GENEALOGÍAS DE LA IMAGEN EN LAS NOVELAS DE
RAMÓN ILLÁN BACCA LINARES EN EL MARCO DE
LA CULTURA DEL CARIBE COLOMBIANO

POR

SARAH DE MOJICA

Instituto de Ciencias Sociales y Culturales PENSAR
Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá

COMIENZOS

Ramón Illán Bacca Linares¹ publica su primera novela *Deborah Kruel* en 1990 a la edad de cincuenta y dos años, nueve años después de su primer libro de cuentos *Marihuana para Goering* (1981) y en ese mismo año de 1990 salen también publicadas sus columnas periodísticas: *Crónicas casi históricas*. La segunda novela *Maracas en la ópera*, de 1996, fue precedida por dos libros de cuentos: *Tres para una mesa* (1991) y *Señora Tentación* (1994) y dos años después, de la colección de ensayos *Escribir en Barranquilla* (1998). *Disfrázate como quieras*, su novela de 2002, llega al año siguiente de la publicación del libro de cuentos *El espía inglés* (2001). En 2003 dirige la edición íntegra de la revista *Voces* (1917-1920), un proyecto cultural de sumo interés para la historia de la literatura colombiana, desarrollado en la Universidad del Norte. En 2011 aparece su cuarta novela *La mujer barbuda*, después de los cuentos en *Cómo llegar a ser japonés* (2010) y de la reedición de textos rescatados de la revista *Crónica: Su mejor week-end, semanario literario deportivo de Barranquilla (1950-1951)*, (2010).

En 2001 Teobaldo A. Noriega, poeta samario y profesor de literatura en el Canadá, reflexiona sobre la posmodernidad de seis novelistas colombianos a partir de conceptos teóricos de Mijail Bajtín y Roland Barthes y, por otra parte, de Carlos Rincón sobre la estética de la posmodernidad. Ramón Bacca había escrito hasta entonces dos novelas de difícil clasificación: *Deborah Kruel* y *Maracas en la ópera*. Aunque también parecen

¹ Nacido en Santa Marta en 1938, Ramón Bacca considera contemporáneos suyos a Gonzalo Arango (1931-1976), Álvaro Medina (1941), Jorge Orlando Melo (1942), entre otros compañeros con los que interactuó mientras hacía estudios universitarios en la Universidad Bolivariana de Medellín. Es también contemporáneo de la escritora Marvel Moreno (Barranquilla, 1939-París, 1995), Germán Espinosa (Cartagena, 1938-Bogotá, 2007) y del pintor Norman Mejía (Barranquilla, 1938).

compartir con esas novelas posmodernas “la intertextualidad, la interdiscursividad, el dialogismo, la polifonía, la parodia, el pastiche, la ambigüedad ontológica, el enmascaramiento, el travestismo y la irreverencia carnavalesca” (Noriega 180), quedaron por fuera de esta selección. Seguramente la accidentada y reducida circulación de sus obras es uno de los factores que podría explicar este olvido. Puede haber igualmente en sus textos otras estrategias narrativas que los diferencian del paradigma del mito garciamarquiano y del “gran discurso de nuestra identidad histórico-cultural” (Noriega 181).² Hoy, con cuatro novelas y cinco libros de cuentos, Bacca ha finalmente alcanzado una mención en el panorama de la literatura colombiana actual. Su reciente mención aparece en un balance de las novelas publicadas entre 1999 y 2009, aunque solo se ha resaltado su temática, sin analizar críticamente su poética.³

Deborah Krueh (1990), su primera novela, aparece publicada simultáneamente con las obras de otros novelistas más jóvenes quienes llegan a la escena literaria en Colombia en los años '90, cuando ya el paradigma de la novela de García Márquez había sido rebasado por grandes cambios mediáticos en la cultura general.⁴ Autores como Hugo Chaparro Valderrama (1961), Efraín Medina Reyes (1967), Juan Gabriel Vázquez (1973), Antonio Ungar (1974), Ricardo Silva Romero (1975) y Mario Mendoza (1964), entre otros, escriben a partir de estos nuevos imaginarios de la cultura visual. En 1992, W.J.T. Mitchell le había dado el nombre de “giro pictórico” a este cambio de paradigma y de cultura en la que el ícono no puede seguir tratándose como un signo lingüístico más, cuestión que las más jóvenes generaciones de lectores conocen bien:

Ante cualquier significado del giro pictórico que adoptemos, debemos tener claro que no se trata de un regreso a las teorías de una mimesis ingenua, de la copia o de las correspondencias de la representación, ni a una renovada metafísica de la “presencia” pictórica; se trata más bien de un redescubrimiento postlingüístico y postsemiótico de la imagen (picture) como un juego complejo entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, el discurso, los cuerpos y la figuración. Es la comprensión de que

² Las novelas que son objeto del estudio de Noriega son: la trilogía *Femina suite* (1977-1983) de Rafael Humberto Moreno Durán; *El patio de los vientos perdidos* (1984) de Roberto Burgos Cantor; *Señora de la miel* (1993) de Fanny Buitrago; *La mala hierba* (1987) de Juan Gossain; *Muertes de fiesta* (1996) de Evelio Rosero; y *Cachaco, Palomo y gato* (1977), *Pero sigo siendo el rey* (1983) de David Sánchez Juliao. Para una discusión crítica de este libro, ver Sarah de Mojica, “Teobaldo Noriega: un crítico para llegar a la narrativa colombiana de la posmodernidad”.

³ *Disfrázate como quieras* ha sido incluida por Álvaro Miranda Hernández en su balance de novelas colombianas escritas entre 1999 y 2009. Ver: Álvaro Miranda Hernández.

