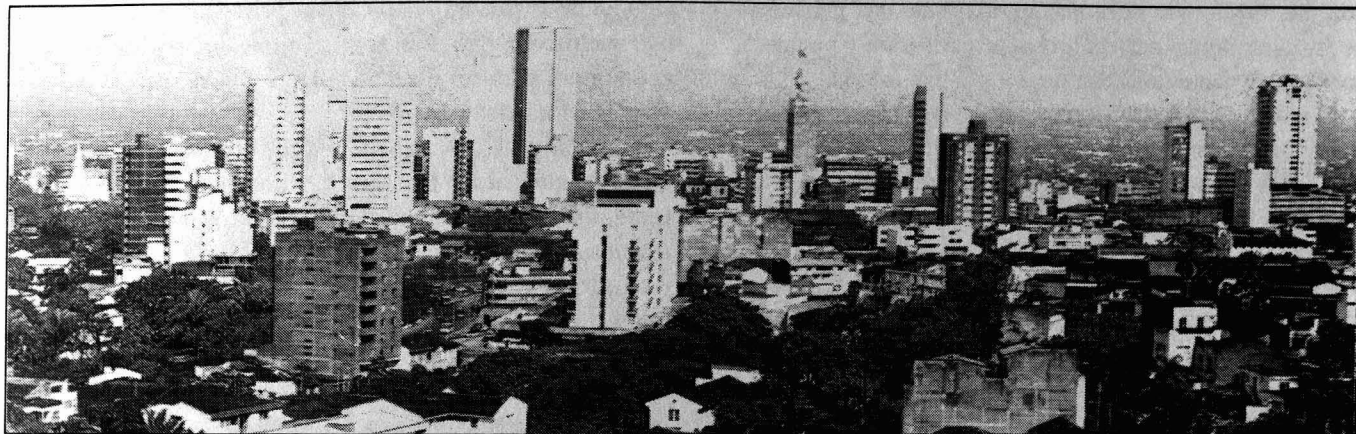


Los motivos del halcón peregrino



Que toda partida es potencia en la muerte y todo regreso es infancia que deletrea...

Corsino Fortes
Emigrante.

En los años de mi adolescencia la imagen de una hermosa dama, hierática e imperturbable, con su larga cabellera al viento y un halcón en la diestra, cautivó mi atención y alimentó buena parte de mis sueños. Esta imagen, transformada en una heráldica persistente y altiva, fue de alguna forma premonitoria, ya que durante trece años exactos la dama presidió, obsecuente y amable, las íntimas veladas que animaron las estancias de *Femina Suite*. Pero un día, en el otoño de 1982, su mano liberó al halcón y éste escribió en las rutas del aire su ágil señorío. La castellana, hasta entonces alerta en las almenas de su fortaleza, volvió a sumirse en la majestad de la morada interior, ensimismándose en una liturgia sensual de manera similar a como Constanza, Catalina y Laura –las damas de la trilogía, esas extremas formas femeninas de lo posible– se volvían una sola en el alcázar común de sus vicios magistrales. El halcón, por su parte, trazó para sus afanes un itinerario particular, de oeste a este, fiel a la ruta de la escritura y contrario al trayecto de la religión y la fe, pues sabido es que los prodigios y las causas primeras, el sol y las cosmogonías más remotas nacen en el oriente y desde ese punto desplazan su dirección hasta confundirse con las compostelas y fábulas crepusculares, en las lindes del *finis terrae*.

Como en las líneas de un libro, el halcón escribió con su vuelo los motivos de su página e hizo suya la sentencia que el

