

Pueblo en vía de sueño

Balandú en la obra de Manuel Mejía Vallejo

Eliana María Urrego Arango



Universidad
Pontificia
Bolivariana

Eliana María Urrego Arango

Desde que nació en Medellín en 1983, nunca ha dejado de mirar a la montaña. Doctora en Literatura por la Universidad de Salamanca y profesora en la Facultad de Psicología de la Universidad Pontificia Bolivariana. Sus trabajos se han centrado en la conversación entre la literatura y las ciencias sociales, desde donde ha reflexionado sobre temas como las aldeas imaginarias en la narrativa latinoamericana, el pensamiento andino y el teatro en la enseñanza de la psicología.

Correo electrónico: eliana.urrego@upb.edu.co

CvLac:

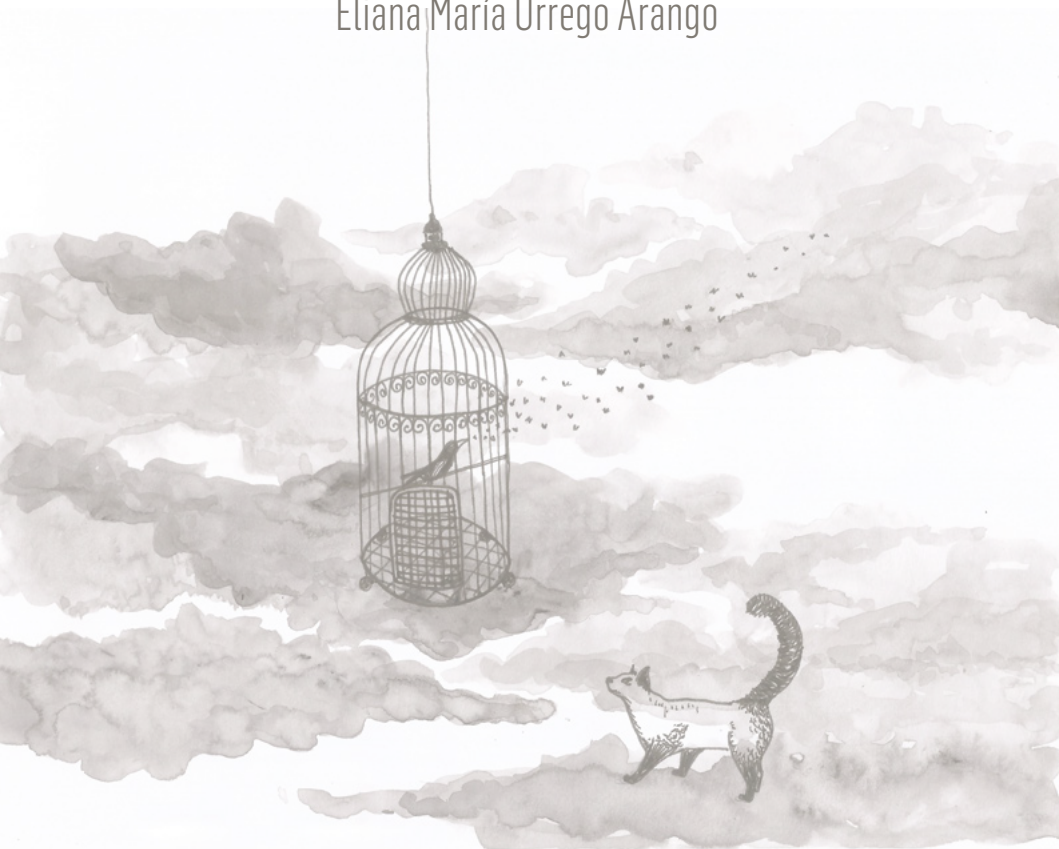
http://scienti.colciencias.gov.co:8081/cvlac/visualizador/generarCurriculoCv.do?cod_rh=0001289187

9 Colección
Ciencias Sociales

Pueblo en vía de sueño

Balandú en la obra de Manuel Mejía Vallejo

Eliana María Urrego Arango



C863
M516Zu

Urrego Arango, Eliana María, autor
Pueblo en vía de sueño. Balandú en la obra de Manuel Mejía Vallejo/ Eliana María Urrego Arango, autor – 1 edición -- Medellín : UPB, 2020
348 páginas, 14 x 23 cm. – (Colección Ciencias Sociales, 9)
ISBN: 978-958-764-898-0 (versión digital)

Mejía Vallejo, Manuel, 1923-1998 - Crítica e interpretación – 2. Literatura colombiana – Crítica e interpretación – I. Título

CO-MdUPB / spa / RDA
SCDD 21 / Cutter-Sanborn

© Eliana María Urrego Arango
© Editorial Universidad Pontificia Bolivariana
Vigilada Mineducación

Pueblo en vía de sueño. Balandú en la obra de Manuel Mejía Vallejo

ISBN: 978-958-764-898-0 (versión digital)

DOI: <http://doi.org/10.18566/978-958-764-898-0>

Primera edición, 2020

Escuela de Ciencias Sociales

CIDI. Grupo de Investigación en Psicología: sujeto, sociedad y trabajo. Proyecto: Narrativa de Balandú, universo literario de Manuel Vallejo. Radicado: 161C-06/1810

Gran Canciller UPB y Arzobispo de Medellín: Mons. Ricardo Tobón Restrepo

Rector General: Pbro. Julio Jairo Ceballos Sepúlveda

Vicerrector Académico: Álvaro Gómez Fernández

Decano de la Escuela de Ciencias Sociales: Ramón Arturo Maya Gualdrón

Editor: Juan Carlos Rodas Montoya

Coordinación de Producción: Ana Milena Gómez Correa

Diagramación: Marta Lucía Gómez Zuluaga

Corrección de Estilo: Editorial UPB

Gestora Editorial de la Escuela: Dora Luz Muñoz Rincón

Ilustraciones: María Isabel Naranjo

Dirección Editorial:

Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2020

Correo electrónico: editorial@upb.edu.co

www.upb.edu.co

Telefax: (57)(4) 354 4565

A.A. 56006 - Medellín - Colombia

Radicado: 2007-29-07-20

Prohibida la reproducción total o parcial, en cualquier medio o para cualquier propósito sin la autorización escrita de la Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.

Contenido

Introducción	9
Contexto teórico.....	13
Capítulo I	
Las coordenadas de Balandú: cartografía simbólica del espacio	36
Las tierras altas del páramo: el mundo dividido desde la montaña.....	47
La Casa de las dos Palmas, el refugio de la estirpe maldita.....	64
Las tierras del medio: vida cotidiana del pueblo en la montaña.....	81
La casona del pueblo, último rincón de la familia Herreros	102
Las tierras bajas del río: el descenso a la profundidad oculta.....	115
La Casa del Río, de refugio a celda de las cadenas.....	131
Capítulo II	
Balandú y la familia Herreros: el espacio habitado	143
El destino maldito de la familia Herreros.....	156
El hombre de la montaña: la culpa del último patriarca	171
Andariegos y vagabundos: entre la imaginación y la perdición	181

Temporadas de encierro: los seres habitados por la sinrazón	194
Mujeres en las tinieblas: el poder de ver más allá	205
La tumba, el taller y el convento: la vocación como refugio íntimo	217
La quietud de los Morales: la vida soñada desde el rincón	228
Espectros familiares: los habitantes del espejo.....	235
Animales, plantas y objetos amigos: otros moradores de Balandú.....	244
Zoología y bestiario de Balandú: el espacio habitado por los animales.....	248
Un herbario de Balandú: el mundo habitado por lo vegetal	261
Inventario de objetos simbólicos: intimidad y memoria de los Herreros.....	269
 Capítulo III	
El tiempo en Balandú: el eterno retorno de la familia maldita	280
Los días del descenso: el tiempo como caída imaginaria.....	294
Formas del retorno al origen: entre el onirismo y la memoria	304
Balandú desde la ciudad: el tiempo enredado en la nostalgia	320
El tiempo del regreso: Bernardo, narrador de la memoria.....	330
 Referencias bibliográficas	 342

*A Chano y Cecilia,
por señalarle a mi corazón su lugar de origen, su Balandú.*

*Sucedió en las montañas de Balandú,
un lugar donde habitan los sueños.*

Manuel Mejía Vallejo
Los invocados

Introducción

Este libro comenzó a escribirse hace años desde una casa campesina en lo alto de una cañada, por una niña que comía mango mientras miraba cómo el sol se detenía unos instantes para dorar el río Cauca en el occidente de Antioquia. Ella, esa niña que fui, es quien registra por primera vez el sentimiento de ser un paisaje, resonancia que llega hasta hoy a través de todas las que he sido desde aquel entonces. También Balandú, pueblo andino e imaginario, comenzó a escribirse en la infancia bajo un sol similar en el tramo de ese río que nunca es el mismo. La idea de aquella aldea rondó con insistencia las ensoñaciones de Manuel Mejía Vallejo hasta, un día, convertirlo en escritor. Me gusta pensar que existe una comunión que me hermana con Manuel, que compartimos en el paisaje el sentido simbólico de la cordillera de los Andes. Conocemos la altura que enseña a mirar, los caminos que invitan al ascenso, el verde como tono dominante, un olor de maíz dorado en esa cercanía a las nubes y una casa que se dibuja como centro cosmogónico. Esos misterios que dan hondura al alma del habitante de la montaña son el impulso que me ha permitido aventurarme en la tarea de escribir sobre la aldea soñada por un escritor coterráneo.

Balandú es un universo literario creado por Manuel Mejía Vallejo (1923-1998) en el que cuenta la historia de la familia Herreros y se refleja una parte de la historia del suroeste de Antioquia, en especial del municipio de Jardín. El proyecto de Balandú comienza a vislumbrarse a partir de la primera novela y se convierte en la fuerza de la última producción del escritor antioqueño, quien muestra su más

honda obsesión: dejar constancia del territorio que habitó. En el tono de una poética de la tierra, el pueblo natal de un hombre es recreado en una narración donde la fantasía, la magia y la cosmovisión tradicional nombran la realidad de la vida cotidiana, las labores diarias, la dialéctica entre el amor y el odio de los lazos familiares. Balandú alcanza su nombre y deja de lado la intención de inventariar sus por menores, se revela como una imagen cuyo sentido va más allá de sí misma y que, en el intento de responder a la universal pregunta por el génesis, proyecta una visión andina como posible respuesta. Ese condado que se vislumbra bajo la sombra imponente de la montaña contiene la tenacidad arrasadora de sus colonizadores, el desfado de los arrieros, la esperanza de sus fundadores, la vitalidad de la gente que cultiva el café y la desilusión de una estirpe maldita. Balandú es la imagen que condensa todo ello, es un pueblo en vía de sueño.

Al leer la obra de Manuel quise adentrarme en este mundo, emprendí un viaje por aquellas trochas y, como quien enjalma una mula rumbo al monte, me inscribí en un doctorado en Literatura. Durante esta travesía el texto se materializó, teniendo como propósito reconocer las principales características de Balandú, buscar sus elementos simbólicos entendiéndolo como un universo mítico que nos da una visión de mundo. Para ello analicé las tres novelas –*Tarde verano* (1980), *La Casa de las dos Palmas* (1988) y *Los invocados* (1997)– y los dos libros de cuentos que transcurren en Balandú –*Las noches de la vigilia* (1975) y *Otras historias de Balandú* (1990)–, junto a aquellas otras obras que dejan sentir el anhelo del regreso a esa tierra de origen –*Aire de tango* (1973), *Las muertes ajenas* (1979), *Y el mundo sigue andando* (1984) y *La sombra de tu paso* (1987)–. Este conjunto de textos sienta las bases de este universo como uno de los más importantes de la literatura colombiana del siglo XX y me permitió considerar su coherencia, complejidad e intertextualidad, además de proveerme una gran variedad de detalles que ayudaron a comprender la creación espacial.