⁴ En este sentido la teoría sobre las transformaciones culturales, en especial las de la imagen como producto de la cultura de los medios masivos y sus efectos en la localización de la literatura ha sido uno de los principales aportes de los trabajos de Carlos Rincón al análisis literario de la crítica latinoamericana desde 1978. Para una discusión más amplia sobre los géneros mixtos y la intermedialidad, ver Rincón, “Ubicuidad global”.

el espectador (que observa, mira, ojea, dotado de nuevas prácticas de observación, de vigilancia y de placer visual) puede ser tan problemático como los diferentes lectores (que descifran, decodifican, interpretan, etc.), y de que la experiencia visual o “capacidad de lectura visual” no puede ser explicada completamente con el modelo de la textualidad (Mitchell 16).⁵

La revolución de las industrias digitales como el uso personalizado de los computadores, el surgimiento de modos de reproducción más veloces y una cultura de imágenes generalizada, desplazaron una vez más a la literatura del lugar central que había ocupado en el campo de la cultura de la ciudad letrada. Estos cambios introdujeron en la literatura reescrituras, géneros mixtos, y una estética intermedial que articula los regímenes de la lectura y el espectáculo. La intermedialidad tiene hoy su más alta expresión crítica en las artes visuales.⁶ Como consecuencia de estos cambios, tanto las formas de producción literaria como los hábitos de recepción de textos, se han visto afectados sustancialmente.⁷

Se podría decir que en la literatura latinoamericana el paradigma de Gabriel García Márquez se encuentra hoy desplazado en el canon por novelas como las de Manuel Puig (1932-1990) y Roberto Bolaño (1953-2003). En sus novelas se problematizan tres paradigmas vigentes hasta la década de 1980: el gran discurso de la identidad histórico-cultural en términos de conciencia nacional; el concepto de reproducción mimética entendido en términos de transparencia, veracidad y naturalidad de las representaciones; y la intertextualidad en términos exclusivamente lingüísticos.

GENEALOGÍAS POÉTICAS DE GARCÍA MÁRQUEZ Y RAMÓN ILLÁN BACCA

El ejercicio que aquí se propone es el de explorar el uso de las imágenes y los parentescos literarios y no literarios de las novelas de García Márquez y de Ramón Illán Bacca. La genealogía de las imágenes en la obra de García Márquez constituye el

⁵ Traducción de la autora. El original dice: “Whatever the pictorial turn is, then, it should be clear that it is not a return to naïve mimesis, copy or correspondence theories of representation, or a renewed metaphysics of pictorial ‘presence’; it is rather a postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visibility, apparatus, institutions, discourse, bodies, and figurality. It is the realization that *spectatorship* (the look, the gaze, the glance, the practices of observations, surveillance, and visual pleasure) may be as deep a problem as various forms of *reading* (decipherment, decoding, interpretation, etc.) and that visual experience of ‘visual literacy’ might not be fully explicable on the model of textuality”.

⁶ Ejemplos de una estética de video-arte o una estética intermedial en Colombia desde finales de la década de 1990 se encuentran en la obra de José Alejandro Restrepo, Rolf Abderhalden, María Fernanda Cardoso, Santiago Echeverry, Ana Claudia Múnera, Andrés Burbano y Gustavo Zalamea, entre otros.

⁷ Los trabajos de Jesús Martín Barbero en Colombia iniciaron la discusión sobre intermedialidad. Cfr. *Televisión y melodrama*.

paradigma, mientras que la obra narrativa de Ramón Illán Bacca se examina a manera de caso.

Para no perder la perspectiva de lo ocurrido, recordemos que en Colombia donde a causa de la violencia y la censura se habían congelado y represado los procesos de socialización literaria y de constitución moderna de la identidad nacional, el gran reto de García Márquez fue escribir una novela moderna.

A finales de 1930 se comenzaron a producir textos para el estudio de la literatura en el bachillerato colombiano, que todavía se referían a la añoranza de un poema épico fundacional. En *La historia de la literatura colombiana* (1938-1946) de Antonio Gómez Restrepo, manual de uso en las clases de literatura hasta 1950, hay todavía la nostalgia de un pasado literario heroico.⁸ Es así como la preceptiva que perduró durante casi un siglo desconocía los cánones de novela moderna y las formas de narrar el presente. En una de sus primeras entrevistas García Márquez se refirió a estas circunstancias: “Por lo pronto comprendí [cuando leyó a Kafka] que existían en literatura otras posibilidades que las racionalistas y muy académicas que había conocido hasta entonces en los manuales del liceo. Era como despojarse de un cinturón de castidad” (31).

GENEALOGÍA DE LAS IMÁGENES EN LA POÉTICA DE GARCÍA MÁRQUEZ A LA AMADA MUERTA Y A LOS BANDIDOS QUE HUYEN

En la poesía moderna que había leído, García Márquez había encontrado imágenes en las que las cosas en tanto las vemos, también nos miran, desean e interpelan.⁹ Como lector de poesía, seguramente se inspiró en imágenes como las que leyó en el “Romance sonámbulo” de García Lorca. En ese poema, el lector en tanto *voyeur*, asiste a la representación visual del drama de una confusa y ambigua historia de contrabandistas en la que la muerte impide el reencuentro de dos gitanos amantes. En una cadena de sinestesias el verde de las ramas extiende su color al viento para crear una atmósfera premonitoria. Al final, la muerte está personificada en la mercancía abandonada en el barco que mira a la amada muerta, invirtiendo alegóricamente los términos entre lo vivo

⁸ Antonio Gómez Restrepo (1869-1947) pasó el año de 1892 en España cuando se celebró con gran despliegue el cuarto centenario del descubrimiento de América en Madrid, como Secretario de la Embajada de Colombia. Con aspiraciones poéticas aunque sin estudios literarios formales, asistió a la cátedra sobre la Edad Media de don Marcelino Menéndez Pelayo. A su regreso el año siguiente, don Manuel Marroquín, director del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, lo invita a dictar una cátedra de literatura en la Facultad de Filosofía. Sus *Notas de literatura* publicadas en 1893 sirven de apoyo al curso que intenta dar inicio a los estudios literarios en Colombia. Durante 15 años se dedica a reunir materiales para una historia de la literatura colombiana que publicará en 4 volúmenes entre 1938 y 1946.