visionario Blake registró en *El matrimonio del cielo y el infierno*: “¿No comprendes que cada pájaro que hiende el camino del aire / es un mundo inmenso de delicias cerrado para tus cinco sentidos?” Del estuario del Tajo a las riberas del Tíber, esto es, del sueño atlántico al ancestro latino, el halcón marcó su tránsito metropolitano y en todas las ciudades de su búsqueda seis voces de mujer le hicieron recordar el origen de su vuelo. Porque si para el halcón la presa es sólo la forma de sus ansias, su nostalgia es la diligente mano que lo preparó para la travesía. Como la escritura misma, el arte de la cetrería es una lección de estilo y es ahí donde se identifican la dama del halcón y sus iguales –una vez más Constanza, Catalina, Laura–, multiplicadas por el sueño hecho caligrafía en la imaginación del autor. Cetrería o escritura, el estilo de la diestra mano es lo que define la común vocación del halconero y el poeta. Por eso, como contraste de damas heráldicas, a la hermosa castellana del halcón en el puño cabe oponer la alegoría que describe a la diplomacia como una inmensa y gorda matrona, ceñida de laurel y que sensatamente pisotea las armas de la discordia. Es el mismo tránsito que va de *Metropolitanas* a *Los felinos del Canciller*, de la trashumancia europea al retorno americano, dos formas de anular fronteras: el indómito vuelo del halcón y la misión diplomática.

Por eso, a los vaivenes protocolarios vividos por la Piara de Epicuro –como alguien en la novela apoda a los funcionarios del Servicio Exterior– es preciso oponer la fiesta fabulosa del halcón, eso que tan bellamente dio en llamarse Falcoaria. Y es en este punto donde los motivos del halcón se confunden con

los de la escritura –que se hace transeúnte– y donde el peregrino sacia su curiosidad al comprobar que, ciertamente, todos los caminos conducen a Roma; se acoge entonces a las razones de su vuelo y, consumado el texto, emprende de este a oeste la ruta del retorno. Y es en este amplio escenario abierto donde se unifican los intereses de *Metropolitanas* y los de *Los felinos del Canciller*, textos marcados por una voluntad de hallazgo y que en Roma y el Vaticano –o lo que es lo mismo, la urbe magna y su metáfora sacralizada– encuentran por igual una respuesta a sus preguntas. En el epígrafe de *Metropolitanas* se busca una ciudad en cuya puerta un ángel consagra los motivos del tránsito, en el epígrafe de *Los felinos del Canciller* el transeúnte expone los motivos de su regreso al país natal. Halcón y diplomático, *flâneur* y *homo viator*, ¿qué son sino dos formas de asumir la vida como una permanente errancia, dos vocaciones hechas peregrinación y búsqueda, metáfora andante de la escritura?

Como un libro abierto a la curiosidad de todos, el vasto cementerio de Spoon River nos cuenta la historia de un hombre sin lápida que eligió para sí la soledad de la muerte porque sólo en la muerte creyó encontrar el alma de su halcón. De la misma forma, en la elegida soledad de un texto que es a la vez vuelo y voluntad de estilo, espacio y mapa para el transeúnte, deseo que el lector encuentre la nostalgia de la hermosa dama de mi adolescencia, el alma de mis búsquedas y el ángel de la escritura en las infatigables alas del halcón.

I. El espacio, el transeúnte

Para un narrador ¿qué es la ciudad sino esa amplia página en blanco en la que poco a poco adquiere forma y sentido la escritura? Espacio abierto y plural, la ciudad me asedió siempre como una cartografía que imperiosamente pedía la definición de sus claves: sus coordenadas, sus grados de latitud y longitud, el salvoconducto para deambular por sus calles sin nombre. La ciudad devino así un plano pletórico de guiños y secretos, que constantemente me invitaba a sumergirme en su tráfico, a perderme incluso en sus cruces y avenidas, en sus antros y jardines, en sus innumerables vericuetos. Pero la ciudad –no la mía, que en esto es también parodia de otras ciudades– suele manifestarse como un cúmulo de elementos exteriores, tangibles, opresivos, visión que yo cambio por su anverso, esa vasta red de pulsiones interiores que reivindica su metáfora: biblioteca o casa, útero o laberinto, lenguaje en pos de un orden y un sentido.