Durante este trabajo, que asume como tema central el espacio imaginario, se estableció una conversación constante con las teorías de Gaston Bachelard, Gilbert Durand y Mircea Eliade. No solo por nuestro afán contemporáneo de conseguir sólidas plataformas conceptuales que nos den seguridades en esto de leer tan inseguro y móvil, sino porque

en estas propuestas encontré una consonancia para entender las complejidades de lo imaginario. No está de más reconocer que mi cabeza necesita de este tipo de orden casi como un defecto de crianza. Estas apuestas teóricas fueron como una carta de navegación que se consulta en los momentos de desorientación y duda, por ello el libro inicia con unas notas conceptuales que plantean el tono y las directrices que guiaron dicho diálogo. La entrada en el terreno de Balandú empieza al situar sus coordenadas desde la cima de la montaña hacia el río y asociar cada uno de estos puntos de referencia con una de las casas de la familia Herreros. Continúa con un análisis de los personajes, en el que no se trabajaron sus características psicológicas sino sus maneras de habitar, incluyendo además animales, plantas y objetos que hacen presencia en el espacio simbólico. El texto finaliza con una revisión sobre el tiempo en Balandú que muestra la tendencia a la circularidad del eterno retorno. El manejo bibliográfico fue realizado según las indicaciones de las normas APA, aunque me tomé algunas licencias para hacer más amable la lectura y menos repetitiva la citación, la más significativa es abreviar el nombre del escritor usando sus iniciales – MMV– seguidas de la fecha de publicación.

Después de estos años de trabajo dedicados a Balandú, es justo reconocer que ello no hubiese sido posible sin el apoyo de la Universidad Pontificia Bolivariana, que me dio la oportunidad de vivir en Salamanca y dedicar mi tiempo a esta investigación. Ha sido fundamental el cariño y la confianza de mis compañeros, amigos y jefes. Entre los muchos lugares que uno visita para sacar adelante un trabajo como este las bibliotecas siempre serán insustituibles, en mi caso fue muy especial el acompañamiento ofrecido por la que fue mi biblioteca de infancia, la Biblioteca Pública Piloto, donde reposa el archivo personal del escritor, que me dejó permanecer allí durante muchas horas y respondió a mis solicitudes desde la distancia. Debo un agradecimiento especial a las enseñanzas de la profesora Carmen Ruiz Barrionuevo, su lectura atenta y sus acertados comentarios son una parte insustituible de este proyecto. Contar con las apreciaciones de los profesores de la Universidad de Salamanca es un privilegio y agradezco a la vida ese gran encuentro.

También quiero dar gracias a los amigos que me han escuchado durante largas jornadas hablar de “Don Manuel” y que me animaron

con sus gratas visitas, sus envíos de café y panelitas, gracias por las tardes de pizza y cerveza con las que reponía fuerzas para hacerle frente al monstruo y, luego, darle formato de libro a la densidad de una tesis doctoral. Gracias a los García Cames, mi familia salmantina, que ha cuidado de mí y me da motivos para volver a caminar por esas tierras. Gracias a mis hermanos, mi sobrina, mis tías y abuelos maternos junto a quienes he aprendido a amar la tierra, recorriendo las montañas y los largos caminos que llevan hasta La Travesía. Gracias a mi mamá por estar ahí con su sabiduría y tranquilidad dando luz a cada uno de mis días, gracias por las noches en que me leías los mitos griegos después de los cuales nunca he podido dejar de leer historias, a ellas debo mi mito personal. Y, por último, gracias a David por las largas jornadas de lectura minuciosa, gracias por cada punto y, sobre todo, gracias por ayudarme a entender que, a pesar del miedo y la pereza, lo importante es la canción, lo importante es vivir.

Contexto teórico



Manuel Mejía Vallejo y la creación de Balandú

La fuerza de la tormenta lo acompañó al nacer y no lo abandonó nunca: “Mi vida fue una tormenta...”, decía Manuel Mejía Vallejo (1995, p. 18) años después en su primera novela. La tempestad que desbordó el río San Juan el 23 de abril de 1923 en el suroeste antioqueño marcó su nacimiento y le asignó dos pueblos de origen: Jericó, donde nace a causa de la borrasca que no deja partir a sus padres, y Jardín, aldea habitada por su familia, en la que transcurre su infancia y que siempre sentirá como su patria pequeña. La coincidencia de la tormenta con su llegada al mundo lo vinculará a ese río cuyas aguas rondan constantemente su imaginario: “Tú fuiste, río rabioso, quien anunció mi llegada con tambores de muerte. Aquella noche fue mi espejo. Tú tienes la culpa, río de agonía [...] Seguiremos juntos ostentando cuna, porque de los Andes bajamos hechos grito eterno” (p. 207). Los primeros años al pie de la montaña, al fondo de la cordillera andina, donde el sol sale a las ocho de la mañana y se pierde de vista a las tres de la tarde, le proporcionarán las enseñanzas básicas sobre la tierra. Nuestro escritor queda atado al paisaje para contar su vida y la de los otros, para explicarse el mundo:

Por lo menos en este aspecto soy hombre afortunado: en lugar de uno, tengo dos pueblos, Jericó y Jardín. A mi manera

—o a la de mis padres— nació en ambos, hechura de esa misma esencia de cercanías entrañables. Me fabricaron en Jardín, pero la abuela se estaba despidiendo de esta cosa de la vida, y por estar junto a sus últimas respiraciones viajé en mi madre, el vehículo más amoroso que un hombre puede tener. Así nació en Jericó, dentro de una casona diagonal a esa casa donde nació la Madre Laura, asunto que me comprueba cómo los santos nos buscamos para hacer milagros imposibles (MMV, s.f, p. 2).

Jardín es un municipio cafetero, minero, de arquitectura colonial, cuya historia comienza con las hazañas de un grupo de familias que se internan en la espesura de la montaña e inician una empresa colonizadora¹. La recreación de la aldea se puede señalar como uno de los motivos más recurrentes en Mejía Vallejo y será la razón de su primera obra, *La tierra éramos nosotros* (1945); más adelante, este trabajo creativo se consolidará como mundo imaginario con el nombre de Balandú: “La tierra antioqueña es mi primera visión del mundo, es el elemento determinante de toda mi obra literaria. Todo lo que escribo gira a su derredor: sus hombres, sus paisajes, sus costumbres, sus sentimientos, sus sueños y sus olvidos” (Escobar, 1997, p. 367). El pueblo se convierte para el escritor en el centro geográfico de la infancia, las vivencias que nutren su trabajo literario las ubica allí: el trabajo en el campo, la vida en la montaña andina, el contacto con el pueblo indígena Emberá-Chamí, la voz del campesino con sus historias de aparecidos, de aventuras por los caminos y de empresas fabulosas: “Me crié en un sitio donde se narraba mucho y no faltaba en ninguna reunión o al final de la jornada del trabajo alguien que contara cuentos populares” (Escobar, 1993, p. 103).

La obra de Manuel Mejía aborda la relación del hombre con el espacio a partir de diversos enfoques. Comienza narrando la salida del campo, la pérdida de la tierra (*La tierra éramos nosotros*); continúa relatando diferentes formas de la violencia (*Tiempo de sequía*, 1957; *Al pie de la ciudad*, 1958; *Cielo cerrado*, 1963; *El día señalado*, 1963);

1 Jardín es un pueblo ubicado en el suroeste antioqueño, a 134 kilómetros de Medellín. Fue fundado en 1864 y en 1871 se considera una localidad independiente con capacidad administrativa y económica para funcionar como un municipio del departamento de Antioquia.

hace un bosquejo de la urbe, de la villa que crece y se convierte en una ciudad cosmopolita (*Aire de tango*, 1973; *Las muertes ajenas*, 1979; *Y el mundo sigue andando*, 1984; *La sombra de tu paso*, 1987); de forma paralela, regresa al campo y piensa la relación del ser humano con su espacio originario (*Las noches de la vigilia*, 1975; *Tarde de verano*, 1980; *La Casa de las dos Palmas*, 1989; *Otras historias de Balandú*, 1990; *Los invocados*, 1997). Balandú toma forma desde las novelas urbanas, es el recuerdo de un paraíso que se dejó atrás en busca de un mejor futuro en la ciudad. El pueblo se convierte en un territorio imaginario más complejo cuando comienzan a narrarse los sucesos de la familia Herreros, quien protagonizará la saga donde la aldea es el territorio fundamental.

La pregunta por el olvido es una preocupación manifiesta para Manuel Mejía Vallejo desde los años 70. El mundo que había conocido está cambiando abruptamente, la ciudad no es la villa que lo albergó a su llegada del campo, el pueblo tampoco permanece igual, sus habitantes y costumbres han variado según las circunstancias relacionadas con la violencia, las migraciones, la dificultad de vivir de la agricultura y las nuevas vías que acortan las distancias con la capital. Al recordar calles, objetos gastados, paisajes y rostros, el escritor percibe que mira cara a cara a la muerte y se ve asaltado por sentimientos de pérdida que lo impulsan a ocuparse de levantar una memoria, de dejar constancia de ese mundo que se esfuma con rapidez para poder conservarlo. Su escritura ha narrado la tierra, su belleza, la convulsionada violencia que la ennegrece, entona el canto de los seres que llegaron a la ciudad y da a la urbe categoría de terreno conquistado, a pesar de la imposición de costumbres postizas, injusticias y discriminaciones. Pasada la mitad del siglo XX ya nada es como fue: “Sombra de presencias en su sombra junto a la sombra de edificios en una ciudad que nos destruyeron, en unas esquinas y unos ámbitos que tratan de atestiguar su vocación de fantasmas” (MMV, 1984, p. 9). Al contemplar este panorama, Mejía Vallejo regresa a la tierra, recorre el camino de vuelta al pueblo y se propone mostrar el carácter de su gente, sus formas de habitar y su destino al pie de la montaña, quiere recrear el universo con la hondura de los años y la experiencia. La prosa de Balandú sorprende a la crítica por tratarse de obras que dejan atrás el estilo realista hasta ahora usado por el autor, nutriéndolo con un carácter más onírico que se vale de

los elementos mágicos y fantásticos propios de las realidades latinoamericanas. Balandú comienza a ser relatado con nuevas palabras:

Estas son las primeras historias de Balandú, pueblo en vía de sueño. El vuelo solitario de una hoja, el canto olvidado de un pájaro que olvidó cantar, un hilo de agua blanca entre los musgos... y otros fantasmas vigilantes cuando la mirada, sola, mira sus propias desolaciones en el viento que llega de la infancia (MMV, 1994, p. 16).

Estimular la imaginación será una de las necesidades del escritor en este periodo, sus obras demandan un trabajo constante de rememoración y se proponen narrar la vida de Jardín desde unos cuantos personajes que muestran los diferentes planos de la existencia, haciéndose cada vez más verosímiles. Para el autor el concepto de lo real se amplía porque incluye una variedad de registros: los sueños, las fantasías, las evocaciones y las creencias serán parte de la cotidianidad de su pueblo imaginario, conformado por personajes muy complejos, con mundos internos profundos y una gran riqueza psicológica. Él mismo explica en entrevistas que no encuentra validez en un realismo a secas, “se necesita de un realismo trascendido, cuestionado, vigilante, un realismo artístico, puesto que la realidad puede ser pintada por cualquiera [...] pero para llegar a otras personas, debe ser una cosa trascendida” (Zapata Olivella, 1974, p. 25). Mejía Vallejo se ve llamado a emprender un retorno a la tierra natal que implica escuchar de nuevo las historias de las familias que habitan la aldea, observar detenidamente el paisaje y conectarse con afectos antiguos. Esta búsqueda de un encuentro con los antepasados precisa de un arduo trabajo de elaboración que ayude a pulir aquello que realmente se quiere decir para no caer en un relato historiográfico. La maduración de la idea de consagrar una memoria trascendida de un pueblo del suroeste de Antioquia refleja sus particularidades y le da un tinte universal, plasmado en el proyecto literario de Balandú:

Hice un mapa, un plano de las casas con los nombres de los habitantes de las mismas. Como yo desde los quince días de nacido viví en Jardín, aunque nací en Jericó. Fue el pueblo de toda mi infancia y de mucha parte de mi adolescencia; entonces

me lo sé de memoria. Y dibujé la plaza y me puse a anotar a los habitantes, lo que les había ocurrido, a quienes había pertenecido antes la casa, cuántos hombres, cuántas mujeres, cuántos niños, cuántos suicidas, cuántos alcohólicos, todo... cuántos descarriados. Entonces, caí en cuenta después de ese plan, que era imposible pintar la vida de un pueblo. Necesitaría más de quinientas novelas, porque cada casa daba para tres o cuatro novelas. Escogí una casa de las más bonitas de la plaza. Eran doce hijos y siete de ellos se habían suicidado, cada uno con una historia tremenda, más la de los seres que se unían a ellos. Entonces tuve que clausurar ese plan; era muy ambicioso. Entonces me suscribí a dos o tres casas; contar la historia de ellas y relacionarlas con la historia del pueblo (Forero, 1987, p. 54).