⁹ Fenómeno imaginario que explicaría el valor de la modernidad. Así lo pensó Walter Benjamin en su ambicioso proyecto inconcluso de lo que iba a ser su versión de la filosofía de la historia del siglo XIX, el libro de *Los pasajes de París*.

y lo muerto: “Bajo la luna gitana, / las cosas la están mirando/y ella no puede mirarlas” (“Romance sonámbulo” 430).

Hay un poema de *Residencia en la Tierra* (1925-1935) en el que la metáfora renacentista del cisne como símbolo del poeta, que fue traducida por Baudelaire en la modernidad por el cisne torpe cuyas patas se atascan en la brea de las avenidas, se degrada aún más, transformada por Neruda en un cisne de fieltro que también es mercancía (“Walking around”, 1934). Esta imagen tuvo que decirle al joven García Márquez que la poesía podía transformarse:

Sucede que me canso de ser hombre [...]

Sucede que entro en las sastrerías y en los cines

marchito, impenetrable, como un cisne de fieltro

navegando en un agua de origen y ceniza. (85)

En sus conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza, publicadas en *El olor de la guayaba* en 1982, el escritor le cuenta que en sus lecturas posteriores un pasaje de Virginia Woolf modificó su sentido del tiempo porque le permitió ver en un instante todo el proceso de descomposición de Macondo (51). El paso fugaz del rey de Inglaterra por una calle de Londres estaba allí narrado en imágenes metafóricas que constelaban una simultaneidad de tiempos, lo que conocemos como cronotopo en la teoría de Bajtín:

Pero todo el mundo estaba convencido de que la grandeza viajaba en el interior del vehículo; la grandeza, oculta, recorría Bond Street, y tan sólo el espesor de una mano la separaba de gentes corrientes que, ahora, por primera y última vez, se encontraban al alcance de la voz de la majestad de Inglaterra, del símbolo perdurable del Estado, símbolo que conocerán los anticuarios curiosos, al examinar las ruinas del tiempo, cuando Londres sea un camino alfombrado de hierba y cuando, de todos los que aquel miércoles por la mañana se apresuraban por las aceras de Bond Street, no queden más que huesos y unas cuantas alianzas mezcladas con el polvo, junto con los empastes de oro de innumerables dientes cariados (*La señora Dalloway* 22)

Después de leer las grandes novelas de la modernidad (Joyce, Proust, Virginia Woolf), García Márquez sabía que quería volver a escribir un cuento, inventar un mito. Es así como resuelve en un tiempo narrativo compuesto de pasado, presente y futuro el comienzo de *Cien años de soledad*:

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos (*Cien años de soledad* 11).

Sus fábulas están inspiradas por sus lecturas de las historias de terror de Poe, los cuentos de Kafka y las narraciones sobre los pueblos que quedaron en ruinas después de la Guerra Civil en el Sur de los Estados Unidos, los que el escritor William Faulkner mitificó en el territorio imaginado de Yoknapatawpha. El cronotopo, esta figura nombrada así por Mijail Bajtín en su teoría literaria, opera articulando las imágenes y la fábula en una historia contemporánea.

En el año de 1948 cuando acababa de entrar a trabajar en el periódico *El Universal* de Cartagena donde aprendió a escribir y a inflar cables bajo la dirección de Clemente Zabala, escribió columnas que llamó “jirafas” con el pseudónimo de Septimus (uno de los personajes de Virginia Woolf). En una de las primeras imita las “greguerías” o calambures del poeta español Ramón Gómez de la Serna: “No sé qué tiene el acordeón de comunicativo que cuando lo oímos se nos arruga el sentimiento. Perdone usted, señor lector, este principio de greguería. No me era posible comenzar en otra forma una nota que podría llevar el manoseado título de ‘Vida y pasión de un instrumento musical’” (*Obra periodística* 65).

Gómez de la Serna había inventado un nuevo género de metáfora humorística en el que se produce una síntesis sorpresiva entre imágenes y realidad. Algunos ejemplos: *Las vacas aprenden geografía mirándose unas a otras sus manchas blancas y negras; Entre los carriles de las vías del tren, crecen flores suicidas; La ópera es la verdad de la mentira; el cine es la mentira de la verdad.*

EL COMIENZO VISUAL DE *EL OTOÑO DEL PATRIARCA*

En una entrevista de 1971 le preguntan a García Márquez por la imagen del palacio lleno de vacas al comienzo de *El otoño del patriarca* y él contesta con una referencia histórica sobre la afición de los dictadores latinoamericanos a la ganadería. Su respuesta se mantiene fiel a la explicación que ha dado siempre sobre la verosimilitud creada por el efecto de realidad. Para hacer creíble la desaparición en el cielo de Remedios la Bella, le colocó una sábana. No parece caer en cuenta o quizá no quiere revelar el efecto visual-imaginario que suscita en el autor la memoria de otra imagen muy conocida: la Virgen María. Carlos Rincón comenta esta oportunidad desaprovechada por el entrevistador para inducir a García Márquez a hablar de la génesis de las imágenes del cine en la novela. Imágenes de películas vistas y comentadas por García Márquez como *The Lady from Shanghai* de Orson Wells (1947) y *L'âge d'or* de Luis Buñuel (1930) han sido recicladas en este texto como significantes en los espejos de la sala del palacio presidencial del patriarca y de las vacas que por allí se pasean como en su casa. La idea del patriarca descrito como un minotauro anciano fue concebida por George Frederic Watts en su cuadro *The Minotaur* (1885), inspirado en un artículo contra la prostitución infantil en Inglaterra; un minotauro más jovial apareció en los grabados de Picasso uno

de los cuales se usó para ilustrar la portada del primer número de la revista surrealista francesa *Le Minotaure* (1933). La clave de esta lectura está en la intermedialidad: “Pues la intermedialidad es la matriz estética que posibilita como mecanismo esas imágenes que se alucinan –que alucinamos– en la lectura de *El otoño del patriarca*” (Rincón, “Ubicuidad global” 163-65).