Espacio dentro del espacio, la ciudad es una caja china de infinitas resonancias, tantas como habitantes tenga. Pero la ciudad es también pretexto para fundar equívocos, para vender sofismas, para introducir el maniqueísmo en el relato. De ahí ese viejo juego que pretende sacar partido al enfrentar la urbe con el agro, la metrópoli con la arcadia, el burgo con el campo. Es como si de esta forma se buscara hacer del edén perdido de las fábulas una perspectiva única de la que está desterrada la vocación promiscua de los hombres. ¿Fatalidad histórica? Nada de eso: mera argucia conceptual que llama *barbarie* a todo lo que aparentemente es refractario a lo que previamente llamó *civilización*, sin advertir que ambas denomi-

naciones no son más que el haz y el envés de la misma figura. ¿Necesidad sociológica? Tampoco: hábil demagogia elaborada sobre la inicial argucia, que busca colocarme en éste o aquel lado de la cuestión, como si la suma de adeptos de una u otra postura gestara una identidad que nadie reclama. Como narrador, no sólo derogo esa antinomia sino que a diario palpo en la ciudad la presencia de ambas pretensiones, como supongo que otros podrán sentirla también en sus bucólicas especulaciones. Y porque odio las categorías en general y las excluyentes en particular, hace ya varios lustros mi juicio quedó claro en ese proceso que se desplaza *de la barbarie a la imaginación*. Y porque la imaginación también se define y amplifica en ese particular teatro que es la urbe, opté por instalar en dicho escenario la anécdota de mis ficciones apoyándome en los dos sentidos de la palabra *suite*: cámara privada o serie armónica, o lo que parece ser la misma opción, me limité a suscribir dos definiciones para un libro al tiempo que ratificaba dos momentos de mi vida como autor.

Más allá, pues, de argucias y equívocos, quiero ver en la ciudad lo que por temperamento, afinidad y gusto me es inherente, sin descalificar por ello lo que otros dicen ver allende los muros. Pero la palpable exterioridad de la ciudad, sus monumentos y avenidas, su fauna díscola o amable, sus tugurios y catedrales, sus transeúntes, ocultan su verdad más profunda: su interioridad, es decir, la subjetividad de la convivencia urbana. Al pasar de un sector al otro, del frontis a la intimidad doméstica, el transeúnte deja de ser un mero peatón y deviene *flâneur*, un atento lector de su entorno. La ciudad es entonces ese libro cuyos distritos se hojean como capítulos, sus calles se agotan como párrafos y sus monumentos se glosan como inmejorables notas a pie de página: un asterisco para profundizar un ápice más en su cultura o su historia.

Esa subjetividad que se opone a la chata lectura turística que unifica todas las ciudades es lo que como narrador me interesa, aunque me arrogo cierta ventaja. Quien globalmente escribe sobre la ciudad –esas novelas que sólo hablan de calles, plazas y citas de café– no siempre accede a su intimidad, quien escribe sobre la subjetividad urbana engloba siempre su exterioridad, de ahí que extienda paulatinamente mi lectura sobre la cartografía humana y social que las anima. Como el cojuelo diablo Asmodeo de Vélez de Guevara o el no menos curioso y *amoureux* de Cazotte, también a mí me gustaría levantar los techos de las casas para ventilar humores más secretos y que son los que en suma trazan la verdadera identidad del vecindario. Mi visión pretende ser así más auténtica, lejos de los *tics* que adopta la gente en sociedad: me interesa su *atrezze* privado, es decir, su indefensión ante el espejo, lejos de la atención vicaria del escenario y el público.

Pero esta visión conlleva un doble extrañamiento: si la narrativa urbana, vista desde su mera exterioridad, resulta ajena a la mayor parte de los narradores de mi país, con mayor razón se manifiesta exótica cuando no intolerable una visión que muestra la ciudad desde sus gabinetes más íntimos, como puede ser el caso del triple mosaico de *Femina Suite*. Por indiferencia o desconocimiento de nuestra tradición, el narrador colombiano hace caso omiso de hitos tan memorables como los que nos ofrecen el nacimiento de una ciudad en las páginas de



El Carnero o los que afianzan nuestra sensibilidad en las anécdotas de *De sobremesa*. Porque si el extraño libro de Juan Rodríguez Freyle inaugura nuestra suerte literaria desde los aposentos y calles de la urbe fundacional, la exquisita memoria de José Asunción Silva nos instala en el centro mismo de la modernidad gracias al periplo cosmopolita de su texto y lo que menos importa es que éste sea ficticio o real. Como la mano al escribir, también la imaginación se hace tránsito y con ella se reivindica o instauro una más ágil y perdurable tradición.

