con el apelativo asignado a la capital colombiana, es conocido por todos el intercambio

consonántico que, jocosamente, termina por ser “Bogotá, Apenas Sudamericana”. En otras palabras, se hace referencia a la red de periferias a la cual ésta capital se encuentra sujeta, y obliga a comparaciones inmediatas con Ciudad de México, Buenos Aires o incluso la modernizada Caracas. No obstante, en términos de la constitución actual del campo literario colombiano, vemos que las dos ciudades mencionadas hacen parte de la triangulación que la profesora Héléne Pouliquen propusiera, hace algunos años, como el campo de batalla de la literatura colombiana y, cuyo tercer elemento, para completar el cartabón era Cali. En resumidas cuentas, los tres ejes de desarrollo urbano del centro del país. En este sentido, hablar de una muestra de literatura regional obliga a la adjudicación de elementos o de intenciones identitarias; ya sea del creador o de lo creado en relación con el proyecto fundacional de un territorio culturalmente delimitado. Es decir, un proceso en micro de los proyectos de nación decimonónicos que parecen sustentar la actitud compleja frente a las literaturas regionales. Por otro lado, se debe considerar la versión simple de dicha regionalización, estrechamente relacionada con los gentilicios silogísticos, tales como: ‘Si Alzate nació en Antioquia, lo que escribe Alzate es literatura antioqueña’. O, en algo superada la simplicidad: ‘todo lo que se escriba y se relacione con Antioquia es también literatura antioqueña’. Vemos en cualquiera de las dos formulaciones el afán por obtener una colección de símbolos capaces de ensamblar un arma suficientemente diferenciadora de otras regiones, pero fundamentalmente de un centro que se considera hegemónico. Un ejemplo de ello es Viztaz, en la que desde luego Alzate hace parte del inventario, como lo hacen cientos de autores olvidados o nunca reconocidos de las cerca de 50 historias de las literaturas regionales o de otras tantas antologías que se han hecho en el país.

Una tercera opción para definir las literaturas regionales, que parte más bien del centro mismo, se refiere a aquellas literaturas que no hacen parte de los programas escolares, cuyas reseñas no visitan las revistas académicas y/o culturales. En conclusión, no hacen parte del incierto pero apetecido canon literario nacional.

En cualquiera de las anteriores circunstancias no es, por cierto, el elemento estético el que se privilegia en unas u otras las clasificaciones. Dicho aspecto por demás, netamente cultural, en cuanto está demarcado por la manera específica como las épocas determinan los estilos para sí, está relacionado, entre otras cosas con el material literaturizable y se entiende,

en el marco de las formalidades del género literario predilecto, como una función explícita de la letra al servicio del hombre.

En este orden de ideas, la discusión de la literatura regional vs. literatura nacional es desplazada por la creación literaria preocupada en responder o no a los criterios estéticos establecidos; o en términos de autonomía escrituraria, a plantear sus propias reglas y lograr que el lector acepte la invitación al juego. Esto es, procedimientos artísticos que en nada dependen del lugar de nacimiento del autor o de su manera política de entender las divisiones territoriales. En general, dichos procedimientos obedecen más bien a criterios intrínsecos de la creación literaria, entendidos, posiblemente, como actos políticos, pero que en el interior del producto artístico son los ingredientes decantadores o no, de la percepción de lo literario. Los ingredientes entendidos como universales literarios son: los modos de narrar, la estructuración de los personajes, el manejo del tiempoespacio, la secuencia de las acciones; y, finalmente, la forma a través de la cual el mundo consensuado, o 'real', es llevado al papel. Son estos universales, los aspectos indispensables para hablar de los grandes clásicos de la literatura y de los verdaderos modelos canónicos configurados por ellos. Sin querer hacer un estudio imanentista de la literatura, veamos cuánto hay de estos universales en la *Mártires del deseo*.

Tal como se ha afirmado, los universales literarios se cifran en términos de temas, es decir, de la selección de pasajes de la vida, de la existencia o de algo aceptado como parte de la realidad. De ahí que las duplas temáticas universales ampliamente identificadas acostumbren a recoger en su formulación posibles vertientes o variaciones: amor/odio, vida/muerte, la existencia/inexistencia de Dios, el pasado (la Historia)/el presente (de lo que soy responsable) /el futuro (lo desconocido). El tratamiento que a estos temas —en cuyo estado natural son parte del arsenal pre-estético del autor—, da quien escribe es lo que ciertamente permite ver en el producto literario las marcas de época, las marcas de estilo y la relectura del mundo literario.

Así las cosas, Alzate Vargas elige para su novela una variación de estos universales: el amor. Su sello de actualidad: las relaciones homosexuales. Su sello personal: la soledad que produce este amor. Su relectura del mundo literario: en este punto nos detendremos.

El autor asume como condición de su novela la conciencia de la creación, tal como lo hiciera experimentalmente Miguel de Unamuno en su *Nivola* (citada por el mismo Alzate), de una manera directa y activa en los

personajes. Es decir, estos son conscientes de su ficcionalidad y, a través de ella, revelan al narrador.

—Oye: me parece que no estamos hablando por nosotros, sino por el autor de esta novela.

—¿Y por quién más habríamos de hablar?

—Cómo nos invade ese hombre. Ni siquiera se libera de sí mismo para escribir.

—No sabrá que el verdadero artista trata de no estar presente en su obra.