A pesar de que en muchas ocasiones García Márquez reiteró que sus imágenes se originaban en una realidad muy local, su escritura no podía haber escapado a una cultura medial generalizada donde las imágenes se producen a partir de otras imágenes. Su primer archivo visual en este sentido, debió provenir seguramente de las películas que reseñó en Bogotá. El cine, con sus imágenes táctiles sentidas con el cuerpo fue el primer productor a escala masiva de nuevos imaginarios para la cultura moderna.

Además del trabajo de la imagen, su gran hallazgo novelístico fue volver a contar un cuento, crear un mito, para poner en el centro del universo ese nuevo mundo en el que las tradiciones occidentales y los hábitos no-occidentales se mezclaban de manera hiperbólica.

Entonces, el acontecimiento sorpresivo, en un momento en que la literatura colombiana había perdido su valor normativo por la desaparición de los textos prescriptivos, fue el de la emergencia de un nuevo paradigma de escritura que se originó en las matrices de las narraciones orales de un pueblo de la atrasada costa Atlántica de Colombia pero también en las novedades modernas y las imágenes producidas por las industrias culturales. Pues este pueblo estaba, como muchos pueblos latinoamericanos, geopolíticamente cerca del gran capitalismo mundial por su vecindad con las actividades empresariales de la United Fruit Company. Resulta entonces cuando menos curioso que la restitución en la literatura de la presencia de la imagen de las cosas transformadas por las industrias culturales, fuera conocida como realismo mágico, con frecuencia relacionado solamente con la oralidad y lo nativo. El hecho es que a partir de *Cien años de soledad* este paradigma literario se internacionalizó y tuvo ecos en todo el mundo, tanto en las naciones del sur-sur como en las más desarrolladas del norte.

Después de la publicación de *Cien años de soledad* en 1967, para los escritores de la generación de Ramón Bacca el problema de cómo escribir una novela en Colombia, ya había sido solucionado. Ahora se trataba de cómo no ser o escribir como García Márquez. En otras latitudes, desde el sur al norte, la revelación de la posibilidad de contar un cuento, del encuentro feliz con el cronotopo de Macondo ese “producto semiótico plurivalente y complejo, amplificable en la lectura, en principio, hasta el infinito”,¹⁰ suscitó expansiones narrativas desde los confines de comunidades no-occidentales del Japón o el Magreb hasta las reescrituras de *Cien años de soledad* en las lenguas occidentales de los imperios como el francés o inglés (Rincón, “Los límites de Macondo” 3-68).

¹⁰ Ver Rincón, “Los límites de Macondo”.

IMÁGENES EN LAS NOVELAS DE RAMÓN ILLÁN BACCA LINARES

En las novelas de Ramón Bacca la filiación con García Márquez aparece como guiño y parodia, en una genealogía que está indicada por unas pocas citas de imágenes garciamarquianas como el disfraz del ahogado más bello del mundo en la comparsa de carnaval “Disfrázate como quieras” (*Disfrázate como quieras*) o los patios con alcaravanes del burdel de la negra Eufemia (*Maracas en la ópera*). Más cerca de las novelas de Manuel Puig (1932-1990) y de Guillermo Cabrera Infante (1926-2005), la mayoría de las imágenes de los textos de Ramón Bacca se originan en recuerdos visuales y auditivos de películas, canciones, comics y radio novelas.

En Santa Marta, Ramón Illán Bacca es todavía un niño que vive como hijo de crianza en casa de sus tías, pertenecientes a una familia muy conservadora de hacendados bananeros de la región. Santa Marta había sido un puerto donde atracaba la “flota blanca” de la *United Fruit Company* con un itinerario que unía Centroamérica, Boston y Amberes. Por allí entraban, como a todas las ciudades colombianas de la costa Atlántica, las novedades de Estados Unidos y Europa. Esta ruta de comercio resultó interrumpida por la guerra. Durante la II Guerra Mundial, cuando los Estados Unidos toman control absoluto del mar Caribe y bloquean el transporte de petróleo hacia Europa, las rutas del comercio cambian y las importaciones se empiezan a mover desde los nuevos centros de producción de industrias culturales como Nueva York y México, a Latinoamérica. En la década del 50 las revistas, la música tropical y las radionovelas llegan de La Habana, ciudad que por su proximidad con los Estados Unidos y México, también se había convertido en un gran centro de exportaciones culturales.

La escritura de Ramón Bacca está relacionada con esta producción masiva que se populariza en su desplazamiento norte-sur. Su mundo imaginario tiene como referente, además de las películas americanas y mexicanas de los años cuarenta y las radionovelas cubanas de los cincuenta, otras imágenes de los cómics, las noticias de periódico y las novelas de folletín. En esa ciudad de provincia donde transcurre su infancia, oye radionovelas, y cuando por alguna circunstancia no puede ir al cine, escucha fascinado las versiones de las películas mexicanas que le cuentan las empleadas de la casa. El melodrama con sus heroínas irresistibles y misteriosas será un estilo y un género central de su narrativa.

Pero no toda su cultura proviene de lecturas populares o no-literarias. En el Sur del continente, las editoriales argentinas orientadas por la política cultural de los Estados Unidos se independizan del franquismo y de las ediciones españolas. La editorial Sudamericana ofrece un catálogo de lujo, con traducciones de la gran literatura moderna de autores como Faulkner y Virginia Woolf, entre otros más. De esta manera llegaron a sus manos también autores clásicos, en su mayoría ingleses como Jonathan Swift, G.K. Chesterton, Graham Greene y William Somerset Maugham.

En 1958, cuando Ramón Bacca tiene veinte años, el represamiento cultural del interior vivido durante la primera época de la Violencia comienza a cambiar. Para este época surge en Medellín un movimiento de jóvenes que se van a llamar *nadaístas* porque se manifiestan en contra del estancado establecimiento literario. Unos años antes en Bogotá, jóvenes intelectuales como Eduardo Gaitán Durán y Hernando Valencia Goelkel quienes regresan desilusionados de la España franquista, habían fundado la revista *Mito*. Es así como el mundo conservador en el que se crió Ramón Illán Bacca entra en conflicto con esta nueva realidad que vive de manera más cercana durante sus años de estudios de derecho en Medellín y en Bogotá, posteriormente como juez en la Guajira y finalmente como periodista en Barranquilla.