De ahí la sugerente necesidad de convertir al transeúnte en lector y al habitante de la casa en autor de una escritura que no es otra que la de la cotidianidad libre y desnuda. Porque al formar parte de un recinto que es un texto y de una ciudad que esconde una lectura, los involucrados se ven impulsados a mudar su identidad en lenguaje. Seres de lenguaje serían esos habitantes y el ámbito de sus pasiones el libro. Un libro extraño e ininteligible para quienes sólo conocen una lengua excluyente y violenta, inmediata y agraria, multicolor y telúrica: un lector que sólo ve lo que tiene delante de su ventana, sea una calle huérfana de *pathos* o un establo, nunca lo que define el propio ámbito que habita; sus pasiones, sus miserias, sus fastos, el párrafo más directo e importante de su vida diaria, multiplicado página tras página hasta conformar el capítulo más intenso y complejo de la vida colectiva: el libro de la urbe.

¿Por qué entonces no se prodiga una escritura urbana en un país que, como el mío, es un país de ciudades? Escribir sobre la ciudad en un medio como Colombia resulta una peculiar

forma de asumir un doble exilio. Ya no el exilio gratificante y voluntario del autor en su estudio, sino el patético exilio de quien habita una ciudad que no existe, y no porque la realidad la niegue sino porque sus habitantes no la ven y por ende, no la asumen. Una ciudad que es un vasto potrero lleno de iglesias, bancos y burdeles no es una paradoja sino una apabullante verdad. Quien no puede leer no ve su entorno, y ese entorno es la ilustre cultura de la ciudad desde que en ella se asentaron la universidad, la editorial, el foro y la prensa. Doble exilio: el del ciudadano que vive una ficción urbana y el del escritor que habita una página aún no escrita.

En mi país, el bosque se ha introducido en la ciudad. Las calles de Bogotá o Medellín, de Cali o Barranquilla, de Bucaramanga o Manizales han visto sin asombro cómo la realidad le da una vuelta completa a la última frase de *La Vorágine*, a los émulos del escritor Arturo Cova ya no se los traga la selva sino que, sin darse cuenta, los devora una ciudad que ni siquiera han visto. Una vez más queda el recurso de la ciudad en tanto biblioteca abierta a la curiosidad del transeúnte. Pasear por sus parques, calles y tugurios es tanto como recorrer con avidez los párrafos de un libro que nos depara una doble evidencia: la sorpresa que nos revela su cartografía menos visible y el íntimo sentido que nos ofrece la sucesión de las frases. En mi caso, como si estuviera ante dos patrias enfrentadas, ciudad y libro son las dos caras de una misma soledad a la que sólo mi escritura y la atención del otro —transeúnte lector— le otorgan todo su sentido.