La evocación que ha caracterizado su estilo adquiere nuevos matices, posibilita crear un mundo imaginario mucho más complejo que los anteriores, no solo se trata de sus reminiscencias hechas ficción sino de una narración que se estructura desde la voz y el pensamiento de los personajes (Troncoso, 1986, p. 235). *La Casa de las dos Palmas* podría nombrarse como su novela cumbre, es la obra que sintetiza su proceso de creación, retoma el primer motivo de su escritura y lo renueva con una gran calidad literaria, como si reescribiera a través de la experiencia, la relectura del tiempo y nuevos personajes, aquello que quiso comunicar en su primera novela:

En *La Casa de las dos Palmas* vuelvo a retomar mis temas eternos como son el campo y el pueblo. Vuelvo a Balandú –que es el pueblo de Jardín en gran parte– y a la finca donde nos criamos. La Casa de las dos Palmas es la finca y aparece en tierra fría, en el páramo. Y también es un poco mi padre, mi abuelo, mi tío, y un poco yo en los protagonistas. [...] En esta novela están mis vivencias y cosas muy crueles que vivieron mis parientes políticos [...] Pero lo que en realidad hago en la novela es invocar a mis muertos. Muchas veces lloré haciéndola. Esta novela hace parte de una tetralogía en donde conjugo mi vida en el campo, en el pueblo y en la ciudad. Y algo más, lo metafísico, las irrealidades y productos de esa cosa extraña y fantástica que llamamos realidad de las cosas (Escobar, 1997, p. 226).

El pueblo hecho escritura recoge las imágenes que han dado sentido a la obra de Mejía Vallejo hasta ese momento, narrándolas desde una voz potente que juega con el tiempo y describe lo real a manera de sueño. La nostalgia y el recuerdo aparecen como dos constantes de este universo que pretende hallar en la creación poética maneras de permanecer. El retorno a la infancia, los motivos que obsesionan al escritor, la visión del territorio que ha habitado se reflejan en la creación de esta aldea imaginaria que culmina su propuesta artística. Balandú se construye casi como un conjuro contra el olvido, es el centro geográfico de un mito.

Balandú, espacio simbólico

Desde tiempo atrás el territorio latinoamericano ha intentado nombrarse enfrentándose a las dificultades de su ser mestizo. Ni la visión española del mundo, ni la indígena, ni la africana son suficientes para dar cuenta de los elementos fundamentales de este pedazo de tierra. La construcción de qué es América Latina ha sido lenta, versátil y de una gran complejidad. La literatura ha participado de ella con la creación de imágenes que han ido fraguando identidades posibles. Los pueblos imaginarios han ocupado un lugar particular al plasmar aspectos relevantes del tejido social, creencias, valores, ilusiones y vicios. Es importante anotar que esto no ha sido un proceso exclusivo de este continente, la tradición de aldeas imaginarias que dan cuenta de una cosmovisión puede rastrearse desde el Edén bíblico, pasando por la Arcadia hasta el vasto mundo de Tolkien. Quizá lo interesante de estos pueblos propios de la literatura hispanoamericana esté centrado en las particularidades que ellos proyectan. Herederos de Faulkner, lugares como Macondo (Gabriel García Márquez), Comala (Juan Rulfo) y Santa María (Juan Carlos Onetti) dibujan una visión del continente donde lo real se interroga, la muerte habita en la cotidianidad y la ilusión que nunca deja de ser espejismo se convierte en el motor de la vida. La soledad, el poder patriarcal y las empresas sin futuro las podemos encontrar también en el mundo andino que narra Balandú.

Estos condados se crean a partir de una pregunta con resonancias ancestrales: la cuestión sobre el origen, interrogante que se remonta al inicio mismo de la literatura y que da marco a las culturas. La

pregunta por el cosmos, principio de todo, solo puede ser planteada por la palabra poética, palabra que supera el sentido de la gramática, de lo literalmente dicho, conectándose con valores y significados imposibles de nominar de manera plena. Lo poético es un conjunto de símbolos en constante rotación, giros que renuevan su valor y carga simbólica para continuar siendo efectivos, “es movimiento que engendra movimiento, acción que trasmuta el mundo material” (Paz, 1983, p. 312). Las aldeas imaginarias no son un conjunto de edificaciones vacías, son una composición de sentidos, son creaciones simbólicas, surgen como imagen cargada de significantes que explican el espacio-tiempo. Al pensarse así estas comarcas trascienden la forma, se inscriben como productos imaginados y la imaginación “inventa algo más que cosas y dramas, inventa la vida nueva, inventa el espíritu nuevo” (Bachelard, 1978, p. 31). Son estas miradas las que dan respuestas novedosas a las preguntas del hombre, son relatos creados para explicar lo actual valiéndose de remanentes culturales que ya han tenido un sentido y que se leen de nuevo: “Todo tendrá que ser reconstruido de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores” (Lezama, 1969, p. 20). Estos mundos se leen como lugares lejanos donde todo sucedió, y en su distancia explican lo cercano actualizándose en un presente constante; nacen de espacios existentes, pero ya no son ellos, son una imagen simbólica que necesita ser revivida cada tanto por la hábil pluma de un escritor. Se estructuran como arquetipos, “tendencia a formar tales representaciones de un motivo, representaciones que pueden variar muchísimo en detalle sin perder su modelo básico” (Jung, 1995, p. 67). Funcionan como una entidad autónoma no visible en el terreno de lo físico, son imagen, en el sentido que nos entrega Lezama Lima (1981), testimonio de la semejanza de una forma, “la imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles” (p. 218). La imagen de lo que sucedió en un rincón de América y que seguirá sucediendo, reactualizándose, reuniendo el pasado y el futuro al enunciar poéticamente las raíces de un imaginario colectivo: “La derivación en imagen tiene el poderío de entregarnos hechos analogados, en el entrevisto reconocimiento de uno solo de estos hechos, creándolos en unidad a pesar de la distancia devoradora que parecía alejarlos” (p. 236).

Si entendemos estos espacios como imágenes, como condados arquetípicos, podemos apreciar que el tono en que se construye Balandú es mítico, definiendo el mito con Durand (2004) como “un sistema dinámico de símbolos, arquetipos y esquemas; sistema dinámico, que, bajo el impulso del esquema, tiende a componerse como relato” (p. 64). Para poder dar cuenta de esa pregunta por el génesis, cuyo sentido está velado para el lenguaje común, se necesita del mito que “abre el mundo a la dimensión del misterio, a la comprensión del misterio que subyace en todas las formas” (Campbell & Moyers, 1991, p. 54). Pero no se queda en un discurso incomprensible, la potencialidad del mito está en acercar el mundo divino al humano, en él “todo tiene la vulgaridad tranquilizadora de los fenómenos familiares. Para el pensamiento mítico, la experiencia cotidiana se aclara y adquiere sentido en relación con los actos ejemplares llevados a cabo por los dioses «en el origen»” (Vernant, 1992, p. 116). Balandú, “pueblo en vía de sueño”, se estructura como un mundo mítico: el lugar en el que suceden los hechos primeros, desde donde se divisa el destino de los hombres que viven en la montaña, una geografía que delimita los movimientos al cargar simbólicamente el mundo sensible.

Desde la primera descripción de la ubicación de Balandú, entramos en un tiempo remoto: “En lo más alto de la cordillera que corresponde a Balandú hay un páramo de vegetación escasa y extraña. Enormes piedras soltadas por una explosión —que destruyó el mismo volcán que la produjo— ayudan a esta imagen de abrupta soledad y apretado abandono” (MMV, 1994, p. 15). El tiempo de la explosión, de los primeros momentos de la cordillera, el del nacimiento de la flora del páramo, al hacerse relato se inserta en un tiempo fabuloso que, según Mircea Eliade (1968), lo hace a uno contemporáneo de los hechos y de los seres que se evocan: “En una fórmula sumaria, se podría decir que, al «vivir» los mitos, se sale del tiempo profano, cronológico y se desemboca en un tiempo cualitativamente diferente, un tiempo «sagrado», a la vez primordial e indefinidamente recuperable” (p. 30). El tiempo de los orígenes, del mito, en el que todo ocurrió por primera vez, es un “tiempo fuerte”, un tiempo sagrado en el que algo nuevo y altamente significativo se manifestó. El deseo de volver al primer momento es constante en el hombre, de ahí la necesidad de crear mundos que concedan este retorno. Al dar origen a un mundo, el ser humano

habita un espacio, “cosmiza el Caos”, organiza su hábitat a partir de la nostalgia de vivir el tiempo de los dioses, de los ancestros: “Es la experiencia del tiempo sagrado la que permitirá al hombre religioso el reencontrar periódicamente el Cosmos tal como era *in principio*, en el instante mítico de la Creación” (p. 43)².

El universo literario de Mejía Vallejo explica el origen de los pueblos andinos, y particularmente de Antioquia, con el uso de símbolos universales. Balandú se reconoce en la tradición simbólica, comparte con otros mundos su estructura, esa que lo hace mítico, y se diferencia en aquello que corresponde concretamente a la historia antioqueña. Vemos, entonces, cómo esta rememoración del momento original donde se divisa la raíz arquetípica, tiene un halo histórico que es quizá lo que hace que los detalles varíen de un momento al otro, como explica Jung. En ese recuento de hechos históricos, “lo importante es rememorar incluso los detalles más insignificantes de la existencia (presente o anterior), pues es únicamente gracias a este recuerdo cómo se consigue «quemar» el pasado, dominarlo, impedir que intervenga en el presente” (Eliade, 1968, p. 103). Pero la función mítica no es la de historiar, en el sentido de relatar los hechos tal cual sucedieron, el mito, como palabra simbólica y poética, cuenta los acontecimientos que fueron y los que no fueron. Su misión es la que Octavio Paz (1956) le da al poeta: decir, revelar la condición humana al consagrar un instante.

2 Se hace pertinente aclarar el uso de lo sagrado en este punto, pues en la teoría de Eliade se está hablando del hombre religioso y, en tanto esto, de los mitos de comunidades tradicionales. Si bien no estamos trabajando desde este tipo de comunidades, reconocemos en la propuesta del antropólogo un estudio general del mito, que permite leer desde allí realidades contemporáneas y explicar la aparición de fenómenos similares en otros contextos, como en el caso de la literatura. El mismo Eliade (1968) nos dice: “Se sabe que el relato épico y la novela, como los demás géneros literarios, prolongan en otro plano y con otros fines la narración mitológica. En ambos casos se trata de contar una historia significativa, de relatar una serie de acontecimientos dramáticos que tuvieron lugar en un tiempo más o menos fabuloso” (p. 209). A partir de esto, entendemos lo sagrado como una experiencia en la que se revelan al hombre sus preguntas más primordiales y en la que él puede darse una explicación de sí y del mundo.