—Yo creo que sí debe estar. (Alzate: 2007, 51)

De igual manera, la conciencia creativa se fundamenta también en las 25 notas a pie de página en donde el autor se presenta como un sí mismo independiente de la creación. El uso de este reconocido modo académico de organizar la información, concreta la imagen de un creador real que ha tendido todos los niveles de la obra,. En otras palabras,, hay una intromisión directa del autor como tal. Con respecto a la función de estas notas, vale destacar que las hay para incluir definiciones ampliadas de sustantivos abstractos como ‘alma’, ‘amor’ y otros más concretos como ‘mariconearía’; pero le sirven también para aclarar el origen – a veces ficticio a veces no– de poemas. Es curioso, pero este procedimiento no tiene lugar cuando de canciones se trata.

**Chorrillo.** En Miramar de Losanto y otras ciudades del litoral boreliano, prostituto adolescente. Por extensión, y en tono peyorativo, se denomina así a los jóvenes homosexuales de comportamiento feminoide (134, pp. 13).

Ya sea luego del diálogo o en el texto que origina la cita, será el narrador quien retome el hilo de la historia en un tono persistentemente descriptivo: “El presidente se levantó de la silla, con la actitud de cada vez que deseaba hacerse escuchar. Miró a los ojos de su jefe de gabinete, pero cuando este no apartó la mirada él bajó la suya y fingió revisar un documento” (53).

Este narrador es en realidad un director de orquesta, en tanto lleva la batuta de las diversas voces narradoras, algunas con más presencia que otras. Nuestro narrador principal es omnisciente y –al juzgar por el ejercicio de conciencia artística– podríamos pensar que su narratario es una especie de alter ego. La tercera persona en que este narrador organiza las acciones confunde un poco la intención autobiográfica, sin que logre del

todo deshacerse de la carga emocional que le implica manejar los destinos de los objetos narrados: Nicolás Antela (a lo largo de su vida desfilan otros nombres cuyo protagonismo depende de las prioridades sexuales y anímicas de Nico —como le gusta que lo llame Esteban Robledo su amante-amigo); de otro lado está David Estévez quien, gracias a la antiquísima técnica del diario y género preferido de la autobiografía, logra detener la acción alrededor de su vida.

11.825, lunes. En Nación Cursi, trabajo intenso para el estreno de *Peste* el viernes. A última hora de la tarde hacemos cuentas y concluimos que, estando a dos semanas de la Bienal de Concepción, y teniendo varios la intención de asistir, lo más sensato es posponer el estreno hasta la primera semana de mayo. Agria discusión para decidir (144).

En este personaje más que en ningún otro recae la conciencia urbana que se mueve entre los laberintos de la ciudad y la describe tanto como lo hace con sus estados emotivos. Estos personajes están unidos, en apariencia por las relaciones sexuales que directa o indirectamente protagonizan. No obstante, la trama trasciende este nivel y penetra las relaciones sociales, cuya descripción denota un exigente trabajo de investigación. Gracias al esfuerzo por documentarse realizado Alzate Vargas, asistimos a una reordenación de momentos históricos claves para algunas porciones del mundo del siglo XX, que terminarán signando el acontecer del mundo ficcional de Armanía y Borealia entre las guerras de secesión y las del narcotráfico. No obstante, no debe pensarse en que este sea el telón de fondo de la novela. En realidad, estas documentadas referencias al mundo externo que circunda las tragedias internas de los héroes cumplen una función ancilar: van a caballo entre las circunstancias que ellos estaban obligados a vivir y las determinaciones que con aparente independencia toman para sus vidas. Vemos también en estos sendos párrafos de la reconstrucción histórica un uso ejemplar de la ironía, de la sátira vehemente, a la que en mucho le ayuda la resemantización de nombres geográficos, del orden político y diplomático. No es este el espacio para intentar un desenmascaramiento de estas figuras, pues es la experiencia histórica del lector la única autorizada para realizar esta operación. Presidentes, poetas, periodistas, diplomáticos, líderes, homosexuales, actores de teatro, compañías de teatro son parte del ensamblaje de esta novela. Veamos un párrafo que suma varios de estos elementos:

El país correría el riesgo de que Noemí fuera la primera mujer en ejercer la presidencia, pero se salvaría de ella para caer en las garras, siempre más execrables, de otros salvadores. Entre tanto, la cancillería colombiana que recibía la visita de Nicolás Antela era regida por lo que en los mentideros del Palacio de San Carlos, su sede histórica, se denominaba “El Costurero de Caracas”: un grupo de tropicalísimas damas que había sido reclutado en el averno para que acompañaran a Noemí en la dirección del servicio exterior (105)

Con la intención de dar por terminada esta breve reseña, diré que es el perfil erótico de los personajes el evidente coadyuvador del argumento. Desde esta perspectiva, el erotismo es el elemento a partir del cual ingresan nuevos personajes en la escena y se efectúa la transformación. Sin embargo, más allá de dicho aspecto, éste es el subterfugio que mejor le viene a Alzate Vargas para desplegar su admirable capacidad de observador interno y externo, al punto de desplegarlo ante el lector con lujo de detalles. Por último, pareciera a primera vista que el tratamiento a lo *kitsch* del romance se torna asfixiante e incluso de poco valor estético. Sin embargo, el autor logra trascender el hecho y, haciendo uso de los mismos elementos con que manipula una escena de sexo logra dominar para su relato la historia de un país y de unas gentes fácilmente reconocibles.

Espero haber cumplido con el objetivo que tienen las reseñas: impedir que la pesimista estadística que Esteban Robledo pronuncia en la página 99 se cumpla: “—Aunque yo diría más bien que estamos perdidos en las páginas de un libro que leerán diez personas o doce. Nadie nos oirá decir por nadie”.

Olga Vallejo Murcia  
Profesora Universidad de Antioquia  
Facultad de Comunicaciones