Por todo ello, para mí resulta más estimulante y expresivo

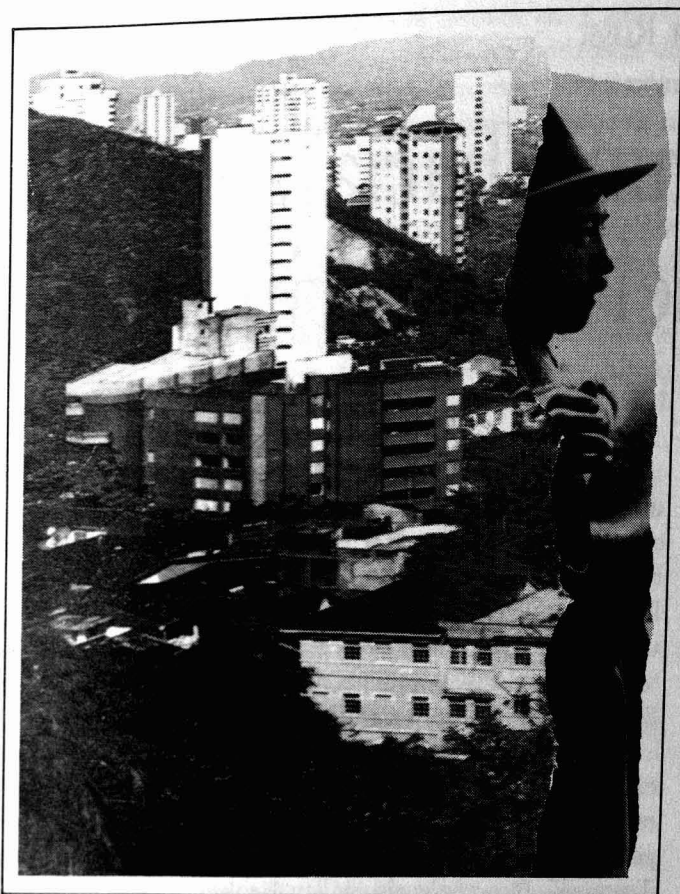
trazar una cartografía sentimental de la urbe que someterme a la servidumbre empírica de dar razón de cuanta zona residencial, monumentos y barriadas asalten la visión del transeúnte. Contra las exigencias de un realismo obsesivo, empeñado en imponerle a la ficción las minucias de un croquis en el que se enmarañan hasta la exasperación calles y transversales, diagonales y carreras, he optado por recrear las vivencias más íntimas de mi relación con la ciudad a través de coordenadas más flexibles y menos apremiantes en su obediencia a la verdad postal. Más allá de lo que significa para la ciudad la opresiva humanidad que deambula a lo largo de la Avenida Caracas o la Carrera Décima, me interesa trazar un mapa no menos humano aunque más sensiblemente tributario de esa anécdota que de alguna forma postula mi narrativa. En consecuencia, ningún lector debe extrañarse al ver cómo en *Finale capriccioso con Madonna* sus pasos recorren una avenida que, como si reemplazara a la sórdida paralela de la Caracas y la Décima, atraviesa toda la ciudad de norte a sur, y que, bajo el explícito nombre de Avenida Constitución del 86, exhibe las lacras sociales no sólo de la ciudad sino también de esa patética historia que el nombre de la avenida consagra. El origen de la avenida es, como casi todo lo nuestro, pomposo y solemne, y de ahí que su largo trecho inicial se vea escoltado por amplios parques y sectores residenciales signados por un *caché* indudable, por monumentos altivos y, sobre todo, por hoteles que ostentan las cinco doradas estrellas de su alta suerte. Pero a medida que la Constitución del 86 se democratiza y se hace chusma, el *caché* se apaga o reduce su fulgor y los hoteles exhiben la penuria de tres, dos o una sola estrella aunque pronto, en el centro nodal del parque de Los Mártires o Las cruces —nombres que ya de por sí sentencian el carácter de triste Calvario en el que confluyen todas nuestras ilusiones—, el número comienza a crecer, aunque al revés. A tenor de la indigencia del sur, comprensible polo de la opulencia del norte, las dos o tres estrellas del nuevo trazado se convierten en cuatro rojas divisas cuando la Constitución del 86 pasa por el barrio Centenario y adquiere cinco fastuosos destellos de increíble sordidez cuando la avenida que delata el proceso de nuestra patria a través de sus calles llega a los tugurios mejor conocidos bajo el nombre de Lucero Alto. Y no es una paradoja que las iniciales cinco estrellas de lujo y refinamiento se confundan, al final de la Constitución del 86, con ese elevado Lucero de miseria infrahumana que resume mejor que cualquier tratado sociológico la absurda crónica de los traumas urbanos. Tampoco debe extrañar lo que *Juego de damas* postuló a finales de los años sesenta como centro vivencial de nuestra perfumada frivolidad y que asentó sus reales en ese céntrico promontorio que la novela llamó con ironía no disimulada la Colina de la Deshonra. Si la fiesta central del libro ocurre en una mansión de Teusaquillo, muchas de las anécdotas que el morbo de los invitados deja filtrar gracias al entusiasmo etílico o al efecto de los estupefacientes, suceden en la mencionada Colina a espaldas de la plaza de toros, del Planetario y del parque de La Independencia, triple ubicación cuyos nombres no están exentos de mordacidad en la intención del autor; una plaza donde más que a la Fiesta Brava se le presta prioritaria atención a la colección de cuernos que ilustran las intimidades de la faena,

las estrellas y galaxias de un observatorio al que los ambiciosos personajes del libro aspiran merced a sus particulares dosis de arribismo, y por último, esa Independencia que vuelve a darle a la palabra un sentido que contrasta en todo con nuestra penosa claudicación de siempre.