El espacio simbólico narrado en el mito entra en el terreno de lo imaginario. Los símbolos pueden agruparse en estructuras transformables que dan cuenta de conjuntos semánticos, para ello Durand (2004) propone dos regímenes que funcionan dialécticamente: el diurno y el nocturno. Valiéndose de la díada luz-oscuridad, el antropólogo francés nos muestra cómo el régimen diurno remite al reino de la luz, es la antítesis de las tinieblas, la lucha contra Cronos, la verticalidad que lleva a la ascensión. En contraposición, el régimen nocturno referencia la noche, la intimidad, el tiempo cíclico, el descenso que es caída en busca del centro, eufemización de la muerte. Ambos agrupan un sinnúmero de formas simbólicas que dan cuenta de las tensiones del imaginario. Balandú, como espacio simbólico, responde a la lógica del imaginario que, en últimas, busca desafiar la muerte, ya sea en el encuentro con la luz o en el eterno retornar. La aldea es creada con la intención de hacerla permanecer, en la misma narración, en la memoria.

El relato mítico es una forma de la memoria, “poder de organización de un todo a partir de un fragmento vivido” (Durand, 2004, p. 409-410). En él se recurre a los recuerdos personales, colectivos o incluso históricos para ordenar la narración. Dejar constancia de la significación de estos momentos hace que se perpetúen, es decir, estos momentos solo perduran si adquieren una dimensión ejemplar y dejan de ser sucesos netamente individuales. Cuando decimos que el relato mítico es memoria y que esta necesita del arquetipo, entendemos que la memoria está “lejos de ser una intuición del tiempo, escapa a este en el triunfo de un tiempo «recuperado», por lo tanto, negado”, así “la memoria –como la imagen– es esa magia supletoria por la cual un fragmento existencial puede resumir y simbolizar la totalidad del tiempo recobrado” (Durand, 2004, p. 408-410). En otras palabras, la memoria eterniza lo arcano y niega la muerte.

En Balandú no se quiere olvidar, el miedo de no recordar es el miedo a la muerte. “Uno se muere cuando lo olvidan” es uno de los pensamientos más recurrentes en la obra de Mejía Vallejo: “La muerte va borrando / el nombre de los hombres / como borra el océano / la memoria de los grandes ríos” (MMV, 1990a, p. 55). Resulta evidente la relación que se establece entre las preguntas por el principio y por el fin. Al rastrear la manera cómo Balandú se hace

espacio mítico, es inevitable mencionar las preocupaciones por la memoria, por el olvido y, finalmente, por la muerte. La mitificación que se hace a través de un mundo ficcional se rige por la función esperanzadora de la imaginación simbólica que, según Durand (1971), niega éticamente lo negativo, al ser esta “una función de *eufemización*, aunque no un mero opio negativo [...] sino, por el contrario, dinamismo prospectivo que, a través de todas las estructuras del proyecto imaginario, procura mejorar la situación del hombre en el mundo” (p. 127). He ahí la función de los grandes relatos: devolver la fe, instaurar la esperanza cuando el viejo orden se desmorona y la realidad se torna confusa y caótica (Vargas Llosa, 1974). Esto es posible gracias a los proyectos creativos que arman nuevas formas de simbolización, que reorganizan los sentidos para volver a contar el cosmos. El mito se mantiene con vida gracias a la voz del artista, a quien corresponde la función de mitologizar el mundo (Campbell & Moyers, 1991, p. 119).

Balandú, una poética del espacio

En la creación literaria de un mundo lo poético y lo imaginario parecen fundirse. Lejos de convertirse en una sola entidad, se integran a través de su función transformadora y transgresora de la realidad, haciendo de la imagen palabra. La aldea llamada Balandú, como hemos apuntado, es espacio imaginario y “el espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino en todas las particularidades de la imaginación” (Bachelard, 1975, p. 28). Alejándose de una concepción del espacio demarcada por los sentidos, captada y nombrada desde formas comprobables, Balandú se recrea desde la imagen ensoñada que deforma lo percibido, que transforma lo real, enuncia lo ausente e integra las imágenes sin ocuparse de su familiaridad o similitud. La aldea lanza visiones novedosas merced a las licencias de la palabra poética.

Las imágenes son palabra, como tales no son exactamente la realidad que nombran, los objetos adquieren otros sentidos al ser nombrados, así “la palabra es un puente mediante el cual el hombre trata de salvar la distancia que lo separa de la realidad exterior” (Paz, 1956, p. 36).

Pero no toda palabra, por tener este destino metafórico, es imagen poética. La imagen poética busca trascender el habla: “La creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje. El primer acto de esta operación consiste en el desarraigo de las palabras. El poeta las arranca de sus conexiones y menesteres habituales” (p. 38). La narración no se ocupa de hechos verídicos, no aspira a la verdad, es un lenguaje que pierde objetividad, se subjetiva en tanto las palabras se organizan para transmitir un sentimiento, una emoción o un estado espiritual, en otros términos, se carga de sentidos poéticos. Valéry (1990) lo explica así:

He querido decir que el estado o emoción poética me parece que consiste en una percepción naciente, en una tendencia a percibir un mundo, o sistema completo de relaciones, en el cual los seres, las cosas, los acontecimientos y los actos, si bien se parecen, todos a todos, a aquellos que pueblan y componen el mundo sensible, el mundo inmediato del que son tomados, están, por otra parte, en una relación indefinible, pero maravillosamente justa, con los modos y las leyes de nuestra sensibilidad general. Entonces esos objetos y esos seres conocidos cambian en alguna medida de valor. Se llaman unos a otros, se asocian de muy distinta manera que en las condiciones ordinarias. Se encuentran –permítanme esta expresión– musicalizados, convertidos en conmensurables, resonantes el uno por el otro. Así definido, el universo poético presenta grandes analogías con el universo de los sueños (p. 137).

La comunión entre lo poético y los sueños enunciada por el poeta francés radica en la imagen, pero no en cualquier imagen, nos referimos a aquella que es novedad, apertura, evasión, movilidad, lenguaje vivo. Lezama Lima (1981a) entiende la poética como aquella “región de la poesía donde *este es aquel*, donde es posible reemplazar el escudo de Aquiles por la copa de vino sin vino, ese árbol por aquella hoguera” (p. 276). Una poética del espacio se refiere al entretejido de imágenes en las que los lugares son despojados de sus sentidos más corrientes y llevados al terreno de la ensoñación para simbolizar estados del alma. Antes del hombre el espacio es anónimo, nadie lo ha nombrado, al asignarle palabras se le da un carácter único y propio que permite al espacio, a su vez, dar identidad al ser humano: el hombre del río, el

hombre de la montaña. Este espacio se hace poético cuando se les entrega a los lugares y a los objetos allí dispuestos un valor que los expulsa de su categoría de cosas y los convierte en símbolos.

Balandú es muestra de una poética del espacio, allí cada casa de la familia Herreros es un lugar del mundo psíquico de los personajes y representa la protección, el destino y la ruina: “Un lugar para empezar a vivir –dijo Zoraida. La casa era el refugio verdadero, vísperas de la llegada o la llegada misma” (MMV, 1990, p. 37). Objetos como los espejos, los pumas de piedra, la madera o los puentes, junto a seres –fantasmas y animales– y paisaje –la montaña, el páramo, el río, el camino, las flores– se van tejiendo a medida que convocan la realidad para deformarla y, una vez hecha ensueño, absorberla en un mundo imaginario.

La voluntad de creación de una obra literaria concede a la imagen poética un sentido diferente al común que se enriquece con un onirismo también novedoso, esta imagen tiene la doble función de “significar otra cosa y hacer soñar de otro modo” (Bachelard, 1958, p. 306). Hemos planteado antes cómo el onirismo de nuestra aldea se estructura desde las leyes de lo imaginario, la dinámica de sus palabras refleja pensamientos arcaicos, arquetípicos, anclados en los pilares más profundos del sistema simbólico colectivo, es decir, en las estructuras antropológicas del imaginario. En las imágenes materiales podemos ver los cimientos simbólicos de ese carácter mítico o arquetípico que caracteriza a nuestro universo literario, ellas muestran su conexión con el imaginario arcaico. Bachelard (1978) plantea que cuando un poeta canta es fiel a un sentimiento humano primitivo, a un onirismo fundamental y en sus imágenes demuestra esta lealtad. Por ello el filósofo francés recurre a los cuatro elementos –tierra, agua, fuego y aire–, paradigma de las filosofías tradicionales y de las cosmologías antiguas, para marcar las materias de las imágenes (p. 10). El escritor da vida a sus ensoñaciones y, para ello, hace uso de imágenes inspiradas por los elementos: imágenes del agua, del aire, de la tierra o del fuego que actúan como símbolos elementales en la configuración de una poética. Se necesita de los cuatro a la hora de hacer literatura, puesto que se complementan, se mezclan y dinamizan las imágenes, así el agua y la tierra forman la pasta, el aire y el fuego inflaman. Sin embargo, la poética propia de cada autor da primacía a uno de ellos, sus imágenes

más recurrentes están cargadas de sus propiedades, o es fuego: luz, calor; o es agua: fluidez, profundidad; o es aire: movimiento, vuelo; o es tierra: dureza, oscuridad. Argumenta Bachelard (1978): “Para que una meditación se prosiga con bastante constancia como para dar una obra escrita [...] es necesario que un elemento material le dé su propia sustancia, su propia regla, su poética específica” (p. 11), otorgándole consistencia a la voz y el estilo del escritor.

Si bien encontramos en Balandú, y en general en la obra de Mejía Vallejo, imágenes de cualquiera de los cuatro elementos, su inclinación poética principal radica en la tierra: en las imágenes de resistencia, de la batalla que transforma la naturaleza, de la raíz o de la montaña que sustenta su inspiración. La tierra es gravedad, sustento vegetal y mineral, refugio, vientre que alberga semillas: “La materia terrestre se nos ofrece en abundancia en un mundo de metal y de piedra, de madera y de gomas; son estables y tranquilas; las tenemos a la vista; las sentimos en nuestra mano” (Bachelard, 1941, p. 7). Por su naturaleza la tierra despierta en el ser humano la voluntad de poder, el instinto de dominar la materia con el trabajo, la dialéctica de lo duro y lo suave que vence la primera característica de la tierra, la resistencia (p. 17). Son parte de este ensueño las imágenes de las minas, la orfebrería, la herrería, la labranza, las herramientas, la masa, el hombre que contempla en la cima de una montaña su terreno dominado, como se nos muestra en un personaje de Balandú: “Desde el balcón oteaba sin saber qué [...] Vano empeño del hombre ese de vigilar su tiempo: cada día traería su afán y cada afán su propio enredo. El paisaje también siguió en expectativa” (MMV, 1990, p. 142). Es propio de la tierra movilizar, también, hacia lo profundo de las cosas, voluntad de ver dentro de los objetos, un llamado a la intimidad y al reposo: “Se sueña con el reposo del ser, con un reposo enraizado, un reposo que tiene una *intensidad* y no es tan solo esa inmovilidad toda ella exterior que reina entre las cosas inertes” (Bachelard, 2006, p. 15). Desde aquí se engendran imágenes como la gruta, el vientre, las tinturas, la serpiente, la semilla, la raíz, la casa soñada, el huerto, el laberinto; Balandú es narrado con imágenes que marcan un recorrido hacia el interior oscuro de la tierra y la intimidad.