Esta genealogía de sus lecturas, que es a su vez culta y popular, denota los cambios culturales que lo llevaron a escribir novelas con recursos técnicos del imaginario de las comunicaciones del siglo XX.

LA IMAGEN POR EXCELENCIA: EL ETERNO FEMENINO

Una vieja fotografía de periódico de un Stuka de la Segunda Guerra Mundial descubierto en la Guajira sería el punto de partida para la novela que el periodista Gunter Epiayú se propondría presentar al concurso “Juan de Dios del Villar”. Se desarrollaría como una historia de espionaje en el que estaba envuelta la mujer misteriosa de un retrato que vio en la casa de una anciana conocida como la Mona Navarro cuando se disponía a iniciar su investigación: “Una mujer con un vestido de noche negro que dejaba al descubierto toda la espalda se inclinaba sobre la baranda de la terraza y miraba a lo que debía ser el jardín o el mar. No se le veía ni el perfil, pero Gunter pensó que era la grupa más bella que había visto en toda su vida” (Bacca, *Deborah Kruel* 34).

Este primer hilo narrativo se superpone a los recuerdos de Benjamín cuando fue sorprendido por el cura prefecto leyendo un folletín camuflado dentro de su libro de álgebra, lo que conllevó el castigo de pararse a pleno sol en mitad del patio. Aunque molesto y confundido por la prohibición, esa mítica Ella inalcanzable pero real en el texto ilustrado se convertirá en el ícono del deseo del niño púber:

Me sorprende diciéndome en voz alta: ‘La cara de Deborah es más bella que la de Ayesha’, al tomar conciencia de lo dicho no entendí al principio, pero después de un momento de reflexión me he dado cuenta que hacía alusión a una vieja lectura de mi infancia. He buscado en balde en el viejo baúl aquella edición de cantos dorados de “She” en su inglés original, donde la Ayesha que aparecía en esas ilustraciones hechas en plumilla tenía un sorprendente parecido con Deborah. (*Deborah Kruel* 148)

Ella, Una novela de aventuras, del victoriano Henry R. Haggard, apareció en 1887 en una edición ilustrada un año después de su publicación por entregas en la revista *The Graphic*. Ha sido una de las obras más populares de todos los tiempos. Ayesha, la milenaria reina blanca africana, fue considerada por Freud y por Jung como el prototipo del eterno femenino.

Deborah, la heroína de la novela que lleva su nombre, será sucesivamente Marlene Dietrich en *El Ángel Azul*, modelo en París durante la guerra, bailarina de strip-tease de un burdel. Al final se fuga con un local, el Mayor Tedio (la bella y la bestia), a la Guajira. Desilusionado y sintiéndose despedido, por la caída de su heroína en una realidad tan prosaica, el pequeño Benjamín nos cuenta en sus memorias cómo entró a la fotografía de Melitón Mier y rompió en un gesto dramático e iconoclasta todas las imágenes que en ese archivo guardaba su biografía para que no quedara recuerdo de ella:

Rompí desde aquel donde eras una chiquilla preciosa llevando las arras en un matrimonio popoff hasta aquella otra donde estabas disfrazada del “Orden” en una sesión solemne de las hermanas de la Presentación; rompí una donde te veías soñadora en la cubierta del barco que te llevó a Europa, y aquella donde con un ramo de flores recibiste nuestra primera reina de belleza en su gira por allá, y admito que eras mejor, pero, claro está, allí no se retrataba el alma. Rompí con mayores ganas aquellas fotos donde te veías bailando con Golo Alejandro en el Patio Andaluz del Hotel del Prado y en la que él te tenía fuertemente agarrada por el talle. [...] La única que separé y guardé es aquella donde apareces como una sacerdotisa envuelta en unas serpientes de papel ¿cómo no ibas a saber de serpientes si tú eres una anaconda vuelta mujer? (*Deborah Krue* 189)

Para que el archivo de viejas fotos se transforme en un melodrama o un *thriller*, el autor debe encontrar una voz que rescate el aura de la imagen de la mujer ideal. Esa voz la encuentra en el libreto de las radionovelas donde se recurre a la ékfrasis, tropo que imita, para poner de manera inmediata ante los ojos del oyente las imágenes y acciones del relato:

La cosa se está poniendo mejor, ahora el otro, el esposo de la hembra, el escultor, busca al Arturo para bajárselo, pero ráquete, un rayo le cae en la crisma. Lo lleva apresuradamente al hospital y ahí sí está el drama, el Arturo es el médico que debe operar. La vaina es tesa. El rostro del man está surcado por las luces y sombras de las persianas, coge el bisturí y lo mantiene en alto, los minutos son preciosos. [...] (64)

El feliz encuentro de la imagen, la voz y la invención de diálogos cortos con apuntes chistosos y memorables, las mezclas de estilos, los retrocesos al pasado, las superposiciones y montajes se originan todos en sus hábitos de radio oyente y espectador de cine.

GENEALOGÍAS IMAGINADAS Y EL IMAGINARIO DEL CINE

Benjamín, ese pequeño narrador en ciernes, que se fuga por los tejados con sus vecinitos para ver la función del cine Rex desde el gallinero, que oye la radionovela de Chang Li pó importada de La Habana, que está pendiente de las conversaciones de los mayores donde se comenta su condición de desclasado, vive en un mundo entre lo casi real y lo casi fantástico que lo lleva a disimular, desdoblarse y camuflarse. Se aferra a unos hábitos en los que su percepción subjetiva ya ha sido moldeada por la lectura de historietas y la forma tradicional de leer libros ha sido transformada por la cultura visual del cine y la cultura oral, reforzadas por la radio: “Así que aquí va Nayland Benjamín Smith a encontrarse con el doctor Natalio Petrie para combatir el peligro chino y el dragón Nazi. Natalio es un huevón, ahora dice que él no es el doctor Petrie sino La Sombra y como yo no puedo ser Nayland Smith si no tengo ayudante me cambio por Doc Savage y así acaba la pelea” (*Deborah Krue* 44).