En ese marco, coronado por las rojas torres de Salmona, réplica de las más bien tristes Torres de Pekin, suceden eventos que el novelista consideró más elocuentes en la pasmosa interioridad del trato humano que todo lo que los gacetilleros de lo social pretenden vender como narrativa urbana. Nunca pude imaginarme que la Colina de la Deshonra terminara por consolidarse como uno de los núcleos en los que habrían de radicarse la mayor parte de los miembros de la sociedad mental de nuestra ciudad —sociólogos, literatos, actores, filósofos, la *intelligentzia* plena— y que su breve ámbito se vería enmarcado por un par de calles atiborradas de bares, galerías, restaurantes, *boites* y toda clase de centros nocturnos con nombres tan extremos como el Pierrot o el Boliche, el Burujón o La Teja Corrida, El Palomar o La Orilla, y que algunos nostálgicos cosmopolitas no vacilarían en comparar con un pequeño Saint-Germain aunque el suscrito, apoyado en razones inconfesables, prefiere llamar la Verdadera Decadencia de Occidente.

Ese mismo desplazamiento de los términos topográficos oficiales, su transmutación o cambio por nomenclaturas más afines a los propósitos de la ficción, se advierte también en algunos apartados de *El toque de Diana*, donde lugares y establecimientos conocidos son transformados en otros aparentemente nuevos, en correspondencia con el código semántico que rige la toponimia del libro. Flandes, Salamina, Cartago, Aquitania, Filadelfia o Corinto dejan de ser los pueblos nominalmente más presuntuosos de la provincia colombiana y, gracias a la alta prosapia del protagonista y al doble y triple sentido que les endilga el narrador, se convierten en patéticos sinónimos de la grandeza histórica de las ciudades cuyos nombres han usurpado. De la misma forma, algunos lugares y establecimientos de la capital sufren una mutación en el sentido de su nombre y, sin dejar de ser lo que pobremente son, adquieren merced a las leyes del relato una gradación distinta, más rica y elocuente en el tratamiento irónico con que las arropa el libro.

La ciudad sugiere y ratifica su presencia de manera fundamental en la anécdota que rige los dominios ficticios de *Femina Suite*, a pesar de que el relato se prodiga poco con incidencias exteriores. Sin embargo, el carácter mismo de los personajes, sus preocupaciones y nostalgias, sus obsesiones y sueños más variados están indisolublemente inscritos en un marco social específico: el de la clase media ilustrada que, por supuesto, no puede concebirse sino en un ámbito urbano preciso. La mencionada y —a pesar de todos los proyectos del burgomaestre— aún apócrifa Avenida Constitución del 86 que atraviesa la ciudad en *Finale capriccioso con Madonna* tiene su origen y complemento en el conocido itinerario que tradicionalmente ha acompañado la protesta de los estudiantes desde la Ciudad Universitaria hasta la Plaza de Bolívar, es decir, desde las aulas al Parlamento, y que ocupa un lugar preferencial en la anécdota de *Juego de damas*, el volumen inaugural de



la trilogía. Y lo que tal itinerario significa en el proyecto irónico de libro –evidente en una manifestación política que desde 1948 hasta 1971 no ha variado y que de *pasó* entroniza la rutina insustancial de los hábitos políticos de la juventud colombiana, contestataria al comienzo pero transigente y pacifista ante la proximidad de los cargos públicos–, es lo que también se advierte en la larga avenida que atraviesa la última novela de *Femina Suite* y que casi con mordacidad resume ya no la consabida manifestación estudiantil sino la oscura historia de un país legalista y presuntuoso pero incapaz de brindar soluciones a los problemas que aquejan a sus habitantes y que la avenida delata crudamente en su trayecto.