Cuando el espacio es poetizado por una imaginación terrestre se da un valor a la construcción de muebles, tejidos y arquitecturas; la

exploración de las minas, las piedras y los cristales; la construcción de los nidos, las cuevas y los rincones; el uso del martillo, la pala y el pincel; el deambular por los caminos, los pasillos o entre las paredes; el arraigo del hombre a la montaña, la selva o el río. Motivos como estos materializan nuestro pueblo imaginario. Balandú es colonizado, fundado por hombres que se abrieron camino en la cordillera, tierra protegida por los farallones y nutrida por el río. Vive de la labor del que siembra café, cuida el ganado o excava en la mina; de las mujeres que bordan y de las manos que trabajan la madera que cerca sus balcones. La aldea se recrea en los rincones donde la familia Herreros conversa, canta bambucos, cree en el poder de cristales y rocas; también en las estatuas que cobran vida y en los muertos que salen de sus tumbas para recordar las maldiciones de los ancestros. Así la voluntad de poder, lucha que transforma el entorno, junto a la tendencia al reposo, al cobijo, son convocados en las imágenes de una Balandú regida por las ensoñaciones de la tierra.

La tierra, elemento primero en nuestro caso, se mezcla con el viento, el agua y el fuego para dar origen a imágenes compuestas, con mayor dinamismo y complejidad. Esta alquimia de los elementos propicia momentos de suma intensidad, como el de una tempestad, al tiempo que transmitir longitudes espaciales y propiedades como el frío, el calor, lo húmedo o lo seco, características fundamentales en la creación del espacio. Gracias a esto, en la narración de Balandú se pueden identificar una serie de dimensiones, con un sentido más metafísico que geométrico, en el que las medidas no operan porque lo que se intenta fijar es la espacialidad del ser (Bachelard, 1975, p. 254). Se diferencia dentro y fuera, abierto y cerrado, delimitaciones de lo íntimo y lo ajeno que establecen límites, dictaminan lo prohibido y lo permitido.

La imagen de la casa es quizá la que mejor plasma la poética del espacio. Lugar esencialmente terrestre, aunque enriquecido por la combinación de los elementos, la casa es imagen del refugio, del reposo y de las labores del hogar. Se dinamiza con el agua y el fuego en la cocina, con la chimenea del salón, con la brisa que trae el frescor y los olores. En la casa están la mayoría de los lugares simbólicos que nos propone Bachelard (1975) como fundamentales en una poética del espacio: el sótano, la buhardilla, los cajones, los cofres, los armarios y los rincones. “La casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre

razones o ilusiones de estabilidad” (p. 48). Para ello se organiza desde dos puntos de enlace: por un lado, es un ser vertical, se eleva, esto quiere decir que la espacialidad de la casa se orienta en dos polos: arriba (buhardilla) – abajo (sótano). Estos polos estarían simbolizados arriba por imágenes de elevación, de proyección hacia el cielo, espacio de la luz, de los recuerdos almacenados y empolvados en la buhardilla; y abajo por la caída, el descenso, la oscuridad, lo oculto, lo tenebroso, el espacio que alberga lo siniestro. Por otra parte, la casa es un centro, es la raíz, el punto alrededor del cual emergen todos los acontecimientos, es símbolo de la intimidad, la casa es el universo, su núcleo (p. 71). En la verticalidad y la centralidad radican las fuerzas de una casa, su estabilidad o enraizamiento, su posibilidad de proyectarse más allá del terreno donde está edificada, su potencial ominoso y, por supuesto, su capacidad de protección y cobijo.

La Casa de las dos Palmas, la Casa del Río y la casona del pueblo, son las moradas de los Herreros. Aunque las dos últimas tienen una función importante en la historia de la familia, la Casa de las dos Palmas es la que Bachelard (2006) llamaría la casa onírica:

La casa *onírica* es una *imagen* que se vuelve, en el recuerdo y en los sueños, una fuerza de protección. No es un simple marco en el que la memoria encuentra sus imágenes. En la casa que ha dejado de ser nos gusta vivir todavía porque en ella revivimos, muchas veces sin darnos bien cuenta, una dinámica de confortación (p. 138).

La Casa de las dos Palmas es el sueño arraigado en la memoria de la familia, la casa de la infancia, el espacio que consagra el mito de los fundadores. Representa el nacimiento de una stirpe a la par que su maldición y extinción: “¡A la Casa de las dos Palmas! A un modo de regreso al origen. Aquí llegaron ellos para su aprendizaje de muerte, aquí mismo en cada día y en cada acto ensayaron su hundimiento” (MMV, 2002, p. 50). La Casa de las dos Palmas actúa como núcleo del universo literario. Es el eje articulador de los personajes, de la historia y del tiempo. A través de ella se va construyendo una poética del espacio, su imagen potencia la del páramo, la montaña, los árboles, los salones y corredores. El pueblo existe en relación con esa casa en lo alto, hacia donde se mira para ensoñar dulces tiempos o las más

terribles pesadillas. En la Casa de las dos Palmas encontramos ese lugar primero, la añoranza del tiempo perdido, el mito, la imagen en la que el autor consigue reunir lo poético y lo imaginario.

La importancia de la casa como símbolo que recoge la historia familiar, más la presencia constante de las montañas y el río en el acontecer del pueblo, nos lleva a considerar como característica de la escritura de Mejía Vallejo una entrega constante de imágenes simbólicas que se encadenan poco a poco para narrar una historia de manera poética. Ese transcurrir de imágenes es más bien un devenir de espacios, en el que se logra concretar el tiempo. El escritor poetiza el espacio y otorga un valor a los lugares habitados por los personajes, son imágenes que revelan estados del alma, complejidades de una intimidad que se tambalea entre lo real y lo onírico. Los valores con los que se carga cada espacio poético se organizan en el registro de lo imaginario: “La imaginación, la memoria y la percepción truecan sus funciones” (Bachelard, 1975, p. 91). Balandú, como geografía mítica y poética, convoca imágenes del origen, trae reminiscencias que impiden el olvido y la muerte. Su manera de hacerse poético, en ensoñaciones de la memoria, presenta un espacio integrado con el tiempo, con el tiempo memorado que se quiere recobrar.

Tiempo y memoria

La producción novelada, los relatos y las coplas de Mejía Vallejo nos entregan imágenes, reflexiones sobre la memoria, el recuerdo y el olvido en torno a Balandú. El pueblo imaginario, que esencialmente es espacio, espacio mítico como hemos señalado, no puede dejar de lado el tiempo, bien por la condición necesaria del espacio y el tiempo, bien porque el universo en sí mismo se estructura en relación con la memoria. Cuando explicamos Balandú como mundo mítico indicamos, con Eliade (1968), que los mitos actúan a manera de memoria de los pueblos, permitiendo que los actos o sucesos ejemplares vuelvan a ser y se renueven con otros personajes. Es un tiempo diferente al propuesto por la historia, tiempo recuperado en las imágenes arquetípicas de la memoria colectiva, a la que podemos entender con mayor claridad en las palabras de Durand (2004): “La memoria es poder de organización de un todo a partir de un fragmento vivido [...] Ese poder

reflexógeno sería el poder general de la vida; la vida no es un devenir ciego, es potencia de reacción, de retorno” (p. 410). Nuestro mundo imaginario actúa como la imagen que resume o representa el tiempo recuperado, se rige por las leyes del tiempo mítico, adquiere las características del imaginario: se revela contra el tiempo y es eufemismo.

El relato se instala en una evocación donde los personajes hacen una constante remembranza de aquello que ha sido la vida de la familia Herreros. Las novelas de Balandú dejan de lado la concepción de tiempo lineal, histórico, que es “sucesión de acontecimientos irreversibles, imprevisibles y de valor autónomo” (Eliade, 2013, p. 111), y emergen como una memoria que “se alza contra las caras del tiempo y, contra la disolución del devenir, garantiza al ser la continuidad de la conciencia y la posibilidad de volver, de regresar, más allá de las necesidades del destino” (Durand, 2004, p. 410). La narración es construida por Mejía Vallejo con los recuerdos de los personajes, genera un ir y venir en el tiempo sin un orden cronológico. La familia Herreros nombra su pasado a partir de grandes eventos, cada uno de estos puede actuar como comienzo o final, ubica los demás en el pasado o en el futuro, de manera que la narración termina enmarcándose en un eterno presente. En este ahora constante podemos encontrar los tiempos del instante poético. Por un lado, un “tiempo horizontal”, que encadena sucesos, administra cadencias y sonoridades; es pensamiento explicativo, descriptivo de la vida que pasa y deviene en los actos y decisiones de unos seres. Este tiempo horizontal se encuentra en la línea que integra todos los componentes de la novela:

Al lado de la silla está la pequeña mesa, sobre la mesa el costurero, dentro del costurero la última carta de Eusebio Morales. Paula extiende el pliego, vuela el sobre, el gato retoza con él. Ella inicia su avance para cogerlo pero su adormilamiento la regresa al vaivén de la silla.

—«Me estoy volviendo maniática» (MMV, 1980, p. 6).

Por otra parte, dicha horizontalidad es atravesada por un “tiempo vertical” que reúne los sucesos en un instante sin antes ni después, son simultaneidad. La verticalidad rompe con lo secuencial, no encadena el tiempo al tiempo de los demás, de las cosas y de la vida, anula la concepción de duración y, por ende, la muerte, aquí “el tiempo

ya no corre. Brota” (Bachelard, 1985, p. 225). El tiempo vertical es aquel en el que los personajes están en un eterno presente, no pueden dar cuenta de ese momento con el tiempo de un antepasado o de un coetáneo porque es el mismo para ambos; tampoco es el tiempo de los muebles, las casas, porque estos pueden desaparecer y ese momento sigue siendo; ni mucho menos está en relación con el tiempo de los que viven, porque trasciende hasta la muerte. Es un instante inmovilizado, donde el tiempo no transcurre, se eleva o se hunde, tal como sucede ante la maldición familiar. Los Herreros están condenados, para ellos la maldición se hace profunda, descende, es caída representada en la pena que genera la culpa, y se eleva, asciende, tratando de buscar el perdón, de redimirse. La imprecación se pasea por esta verticalidad y nunca logra ser llevada al tiempo horizontal de las palabras encadenadas.

Encontramos en las novelas instantes que son reflejo del tiempo vertical, son imágenes del retorno a un evento que ocurrió y sigue ocurriendo en la vida de las diferentes generaciones de Herreros. Ello puede ejemplificarse en la evocación reiterativa de la imagen de los espejos, en los que se ven los unos a los otros y en los que los muertos perduran: “Muchos años después veríamos en los grandes espejos sus caras estancadas en un tiempo sin orillas, fijas las miradas de prisioneros, febriles y congelados los ojos, la postura en un asombro resignado” (MMV, 1980, p. 83). Las imágenes de la maldición, los espejos, la casa al lado del río, las dos palmas, los pumas de piedra, el “Santo Cristo de los Nubarrones”, vienen una y otra vez a manera de rituales que celebran el acto sagrado del recordar. Son imágenes situadas en un pasado arcaico, en el tiempo originario, y traídas al presente indefinidamente para renovar la génesis familiar: “Solo cuando un determinado contenido es colocado a una distancia cronológica, retrayéndolo hasta las profundidades del pasado, queda no solamente *establecido* como sagrado, como mítica y religiosamente significativo, sino también justificado como tal” (Cassirer, 1972, p. 141). El tiempo se sacraliza en tanto se consigue dar al presente sentido por el pasado, el pasado justifica todas las cosas. El eterno presente que hemos descrito realmente es un eterno pasado, momento del origen. Cassirer (1972) señala aquí la diferencia entre el punto de vista cronológico del mito y el de la historia:

Para el primero existe un pasado *absoluto* que en cuanto tal ya no es susceptible ni necesita de ulterior explicación. La historia reduce el ser a la serie continua del devenir, dentro del cual no hay ningún punto privilegiado sino que cada punto apunta hacia otro anterior, de tal manera que el regreso al pasado se convierte en un *regressus in infinitum*; el mito, por el contrario, lleva a cabo la división entre ser y devenir, presente y pasado, pero una vez que ha llegado a este se detiene en él como si se tratase de algo permanente e incuestionable (p. 142).