Bruno Manos Albas es otro alter ego del narrador, el niño soñador que casi pierde matemáticas en el internado por terminar de leer *El peligro amarillo* (1898), cuento de Matthew Phipps Shiel. Como el doble de Benjamín, Bruno es también sorprendido por el prefecto de sobrenombre Savonarola quien le rompe el libro como castigo, dejándolo en forma irrecuperable (Bacca, *Disfrázate como quieras* 174). No es casual que aparezca aquí el internado como otro reino de ese no saber por qué (el primer reino es la casa de familia) regentado por los religiosos. Bruno es hijo de José de la Trinidad, primer esposo y primo hermano de su madre de crianza Augusta, y de la turca Fátima Abdala. La leyenda que Augusta inventa es que un día su mundo cambia cuando el abuelo pone a Bruno en una bandeja de plata y se lo lleva a ella como regalo. En esa casa que lo acoge, en la que se instalaron Augusta y su hermano Lisandro de vuelta de Bruselas:

[...] están dos mundos. En el primer piso reina la dominación de Augusta, que a fuerza de gritos a Serapia y Ester, las domésticas, mantiene un orden casi sagrado. Pero arriba, al lado de esa gran terraza que da al mar y donde se han colocado unas perezosas, debajo de la enredadera, se abre el mundo de Lisandro. Lo que primero le ha sorprendido es la cantidad de afiches de cine con que adorna las paredes de su cuarto. (*Disfrázate como quieras* 176-178)

Es de esta manera que el mundo personal del pequeño lector, atrapado en el *habitus* victoriano y burgués de las tías, encuentra en el cine la fuga a otros mundos más felices.¹¹ El carnaval, una de las “artes de hacer” de la ciudad, se traduce así en un *thriller*.

Bruno, el personaje central de *Disfrázate como quieras*, está calcado sobre las películas que protagonizó el actor norteamericano Spencer Tracy en el rol de un inspector

¹¹ Ver Deleuze y Guattari 483-509.

que practicaba un curioso método investigativo torpe, lento y distraído. Como Tracy, Bruno, quien está a cargo de investigar un crimen, es un ser inocente que se enamora loca y equivocadamente. Al final muere solo, como un perdedor que no alcanza a ver si el crimen que investiga puede llegar a esclarecerse. Su desplazamiento es casi sonámbulo, mientras se distrae pensando en sus cuitas amorosas. Como inspector retraído atraviesa la ciudad en pleno carnaval y cuando llega al hotel donde ocurrió el crimen, ya hay un público esperándolo en la entrada para contar sus versiones de lo ocurrido. Intenta despejar la zona, se distrae con sus fantasías de “su herencia oriental”, las películas con María Montes, la memorización de los cuentos de *Las mil y una noches*, la enfermedad que le acaban de diagnosticar y su ambigua identidad sexual. Finalmente llegamos con él a la escena del crimen donde cualquier evidencia ha sido borrada y contaminada. De todos modos la investigación continúa y el inspector comienza a recibir declaraciones que “completa mentalmente” con los decorados ensoñados de un bajo mundo provinciano conectado por redes internacionales: “Imaginándose las danzas del vientre de las muchachas egipcias que, en la trata de blancas manejadas por la mafia de Buenos Aires, recalaban en este puerto para prestar un pequeño servicio en el barrio chino, del que era socio principal el gordo Alí Babá” (*Disfrázate como quieras* 21).

La caracterización de Tracy como juez inspector en el cine americano se convirtió en un producto exportable, que Hollywood capitalizó por ser susceptible de repetirse en series al infinito, con fines de entretenimiento. La novela de Ramón Illán juega con este “orientalismo” al revés que se multiplica en innumerables citas de películas como *La femme de nulle part* (1922), *El ángel azul* (1930), *La dama de Shangai* (1947), *Señora Tentación* (1948) y *Viridiana* (1961). El primer problema narrativo al que se enfrenta es encontrar una voz narrativa. La encuentra en los otros, no en el héroe, sino en los disfrazados de las comparsas de carnaval, en esa muchedumbre que con sus testimonios produce una red de discursos polisémicos y dialógicos.

Configurada genealógicamente dentro de un sistema de parentesco, esta comparsa de carnaval que reúne a todos los personajes ficticios, se puede leer alegóricamente como una red en la que se producen identidades híbridas y heterogéneas. Es esta una nueva forma de percepción y de construcción de subjetividades que se inscriben en los cambios suscitados por los procesos de internacionalización y modernización que atraviesan y dislocan los límites nacionales y regionales.

Los personajes heterogéneos, a quienes conocemos disfrazados, coinciden en distintos espacios de socialización heterotópicos como el Shangai (un burdel en el barrio chino), el seminario en Bogotá, o el desierto de la Guajira. Desfilan ante el lector como malpensantes que irrumpen en estos espacios, monologando, elucubrando, satirizando, recordando, pensando en voz alta, transgrediéndolos. Tienen casi siempre dobles y nombres compuestos extranjeros y guajiros, pero estos detalles sirven solo como índices de sus trayectorias y de la trama construida en red. La vertiginosa sucesión de

imágenes puestas en abismo reproduce las superficies del olvido y del tiempo efímero repetidas al infinito.

Los referentes al mito, la identidad y la conciencia que constituyeron la poética de los escritores del “realismo mágico”, se encuentran aquí erosionados por la superposición y la confusión entre “lo real”, las ensoñaciones y el entretenimiento producido por las industrias culturales. Bacca mezcla y confunde las prácticas locales del carnaval con los juegos de identidades que producen estas industrias de los medios, para producir una escritura de simulacros.