En cualquier caso, la preocupación urbana va más allá de las intimidades que ventilan los personajes de la trilogía y se hace explícita en las seis escalas de ese largo itinerario europeo que le da sentido al volumen *Metropolitanas*. El mismo título absuelve cualquier duda sobre el escenario de una anécdota plural en la que las seis voces están indisolublemente unidas a seis ciudades diferentes, aunque el timbre de la voz esencial puede también otorgarle definición y carácter a la ciudad arquetípica. La diferencia de la urbe que aparece en *Metropolitanas* con la ciudad que subyace en la trilogía va más allá del cambio continental de escenario e inaugura no sólo una nueva gradación de sintaxis, que se prolonga en *Los felinos del Canciller*, sino también una óptica propia.

A la minuciosa recreación del orbe íntimo y a la prosa casi uterina de las tres novelas de *Femina Suite*, corresponde a partir de *Metropolitanas* la recreación de un orbe exterior apoyado en lo que, estilísticamente, podría llamarse prosa transeúnte.

De esta forma, una vez más, texto y ámbito se funden en una relación que aspira a la unidad última. Escritura y ciudad son los elementos de una misma pasión: la ciudad, que como el libro, es un espacio habitado por una forma particular de lenguaje, por una sensibilidad convertida en un acervo de signos, por una prosa que se desplaza de los recintos de la subjetividad a los meandros de la realidad exterior.

Eso es lo que de alguna forma justifica la preocupación filológica que anima la novela *Los felinos del Canciller*; a los desplazamientos de escenarios, ya ejercitados por *Metropolitanas* en ámbitos europeos, se agrega la práctica de una prosa que alterna escenarios locales y ajenos y que cuestiona en su tránsito esa otra historia de nuestro país que es su presunta tradición filológica, a partir, precisamente, de los orígenes de esa urbe que la petulancia o la falta de pudor quiso convertir en la Atenas Sudamericana. Esa ciudad –que desde la inaugural visión de *El Carnero* hasta las finiseculares *Reminiscencias de Santa Fe y Bogotá* de José María Cordovez Moure y, por oposición, el fresco cosmopolita de *De sobremesa*– ofrece un vasto repertorio de eventos, en gran parte desatendidos por la narrativa, y conforma una vasta red de lenguaje, un mosaico oral, una dicción con acento propio y que revela de manera sutil la idiosincrasia de sus habitantes.

Esa presunta Atenas Sudamericana, por ampararse precisamente en la jurisdicción de lo verbal –no en vano presume hablar el mejor castellano del mundo–, ofrece peculiaridades narrativas que la convertirían por derecho propio en una singular arquitectura semántica. La fetichización de la lengua en una ciudad preocupada más por la forma que por el contenido es lo que le da sentido a los propósitos de *Los felinos del Canciller*, a la crítica del discurso meramente formal, al cuestionamiento de un soliloquio sonoro pero carente de sentido, crítica, en fin, de un lenguaje apoyado sólo en la apariencia y que por lo mismo, encuentra su mejor correspondencia en los protocolos de la diplomacia. De ahí que diplomacia y lenguaje florido se identifiquen en la común retórica que define a una ciudad y a unas gentes atraídas más por el tono fluorescente del discurso que por la lógica propia de una lengua adulta. Ciudad de palabras, Bogotá ha construido con su petulancia un tinglado oral orlado de *tics* y lugares comunes, una vasta sucesión de recintos donde la retórica fluye y se acumula sin concierto ni método. A esa ciudad cuya locuacidad es la mejor prueba de su esterilidad le falta una gramática autónoma, un orden y una preceptiva que por lo menos le den sentido y forma a su intemperancia verbal.

De ahí la preocupación por formular una crítica desde dentro de la obsesión filológica; desglosar sin piedad una prosodia altiva y minar la historia verbal de la patria, desde los inflados ancestros del arcaísmo hasta la hipocresía formal del eufemismo con que barniza las lacras del presente. Gracias a esa crítica sería posible trazar sobre la topografía del texto nuevas coordenadas, devolverle a la urbe una sintaxis rica pero también comprensible, conformar a escala un *habitat* espiritual que, como sucede en algún fragmento de la novela, haga factible edificar sobre los dominios que la lengua ofrece una casa ubicada entre la Transversal del Alba y la calle Donde la Pasión fue necesaria para que se cumplieran las Escrituras... ◇