La abolición del tiempo concreto, histórico, que Eliade (2013) entiende como voluntad de desvalorizar el tiempo, propia de lo sagrado, es la negación de la muerte, pues allí esta es reversible: “Los muertos podrán volver, pues todas las barreras entre muertos y vivos están rotas [...] y *volverán*, puesto que en ese instante paradójico el tiempo estará suspendido y por consiguiente podrán ser de nuevo contemporáneos de los vivos” (p. 78). Es el mito del eterno retorno, la muerte deja de ser un acontecimiento histórico, fechado e irreparable, para escapar por medio del eufemismo, de la memoria fantaseada que repara la desesperanza del paso del tiempo:

Y contabas de tus otros espectros y yo sabía, Medardo, que vos eras otro espectro de esos que contabas, así fue descubriendo esa racha de tu hoy y de tu ahora y de tu pasado, era difícil distinguirlos, otras dimensiones se trocaban y los sueños invadían la realidad imbécil y hacía lo mismo que hacía tu tía Graciela, y bregabas por no ponerte de acuerdo con sombras perdidas, voces perdidas en sus soledades sin boca, sin garganta, sin aire ya [...] pero que volvían y se metían en la memoria de hoy, y entablabas el diálogo agarrándoles la cola y pidiéndoles cuentas (MMV, 1980, p. 121).

Este es un tiempo lunar, cíclico, que muere y renace, tal como lo muestra la naturaleza, la tierra se renueva por temporadas y materializa en el espacio el paso de los días (Eliade, 1974). No es posible una orientación en el tiempo por fuera del espacio, vemos cómo la evocación de un tiempo originario es presencia de espacios, lugares cargados simbólicamente en los que el tiempo se regenera. Sin un

orden cronológico, el “tiempo fuerte”³ se comprende a través de los espacios, no importa cuándo suceden los acontecimientos, lo fundamental es encontrar los centros del universo imaginario que los enmarcan. De ahí la importancia del monte, el templo o la gruta, espacios que contienen el tiempo al reestablecer el orden original: “Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad solo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir” (Bachelard, 1975, p. 38). En lo imaginario se deja de controlar la conciencia secuencial del yo, no hay posibilidad de situar concretamente en qué fecha y hora ocurrió, el tiempo numérico no da información relevante, pues el regreso al origen es la vuelta a una topología imaginaria, a una geografía arcaica: la casa de la infancia, el lago, el cuarto de juegos, la cocina de la madre o los paisajes de las vacaciones. Balandú es ensoñado como ese pueblo que contiene el tiempo de la infancia, pero allí no se va a contar la infancia, el relato es el de una stirpe que funda y mantiene la cotidianidad de la aldea sin cronologías: “En tiempos de la Casa de las dos Palmas” (MMV, 1980, p. 156). Los lugares que señalamos al hablar de la poética del espacio, especialmente la casa, se revelan como lugares únicos en los que el tiempo quedó detenido, representan el tiempo recobrado. Vienen como símbolos del origen, en ellos se consagran los instantes, el espacio simbólico, sagrado, contiene al tiempo vertical.

Nuestro escritor consigue en su creación lo que Pavese (2008) denomina una poética del destino: “¿Qué es ese destino? Ver los gestos, las palabras y la vida humana también como símbolos, como mitos, significan que se configuran como existentes fuera del tiempo y que siempre se los ve como únicos, como revelados por vez primera” (p. 408). Esta poética implica que el esfuerzo creativo esté en una constante lucha entre la libertad, ese poder de elección e imprevisibilidad, y el destino, condena de repetición de los arquetipos que regresan, “un ritmo, una cadencia de retornos previstos” (p. 410).

3 Con este concepto Mircea Eliade (1981) hace referencia al tiempo primero que se ubica en el origen: “El Tiempo fabuloso de la Creación, es decir, un Tiempo sagrado y «fuerte»; sagrado porque lo transfiguraba la presencia de los dioses; «fuerte» porque era el Tiempo propio y exclusivo de la creación más gigantesca que se haya nunca efectuado: la del Universo” (p. 50-51).

Dicha tensión será lo que permita al escritor enriquecer el contenido de sus recuerdos al tiempo que los convierte en símbolos, así “la memoria, por excelencia, en la vida, para el poeta, es la memoria poética” (Colinas, 2001, p. 41). La reminiscencia que se hace germen de un mito, de todo un universo poético. En el imaginario el tiempo es memoria, el recuerdo adquiere una configuración estética al convertirse en material imaginario, se hace imagen poética a través de la memoria. Con la invención de Balandú, Mejía Vallejo elabora una narrativa del recuerdo, en su prosa poética recupera un tiempo que para él ha pasado y construye un mundo mítico, único, donde unos seres fuera del tiempo no consiguen salir del espacio memorado. Es este el tiempo de Balandú, un recuerdo que retorna como espacio poético, el tiempo primero de una familia maldita que deambula por salas y corredores de casas perdidas, las sendas del eterno retorno.

Capítulo I
Las coordenadas de Balandú:
cartografía simbólica del espacio



*... Y habló de Los Andes enormes,
de sus ruinas y su temperatura, de sus volcanes
y nieves, de ríos y tormentas.*

MMV

La presencia de la cordillera de los Andes en el imaginario del sur de América ha sido constante, aparece en las historias de grupos indígenas, conquistadores, libertadores, mineros, campesinos, guerrilleros, sobrevivientes de desastres aéreos y seres mitológicos. “Aleluya por tenerte / para cosecha de las fábulas”, celebró Gabriela Mistral (2001, p. 157), una de las poetas que más le ha cantado y que la describe así: “Son hermosos sus picos finos, mejores sus pechadas salvajes, y son sobrenaturales aquellos nudos en que ella se apelo-tona como para una operación secreta que nunca se acaba. Pedazo a pedazo la montaña es sorprendente” (Mistral, 1995, p. 206). En esta gran cordillera, en el sector de las montañas andinas tropicales, encontramos a Balandú. Su topografía no se corresponde con la desértica del extremo sur ni con la alta amplitud boliviana, sus cumbres están cubiertas por la espesura de una vegetación húmeda, con cimas heladas y valles cálidos de ríos caudalosos, donde volcanes y nevados se miran en el estrecho cielo selvático. Por las indicaciones que nos ofrece su creador, Balandú se sitúa en la cordillera andina frente a las cimas de unos cerros inmensos llamados Farallones, marco de las miradas que divisan el horizonte: “El farallón invadía parte del cielo en la distancia, y en esa distancia las miradas con quietud de altura”

(MMV, 1990, p. 352). Estos cerros serán su geografía más relevante y uno de los puntos de referencia más precisos del espacio que se organiza en relación con la montaña.

La ubicación de Balandú es planteada por Mejía Vallejo en términos imprecisos y poéticos, el autor construye imágenes con una gran carga simbólica a partir de las características geológicas de un sector de la Cordillera. Así, en un diálogo los personajes nos dicen:

- Y ese Balandú tuyo, ¿dónde queda?
- Entre la neblina.
- Eso no es una dirección.
- Es la dirección de Balandú, el país de la niebla.

La que sube por los arroyos, la que baja por los páramos, la que rodea a cada persona, la que va dejando el recuerdo. La del olvido cuando se pierde el amor en otras nieblas, las que al evaporarse dejan los llantos solos (MMV, 2002a, pp. 90-91).

La montaña se anuncia entre la niebla, fenómeno frecuente en estas zonas, especialmente en los ambientes húmedos. El autor se vale de él para lanzar la imagen de un lugar relacionado con el olvido, cuya envoltura hace difícil percibirlo o conseguir mirar desde él hacia afuera, ya que constituye un mundo encerrado en un ambiente vaporoso. También la lluvia se enuncia como indicación del paisaje cordillera-no, constantemente visitado por las precipitaciones: “Bajas las nubes en las tierras altas, noches frías para dos ojos en espera, dos oídos al relincho de los caballos en la tempestad. [...] Sabía de lamentos el río, a su lado el día rodaba por la sierra, llegaba hasta el caserón a lamer los aleros donde anidaban aquellas golondrinas” (MMV, 1984, p. 28). La descripción transmite sensaciones que van materializando poco a poco el espacio: los ojos que esperan que deje de llover, el sonido de los animales y el río, el tejado de una casa bañado por el agua. Tanto la lluvia como la niebla demarcan un contexto espacial húmedo, frío y nuboso, lo que, sumado a la imagen de los cerros, presenta un universo en la altura: “Los farallones echaban arriba sus fauces como tratando de morder el cielo, y la montaña extendía su lomo para que la sobara Dios con su mirada” (MMV, 1990, p. 45). Un firmamento brumoso, unas montañas, un río y una casa serían entonces los puntos topográficos que delimitan Balandú. Llama la

atención el caserón, construcción humana que no coincide con los elementos naturales, desde donde se proyecta la condición de poblado. El paisaje edificado ayuda a configurar la ubicación al establecer las áreas que integran el espacio y que, por tanto, servirán de referente, como vemos en este fragmento que resalta un rincón del pueblo:

La esquina. Balandú, sus esquinas, gratas aquellas sombras. La esquina. Esta, esquinas de todos los pueblos del mundo. Carteles despegados por el agua y el viento, perros cruzados, cuestas, cabezas asomadas en las ventanas, ventanas asomadas a la calle. En la esquina aguarda el amor un rostro escondido, en la esquina se ven ojos hacia un balcón, hacia los caminos de cemento y brea, hacia el remate de edificios que van tapando la montaña bajo nubes en un firmamento dudoso (MMV, 1984, p. 25).

El lugar en el que se instala Balandú parece cimentarse en el principio de la realidad que ha contemplado el escritor, el paisaje de su niñez en la cordillera colombiana, así como en las lógicas de lo irreal propias del ensueño creativo, pues “las imágenes imaginadas son sublimaciones de los arquetipos antes que reproducciones de la realidad” (Bachelard, 1941, p. 10), a ello se debe su carácter poético. Al configurarse como un mundo mítico, en ese intento de narrar el origen, Balandú requiere de la fuerza de la imagen poética, resonancia del pasado que, al retornar, se vivencia como novedad, su germen es un arquetipo que se renueva. Para ejemplificarlo podemos volver a la imagen de la esquina, en ella se nos refiere una esquina sin particularidades, que consigue un aliento poético cuando se integra con la sombra, los carteles, los perros, las cabezas asomadas a las ventanas, el amor escondido, la observación de los caminos desde un balcón y las montañas que se ven por encima de los tejados. Así, con todos estos elementos, esa esquina de todos los pueblos se renueva, se mira por primera vez como el autor la ha mirado. El creador nos va entregando su geografía imaginaria, organiza una realidad con imágenes que se arraigan en el campo simbólico y que nombran representativamente cada elemento del espacio.

La respuesta de dónde queda Balandú va tomando forma al valorar esos detalles recurrentes, imágenes poéticas que emergen como puntos

de referencia. Sin embargo, esta pregunta deja otras tras de sí: ¿Qué hay allí? ¿Cómo es el territorio? ¿Qué lo compone? ¿Puede situarse su creación? ¿Hay una cartografía que nos ayude a orientarnos? Cuestiones necesarias para alcanzar una comprensión geográfica de nuestro universo. Las primeras anotaciones que hemos hecho sobre la ubicación nos ayudan a esbozar una concepción inicial de Balandú como territorio y geografía. Para seguir avanzando, debemos tener en cuenta que “el hombre es un actor geográfico, el lugar es su espacio vital”, y así “un lugar, una posición y una comprensión geográfica no tienen significado sin las imágenes (representaciones) que se les atribuye” (Bailly, 1989, p. 12-18). Entendemos lo geográfico como un entramado de símbolos que cada ser humano organiza en consonancia con la cultura y la sociedad en las que vive. Del mismo modo, para un demiurgo literario su creación espacial responde a las coordenadas transmitidas por los valores, los ritos y las narraciones de su entorno, todo esto renovado por la función creativa del lenguaje que, al fin y al cabo, expresa el oficio de la escritura, su trabajo: “Cubrimos así el universo con nuestros diseños vividos [...] El espacio llama a la acción, y antes de la acción la imaginación trabaja. Siega y labra” (Bachelard, 1975, p. 42). En la creación de un territorio imaginario el espacio y el hombre se remodelan mutuamente.