EL TRAUMA: *MARACAS EN LA ÓPERA*

Una hipótesis de lectura que sugiere el texto de esta novela es que sus imaginarios construyen una contra-memoria de la historia de la nación que fue fundada por la Regeneración en el siglo XIX cuyos efectos se vieron en la guerra de los mil días, la secesión de Panamá, el quinquenio presidencial del General Reyes, la huelga de las bananeras y la muerte de Jorge Eliécer Gaitán en el '48. En vez de repetir la historia oficial, las versiones de las novelas de Bacca cuentan otras historias, a partir de algunos embrollos internacionales olvidados o censurados porque resultaron escandalosos, antipatrióticos y cuando menos vergonzosos para la república. Bacca arma su relato a partir de noticias y fotografías históricas entremezcladas con documentos apócrifos. El palimpsesto es la estructura que resulta de estas superposiciones que llevan al lector a hacer su propia investigación para desentrañar y confrontar la memoria oficial con otros asuntos olvidados como el supuesto hundimiento de un submarino nazi por la armada colombiana en 1944, que provocó un debate sobre la retórica patriota en el Congreso (*Deborah Kruel* 83-87).¹²

En su novela *Maracas en la ópera*, se coloca en un primer plano de la historia del periodo de la Regeneración, la cuestión Cerruti, un pleito de resonancia internacional sobre la indemnización solicitada al estado por un ciudadano italiano establecido en el país. Aliado a través de sus negocios con personalidades liberales del Cauca durante las guerras civiles, Ernesto Cerruti reclamaba una considerable indemnización al gobierno de Miguel Antonio Caro por las pérdidas y daños ocasionados por los conservadores a sus propiedades en la guerra de 1885. En este pleito que duró muchos años intervinieron finalmente el Rey de España, el Presidente Cleveland con una decisión de la corte de los Estados Unidos, y el gobierno italiano que, en defensa de su ciudadano, envió una misión con naves de guerra al mando del almirante Candiani al puerto de Cartagena en julio de 1898. Con esta amenaza, en medio de la guerra hispanoamericana en el Caribe,

¹² “Brillante victoria de la Marina Colombiana. Hundido un submarino nazi por el “Caldas” en el mar Caribe, Inmensa sensación y regocijo en todo el país” (1).

el gobierno de Italia pretendía presionar el reclamo de un nacional en tierras extranjeras, cuyas proporciones habían escalado hasta convertirlo en un conflicto internacional con un país que, enfrascado en sus guerras civiles, permanecía al margen de lo que pasaba más allá de sus fronteras.¹³

A las equivocaciones tragicómicas y los traumas de la “patria”, en el texto de esta novela se superpone el melodrama de Oreste, vástago de uno de los italianos que llegan a Cartagena con Candiani. Personajes de sus otras novelas como Benjamín (*Deborah Krueh*) y Gunter Epiayú (*Disfrázate como quieras*) son alter egos de Oreste, el último descendiente de un supuesto aristócrata italiano espía y traficante de armas y de la mulata Madame Cantillo, cuyo burdel se conocía en la ciudad con el exótico nombre de Villa Bratislava.

El título *Maracas en la ópera* anuncia una novela de tema musical, con las disonancias y “exotismos” de un trópico construido por las fantasías y estereotipos de viajeros aventureros que se desplazan en múltiples direcciones del territorio. Una cartografía de esos viajes desde Europa a la costa Caribe y viceversa, desde Cartagena a Barranquilla o del desierto de la Guajira a Santa Marta dibuja las trayectorias que conformaron los imaginarios de Ramón Bacca. Son estos trayectos los que producen cambios, intercambios y fusiones como los representados por las disonancias de la música clásica de la tradición culta occidental y la percusión que acompaña la música tropical popularizada por la introducción de la discografía. Es así como esta novela en clave musical funciona como metáfora de la intermedialidad, de la mezcla de géneros, registros y estilos. Su estética un poco atrabilaria y “barroca” está personificada por Oreste, cuyo nombre hace honor a Oreste Sindici, el compositor de origen italiano que compuso la música del himno nacional. Podría decirse que todo el aparato retórico funciona también como un disfraz.

En una entrevista, Ramón Bacca ha dicho que la génesis de *Maracas en la ópera* surgió a partir de una escena de reconocimiento producida por una fotografía de su padre encontrada por casualidad:

La primera un grabado de la revista Bohemia, que era la que se encontraba en las peluquerías de entonces. En él se mostraba al conde Scirra Colonna abofeteando al Papa Bonifacio Octavo. La historia era buenísima, la mejor forma de aprenderla pero 40 años después lo único presente era la imagen del grabado. Más causal es el recuerdo de una inmensa fotografía de mi padre colgada en la pared de una humilde casa de una señora en Manaure. ¿Lo conoció? me preguntó la dueña mientras me ofrecía un refresco. Paso seguido empezó a hablarme de esa estupenda persona, serio, rezandero, callado, cuyo oficio de visitador médico lo mantenía ausente casi todo el tiempo. Pero era tan amoroso que hacía que ella conservara esos pocos momentos juntos como un

¹³ Ver Otto Morales Benítez, cap. XIV.

tesoro en el recuerdo. No le comenté nada de esa doble vida que llevaba su gran amor. Años después esa conversación y la presencia de ese gran retrato, cada vez más grande en la memoria, fue la imagen germinativa de *Maracas* en la ópera.

La poética de esta novela parece gestarse entonces, dice el autor, a partir de dos imágenes enfrentadas, una pública y la otra familiar, un escándalo internacional y un trauma infantil. Este entramado textual de *Maracas en la ópera* se presenta como la ocasión para armar una fábula melodramática en el registro de una ópera criolla. El hilo operático va marcando las disonancias del melodrama que es al mismo tiempo nacional y familiar, como aquél que presentan las telenovelas diariamente en las pantallas de los televisores.