Mejía Vallejo logra plasmar en la construcción de Balandú la condición de actor geográfico del habitante. La orientación en este universo no está regida por las normas establecidas por la geografía científica, el escritor deja de lado estas convenciones y apela a la realidad de los hombres de las montañas, que es la de él mismo. En la cotidianidad de la cordillera el mundo no se lee con las mismas coordenadas que en una pampa o en un desierto, hay un factor determinante en la ubicación: la montaña. Por allí sale el sol, allí nacen los ríos y todo puede situarse en relación con la cima, la ladera o el pie. A medida que se sube por la montaña se deja atrás el clima cálido, el aire cada vez más frío va matizando zonas con diferentes ecosistemas, así se ven distintos animales, vegetaciones y climas. La gente de la cima debe ir abrigada, la gente al pie de la montaña va con ropas frescas y ligeras. Todo esto se traducirá en una concepción particular del espacio, donde los puntos cardinales (norte, sur, este y oeste) no alcanzan un sentido en el día a día, y son remplazados por unas categorías propias del pensamiento andino: “Arriba”, “El pueblo” (generalmente

una meseta, altiplano o valle) y “Abajo”. La observación de Díez de Medina (1974) sobre ello nos deja claro que en América:

Lo más interior es también lo más eminente: la Cordillera. Y quien busque su más honda interioridad debe subir a la meseta, porque la meseta es la cúpula de América. Cupular, brujular ancestralía. Promontorio impetuoso que lo domina y lo define todo. Unas brújulas que dicen: «¡sube!» Otras brújulas que dicen: «¡baja!» Porque solo el que entiende el movimiento del paisaje, comprenderá su propio andar (p. 19).

En la concepción espacial andina “el arriba” y “el abajo” conforman una cosmovisión constituida por dos polos, cielo y tierra, entre ambos se ubica el cerro donde conviven diversas criaturas: “Existen dos fuerzas, la cósmica que viene del universo, del cielo (pachakama o pachatata); y la fuerza telúrica, de la tierra (pachamama). Las dos energías generan toda forma de existencia, estas dos fuerzas convergentes están expresadas en todo proceso de la vida” (Huanacuni, 2005, p. 3). En Balandú hay unos puntos clave: arriba se halla el páramo, sintonizado con la altura de la montaña y el cielo; abajo el río, en las orillas fértiles de sembrados y ganado; y en medio de ambos el poblado, la aldea con sus lógicas de organización civil y religiosa. Los personajes se orientan de este modo, se habla del ascenso al páramo, de bajar a las orillas de los ríos y del clima templado del pueblo. Con esto señalamos la importancia del habitar para la construcción de los sentidos espaciales, punto en el que los personajes tienen un papel fundamental, pues en la obra de Mejía Vallejo “tanto los asuntos de familia como los del espacio se vuelven indivisibles” (Gallego, 2017, p. 60), tal como veremos a lo largo de este trabajo.

La orientación y distribución geográfica de Balandú puede resumirse en los tres espacios que hemos venido comentando, sin embargo, esta concepción del territorio se complejiza cuando descubrimos que hunde sus raíces en la condición mestiza del escritor. El proceso de colonización que se vivió en la localidad que inspira a Balandú se caracteriza por reunir un grupo de personas de origen muy diverso. El poblamiento de Antioquia fue lento debido a las dificultades geográficas. La región de la que hablamos, el suroeste antioqueño, comenzó a poblarse a mediados del siglo XIX con la migración de familias

provenientes de diversos pueblos y culturas, a quienes se entregaba una gran extensión de tierra para que cultivaran y construyeran. Durante este tiempo llegaron europeos de distintos lugares, igualmente los criollos y mestizos se desplazaron desde otros centros urbanos ya poblados, una parte del grupo indígena Emberá se asentó allí después de varias migraciones y las poblaciones negras esclavas fueron traídas de África. Ello da origen a una hibridación de costumbres que se refleja en las producciones culturales y artísticas posteriores. Parsons (1961) lo resume en esta acotación: “De la mezcla primera de elementos españoles, indios y negros esclavos, ha resultado el pueblo de hoy, cometiendo una herejía etnológica, se llama a sí mismo la raza antioqueña” (p. 20).

En el mundo imaginario de Mejía Vallejo se entrelaza el aliento de los mitos campesinos e indígenas con diversos aspectos simbólicos occidentales, que expresan la realidad del contexto donde creció el escritor. Tal como argumenta Alba Doris López (2011), “una relación espacio temporal, influida por el largo contacto con esas diferencias culturales, por la observación y la escucha de tradiciones orales diversas y, por supuesto, por la cotidianidad misma del autor en el trasegar de esos, sus caminos de infancia” (p. 192). La percepción del espacio, desde una visión mestiza y sincrética, se refleja en Balandú, por ejemplo, en la del campesino arriero que tiene una idea de caminos y veredas, él reconoce las sendas que llevan de una a otra zona, nombra el paisaje desde el interior y dice ver caminantes en el cielo: “Tal vez la altura nos acostumbró a mirar el cielo. En él también distinguíamos caminos y caminantes que nunca trajinaron el camino de tierra sobre la cara dura de la montaña” (MMV, 1994, p.1986). Mejía Vallejo (1980) ofrece la versión del campesino asentado en una finca o pueblo, que conoce el área edificada y las características de los oficios y las cosechas: “En un rincón la piedra de moler, desafrechar el maíz sancochado, amasarlo para las arepas, exprimir las yerbas de aliño, triturar. Y su mano de piedra compacta que integraba el molino hogareño. Apareció al excavar una guaca en el páramo, esa y otras guacas que surtieron a toda la familia” (p. 53). En ambas concepciones espaciales el campesino se posiciona como el heredero de las labores de los pueblos que alguna vez se asentaron allí.

La organización de Balandú en los tres espacios (páramo, pueblo y río) da cuenta de un sincretismo que integra una visión científica y una simbólica. Si se observa la vegetación y el clima de cada lugar se refleja, por un lado, la clasificación de los pisos térmicos: cálido, templado y frío, concepto elaborado por el naturalista Francisco José de Caldas, y que explica los cambios del ecosistema según la altura a la que se encuentra una zona; y, por otro, revela una simbología relacionada con la visión indígena, específicamente del pueblo Emberá-Chamí. Este pueblo tiene como uno de sus principales asentamientos el resguardo Cristianía en la inmediaciones de Jardín, proximidad que ha propiciado fusiones simbólicas que se reflejan en los imaginarios de la región y que Mejía Vallejo entiende como origen de su interés por el mundo indígena:

Desde niño, cuando salía a pescar en el San Juan de más piedras que aguas en su cauce, o a pie y a caballo por las trochas de lo que aún era selva grande, ejerció sobre mí una atracción singular ver a los indígenas en sus tambos, o dedicados a sus tareas cotidianas de sembrar maíz y yuca, moldear vasijas de barro y soplar flecha en la cerbatana para la caza menor. Esa curiosidad se acentuó al ir conociendo sus costumbres, sus leyendas y poesía, donde aparecía ante mi sensibilidad un mundo inusitado [...] La amistad con otras culturas me fue resaltando la importancia de lo indígena, su originalidad y trascendencia, aunque alguna vez en Guatemala Miguel Ángel de Asturias me reiterara lo difícil que resultaba para un escritor más o menos mestizo captar ese mundo y sus rasgos esenciales (MMV, 2002b, p. 13).

Los Emberá organizan el universo de acuerdo con una cosmovisión metafísica que divide el mundo en tres niveles, similar a lo que se propone en Balandú. Aunque no coincidan uno a uno en todos sus rasgos, se puede ver la influencia que ejerce la síntesis de esta visión sobre la creación del escritor, quien definitivamente se ve atravesado por los sentidos y el pensamiento de este pueblo indígena andino. El antropólogo colombiano Vasco Uribe (2002) narra así la explicación que le da una maestra emberá sobre la concepción del espacio de su comunidad:

Rosa Elvira piensa que hay tres mundos: El de arriba (*bajía*), donde está *Caragabí* (la luna y padre de *Jinopotabar*) y *Ba* (el trueno); este, que es la tierra (*egoró*), donde viven los emberá; y el de abajo (*aremuki* o *chiapera*), al cual se llega por el agua y donde viven los *dojura*, *Tutruica*, *Jinopotabar* y los antepasados y se originan los *jaibaná* (sabios tradicionales). *Jinopotabar* los une a todos y puede pasar de uno a otro con su trabajo, pues es *cure*, sabio, *jaibaná*. Este mundo tiene también tres partes, tres órdenes: el del monte, el de la tierra, donde viven los emberá en las orillas de los ríos, y el del agua. Estos tres componentes se equivalen y relacionan con los tres anteriores. Así, sus términos extremos, monte y río, son las vías de comunicación con el mundo de arriba y de abajo, retrospectivamente. Por eso *Jinopotabar* va al monte cuando quiere ir a la luna que navega por el cielo en su canoa, y al río cuando quiere alcanzar el mundo de abajo (párr. 48).

La visión de tres mundos que conforman el universo, cada uno con un orden correspondiente, podemos compararla con la de Balandú. En el mundo de arriba, la cumbre de la montaña, para los indígenas se encuentra el monte y para Balandú estaría el páramo, en ambos es un espacio cósmico, de conexión con seres sobrenaturales. En el mundo del medio de Balandú se halla la aldea, los Emberá sitúan allí la tierra en la que ellos habitan, coinciden también aquí las funciones del espacio, lugar poblado, con rutinas diarias, donde la realidad se ordena más desde los principios de la naturaleza que desde seres o acontecimientos fantásticos. En el mundo de abajo está el río, para Balandú este espacio incluye, además del río, las orillas, mientras para los indígenas es el mundo del agua, del río que actúa como puente con los seres ancestrales y los espíritus de la naturaleza, y aquello que está en las orillas no pertenece a este mundo sino al del medio. Esta diferencia nos recalca la presencia del sincretismo en la obra de Mejía Vallejo, pues no instala abajo la conexión con los antepasados, que estaría más bien en el mundo de arriba. En su obra el espacio del río refleja el ambiente de las pasiones humanas que arrastran a los excesos, propuesto casi como una antítesis del mundo de la cima, tal como se ha encontrado en los estudios del simbolismo occidental y que Durand o Bachelard nombran como verticalidad o simbología de la ascensión. Esta simbología representa la necesidad

de alcanzar la cumbre para trascender lo pasional y conectarse con lo espiritual o divino, en el caso de nuestro universo sería comunicarse con lo ancestral, con el origen. En los trabajos sobre las religiones de Mircea Eliade (1981), que incluyen tanto símbolos orientales como occidentales, encontramos una lectura adicional que nos explica la montaña como una columna, un eje cósmico que da soporte al espacio, señala el centro, conecta lo alto con lo bajo y el mundo habitable se extiende su alrededor. A partir de este *Axis mundi* se ordenan tres niveles cósmicos: tierra, cielo y regiones infernales (p. 25), niveles que coinciden con la simbología usada por el escritor antioqueño.