Una cita del texto revela sin embargo una fuerte crítica a los medios cuando plantea que es a partir de las imágenes del melodrama transmitidas por la televisión que las tragedias de la historia nacional se neutralizan sin alcanzar un duelo:

Él había tratado de mantener distancias frente a la tragedia y la falta de clase y durante décadas lo había logrado. [...] Grandes tragedias nacionales, como la toma del Palacio de Justicia por el M19 y su recuperación por el ejército a sangre y fuego, más la avalancha de Armero, fueron para él tan sólo programas transmitidos por la televisión. Su torre de marfil al lado del volcán. (84)

La muerte de Oreste, el último descendiente de esta casa que vio mejores tiempos, está acompañada del espectáculo del mundo que se desvanece frente a la pantalla del televisor:

“Nessun dorma”, pedía desde la pantalla encendida Pavarotti; Oreste, cabeceando, no le siguió el consejo. El libro que tenía en la mano cayó y dejó leer en la página abierta a la vieja Dickinson que decía “Descansar en lo inseguro es estar en el mismo ser de alegría”. No pudo meditar la frase porque en ese instante soñaba con caballos azules que sacaban la cabeza en medio de las cortinas. No se despertó ni con los zarandeos de Usnavy que venía a decirle que una limosina ancha, imperial, con rostros enigmáticos y orientales detrás de sus vidrios oscuros se había parado frente a la puerta. (*Maracas en la ópera* 172)

¿PERO ERA ESTO UN PAÍS O UN TANTEO DE PAÍS? (*LA MUJER BARBUDA* 59)

Esta frase la pronuncia la institutriz chipriota a cargo de las “mellas Del Valle”, escondidas por su padre el General en una finca de la región, porque una de ellas padecía de hirsutismo. La misteriosa historia del hundimiento de un circo propiedad de una mujer barbuda, que “se contaba en voz baja pero nadie la escribía”, se inicia a partir de un primer paratexto que tiene la función de prólogo. En el prólogo se revela el descubrimiento

de unos papeles encontrados en unos viejos baúles por Gilliam Altamira (¿alter ego de Illán?) en el traspaso de la Quinta Margot, casa de sus antepasados. El archivo de baúl contenía la correspondencia de un viajero inglés de nombre Mr. Spencer Cow (¿Otra vez Bacca y Spencer Tracy?) y el presidente Rafael Reyes, el diario de Aspasia Estratiotes conocida como la Chipriota, una carta del cónsul británico fechada en Santa Marta en 1910 y una carta de Socorro del Valle (la mujer barbuda) fechada en Cartagena en enero de 1949. Estos materiales le sirvieron a Gilliam para escribir una tesis que fue rechazada por el jurado “por no basarse en pruebas debidamente comprobadas”. La academia y los concursos son objeto de burla en esta y otras novelas de Bacca. En esta ocasión, la composición en cajas chinas de la novela de Bacca vuelve sobre el tema de la memoria reprimida y de la historia esperpéntica de una manera crítica más explícita de “un tanteo de país” que se reconstruye a partir de fragmentos.

Una conclusión tentativa de esta cartografía del trabajo de la imagen en las cuatro novelas de Ramón Illán Bacca tiene que ver con el cambio de paradigma en la literatura que introduce otras estrategias narrativas que lo diferencian del mito y del “gran discurso de nuestra identidad histórico-cultural” (Noriega 181). En este sentido, el lugar de Ramón Bacca en la literatura colombiana debe explicarse a partir de una poética de los efectos producidos por los medios de comunicación y las dislocaciones entre lo local y lo global en el siglo XX. Las imágenes híbridas que proliferan en sus melodramas y *thrillers* expresan un humor inteligente que no parece buscar otra cosa que el entretenimiento. Sin embargo se pueden leer también como las tensiones en las que se mueve una identidad que resulta traumática y tragicómica al mismo tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- Bacca, Ramón Illán. *Deborah Kruel*. Bogotá: Plaza y Janés, 1990.
- _____. *Disfrázate como quieras*. Bogotá: Editorial Planeta, 2002.
- _____. *Maracas en la ópera*. Medellín: Fundación Cámara de Comercio de Medellín para la Investigación y la Cultura, 1995.
- _____. *La mujer barbuda*. Bogotá: Editorial Planeta, 2011.
- _____. “Brillante victoria de la marina colombiana”. *El Tiempo*. 31 marzo 1944. 1.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. “1440. Lo liso y lo estriado”. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 1994. 483-509.
- Escobar Meza, Augusto. “Diálogo con Ramón Illán Bacca. La vida es una anécdota”, *Yesca y Pedernal* 7 (Oct.-dic. 2003): 65-79.
- García Lorca, Federico. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1966.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Bogotá: Norma, 1996.
- _____. *El olor de la guayaba: conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza/Gabriel García Márquez*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra, 1982.

- _____. *Obra periodística. Textos costeños*. Jacques Gilard, comp. Vol. I. Barcelona: Bruguera, 1982.
- Martín Barbero, Jesús. *Televisión y melodrama*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992.
- Miranda Hernández, Álvaro. “Panorama de la novela colombiana entre 1999 y 2009”. *Boletín Cultural y Bibliográfico* XLV/79-80 (2011): 82-111.
- Mitchell, W.J.T. *Picture Theory*. Chicago: The U of Chicago P, 1994.
- Morales Benítez, Otto, *Sanclemente, Marroquín, el liberalismo y Panamá*. 1998. <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/sancle/cap14.htm>>. 13 julio 2015.
- Neruda, Pablo. *Residencia en la tierra (1925-1935)*. Buenos Aires: Losada, 1958.
- Noriega, Teobaldo A. *Novela colombiana contemporánea: incursiones en la postmodernidad*. Madrid: Editorial Pliegos, 2001.
- Rincón, Carlos. “Los límites de Macondo”. *Mapas y Pliegos*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1996. 3-68.
- _____. “Ubicuidad global y narrativa latinoamericana”. *Teorías y poéticas de la novela. Localizaciones latinoamericanas y globalización cultural*. Anabelle Contreras Castro y Beatriz Pantín, eds. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag, 2004. 155-207.
- Woolf, Virginia. *La señora Dolloway*. José Luis López Muñoz, trad. Madrid: Alianza, 2003.