No podemos dejar de mencionar, aunque se profundizará más adelante, que la integración de estos espacios se realiza desde la familia Herreros, más específicamente de la maldición que ha recaído sobre ella y que da pie a toda la narración. La maldición atraviesa completamente el universo, en cada espacio opera de un modo particular, revelando matices singulares de la vida de los Herreros y de Balandú: “¡La pagarán usted y las generaciones que le sigan! [...] Esos momentos fueron definitivos en la historia de Balandú, lo demás sería leyenda” (MMV, 1990, p. 17). El anuncio de una condena para todas las generaciones reordena la dinámica del universo, cada parte del mundo toma forma de acuerdo con ello, la maldición se desencadena en las tierras altas, en el pueblo y en las tierras bajas según las posibilidades de cada escenario. La maldición nos enseña cómo el imaginario indígena, campesino y del progreso científico, se funden con elementos de la religión católica para alcanzar un panorama más complejo y fiel de la realidad de ese sector de la cordillera.

La diversidad de conceptos y símbolos que nutren la construcción de Balandú en tanto territorio permiten definirlo como un mundo mítico que recoge las explicaciones del origen y da sentidos profundos a la realidad. Lo topográfico se trasciende cuando la descripción del paisaje natural, elaborada en las observaciones cotidianas, se transforma en una imagen poética que nos transmite el sentir de un sujeto producto de la mezcla cultural. Balandú no puede ser solo un mundo con una cosmovisión indígena o el producto de la descripción de los sabios del siglo XIX. Balandú no solo es una familia que la tradición católica ha maldecido, obligándola a vivir en la culpa y aferrarse a un dios ideado por ella misma. Balandú es todo esto a la vez y por

ello es una imagen renovada de un pueblo andino. El Balandú de la cordillera, de la neblina y la lluvia puede cartografiarse desde el esquema que nos da la separación del universo en los tres espacios anteriores. Cada uno refiere una temperatura, una vegetación, unas rutinas y una casa de la familia Herreros. Así, de arriba hacia abajo, en el páramo encontramos frío, viento, robles, caminos de herradura, fondas y la Casa de las dos Palmas; en el pueblo clima templado, casas, calles, iglesia, cantinas, bares y el caserón; y en el río calor, frutas tropicales, mosquitos, potros que serán domados y la Casa del Río. Observemos esto en el recuento que hace un personaje al transitar de un lado a otro del universo: “Caminos de capote, roble, cedros altos; caminos de arena, desiertos de tierra baja. Loros al aire, marimondas de selva caliente, pitores (sic) y cascabeles, pavas de tierra templada, carriquies de tierra fría, y otra vez el camino del Cauca, del Río Frío, del San Juan y del Cartama” (MMV, 1990, p. 230). En este capítulo ahondaremos en cada uno de los tres mundos que conforman Balandú para, desde allí, leer los símbolos que se van presentando.

Las tierras altas del páramo: el mundo divisado desde la montaña

*Roberto, Medardo, Lucía, Casa de las dos
Palmas, páramos de Balandú. Allí regresaba, los
ojos amplios para abarcarlo todo.*

MMV

Desde la altura todo se revela, la mirada se hace amplia y domina el horizonte de cimas cercanas y laderas profundas. Por momentos la neblina cubre el panorama, el viento hace tambalear al que divisa y el frío obliga al resguardo, como si protegieran ese gran mirador en lo alto de la montaña. El páramo escondido entre las nubes es narrado por Mejía Vallejo (1994) en palabras casi míticas: “En lo más alto de la cordillera que corresponde a Balandú hay un páramo de vegetación escasa y extraña [...] su aire conciso, su viento de cristal, su hielo seco, han propiciado aquella persistencia heroica de la vida en un medio negado al crecimiento” (p. 15). La vida en el páramo no se consigue con facilidad, es una conquista, el empeño de acostumbrarse a la lluvia fría, al viento constante, a la humedad y a la altura, “porque en los páramos dura poco el calor del día, es lenta la amanecida y las aves tergiversan su sueño cuando se olvida el sol” (MMV, 2002, p. 125). El calificativo de páramo corresponde al imaginario cultural propio de la región antioqueña, que denomina páramo a la tierra de clima frío situada en la altura de la cordillera. Las bajas temperaturas de la montaña, la poca presencia del sol oculto tras las nieblas y la cercanía con las cumbres son cualidades que hacen pensar en un ambiente paramuno, aunque por momentos la narración parece contradecirse al hablar de árboles, frutos y animales que no corresponden exactamente con lo que se espera de un páramo en términos geológicos, así lo aclara una de las novelas: “*Páramo* llamaban a la región, aunque ni su temperatura ni su vegetación alcanzaran para llamarla así. El viento en las piedras rajadas del farallón, la lluvia en tejas y gajos, el trueno arrasador bajo los nubarrones” (MMV, 1990, p. 36).

Balandú, como espacio simbólico, según hemos visto, se estructura en un plano vertical propio de la montaña, esta disposición instaure un orden, funciona como una ley que regula las relaciones y propone grados de sensibilidad particulares. En el extremo que apunta hacia arriba está el páramo, territorio de la altura, del ascenso y de la espiritualidad. El páramo representa el punto de llegada, es el espacio al que se quiere regresar porque de ahí todo surgió, allí hay un reencontro con el origen: “Quisiera volver al páramo de Balandú. [...] Antártida, su temperatura era la de mi corazón idiota” (MMV, 1984, p. 178). La familia Herreros mantiene una vinculación con este ambiente, es la morada de sus ancestros, donde comienza la historia de una estirpe que conquistó la montaña, lugar que contiene el saber del destino. Desde las tierras altas todo se conoce: “El que ve lejos tiene la mirada clara, su rostro se ilumina, su frente se despeja” (Bachelard, 1958, p. 74). El mundo se revela en la claridad de la altura.

El páramo, espacio sagrado de la familia Herreros, es la punta del eje vertical en tanto simboliza los valores más elevados. En las novelas el páramo se va consolidando como un espacio “fuerte” con una gran carga de significación que organiza el resto del universo, los personajes, estén donde estén, tienden a orientarse en relación con las tierras altas, el lugar en que el mundo ha sido fundado se muestra como único y real. El espacio del páramo, en un principio dominado por la naturaleza, es conquistado por los primeros Herreros, dicha conquista comienza al abrir caminos y se consolida con la construcción de la Casa de las dos Palmas. La apropiación del espacio adquiere cualidades sacras debido a la maldición, con ella llegan al páramo muertes, desapariciones, encierros, regreso de fantasmas, errancias y esperas interminables que serán el fundamento de la historia familiar. La maldición instaure una ruptura en el espacio, de donde emerge un sentido total que explica el destino de los Herreros, se reconoce así la manifestación que funda el espacio sagrado. Entendemos esto con Eliade (1981):

Es la ruptura operada en el espacio lo que permite la constitución del mundo, pues es dicha ruptura lo que descubre el «punto fijo», el eje central de toda orientación futura. Desde el momento en que lo sagrado se manifiesta en una hierofanía cualquiera no solo se da una ruptura en la homogeneidad del

espacio, sino también la revelación de una realidad absoluta, que se opone a la no-realidad de la inmensa extensión circundante. La manifestación de lo sagrado fundamenta ontológicamente el Mundo (p. 16).

La consagración del páramo como punto referencial del universo se consigue en el recuento de historias que lo designan como mítico. Se extiende una leyenda de su creación, narración del origen y muestra de la instalación de un espacio de esta índole: “Los contados viajeros que atraviesan el páramo hablan de un pueblo fantasma. Entre largos silencios, frente al fuego que da calor a su fatiga y su asombro tratan de hilar una historia de sueño y pesadilla” (MMV, 1994, p. 52). Se habla de un lugar frío, sin voces, sin presencias y que solo consigue existir gracias a la palabra: “Si llamaban: ¡Arroyo!, la palabra se iba humedeciendo en un camino de bruma y arena” (p. 53), así hasta que los primeros habitantes “fueron desapareciendo de frío, de soledad, de sed, de silencio y las palabras se confundían, desamparadas en el paisaje” (p. 54). Solo el último sobreviviente, de estos primeros habitantes, logra vislumbrar un futuro al sentir algo de calor y escuchar algunas voces:

Al morir supo que en adelante existiría esa región creada por la angustia, por el recuerdo apretado, por la sed y la muerte. Sobre una roca hizo desgonzar una esperanza última al entrever un sitio amable fabricado a lo largo de tantas invocaciones desgarradas. Alcanzó a escuchar la fuga del silencio, el sonar de un arroyo que brotaba entre las rocas del páramo, la suave caída de un sol que entibiaba silbos recién llegados y grupos de jóvenes cantando canciones primeras.

Así se formó aquel extraño lugar. Los contados viajeros que logran atravesar el páramo hablan de sombras y luces y árboles y personas y animales soñados por una gran desesperanza (p. 54).

La dificultad de abrir la montaña, de conseguir hacer de ella un lugar para vivir se metaforiza en este relato fundacional. La desesperanza y la angustia son los afectos que caracterizan el propósito de hacer habitable un mundo dominado por las fuerzas naturales, la invocación es allí una tarea ardua en medio de la sed, la soledad y el frío. El páramo no se ofrece como la tierra feliz, se presenta como un sitio

angustioso asociado a la muerte, es el lugar donde todo comienza, por tanto, donde se adquiere la conciencia del fin. La leyenda del páramo tiene una fuerte relación con la muerte, tal como demuestran las habladurías en el pueblo:

- «De allá no se vuelve»– dijeron, tal vez sin darse cuenta de hasta qué punto iba implícita en la advertencia la palabra muerte. Rodeaban al páramo de misterio, se referían a él como a una leyenda, en evasivas terminadas con monosílabos cautelosos.
- Pero hay un caserón allá.
- Hay un caserón.
- Ha vivido gente en el páramo.
- Ha vivido.
- «Y ha muerto»– agregó el más conciso (p. 119).

La muerte es referente constante en el páramo, entendida en términos simbólicos como integrante del espacio sagrado. La muerte es el destino, representa el final de la vida, lo que se alcanza en el páramo es la conciencia de la muerte. Quienes se alejan del páramo se alejan de esta conciencia así la maldición los persiga; quienes retornan al páramo o permanecen en él están sujetos a ese saber de la muerte y, por tanto, la necesidad de perdurar es más apremiante. El páramo representa el principio y el fin, ofrece un renacer, una forma de fijarse en el tiempo a través del regreso: “Y pasos de caballo al regreso imposible, siempre se estaba llegando, la llegada era regreso al lugar de origen” (MMV, 1990, p. 322). Casi como una forma del ritual, se regresa al origen y, al hacerlo, se vuelve a la vida, se alcanza una vida nueva. Por ello, ante la maldición los personajes van al páramo e intentan dar una nueva existencia a lo que hay alrededor, así lo expresa esta acción de un Herreros después de ser maldito como lo habían sido sus abuelos: “Y una voz que oyó Balandú habló desde su animal, señalando al páramo con mano firme: Allá reconstruiré la capilla. Más cerca de Dios mientras más lejos de usted, padrecito” (p. 18). El hecho de reconstruir la capilla manifiesta un regreso, un comienzo, es la materialización de la renovación después de una nueva maldición. El páramo es el espacio que hace efectivo el mito del eterno retorno, si bien este concepto está presente en todo nuestro universo, aquí logramos situarlo en un sitio preciso, el lugar de lo sagrado. En este sentido, encontramos que el tiempo, el “tiempo fuerte” que propone

Eliade, juega un papel importante en la sacralidad del espacio cuando señala la necesidad del regreso, del retorno a lo primero que, a fin de cuentas, es encuentro con la muerte:

Según recordaba, en aquellos sitios se había detenido el tiempo: un tiempo lleno de paciencia, dislocado en remolinos que fatigaban la niebla. El páramo era el eco de un estado del alma, todo se concentraba para la necesidad del regreso, para otra fuga de la fuga, cuando también es regreso la recuperación del sueño o de la pesadilla. La soledad era una protesta desgarrada por inútil, latente en la búsqueda de más fuertes raíces, donde la sangre circula en la vanidad del mito (MMV, 1994, p. 15).

La sacralidad del páramo consigue mayor fuerza simbólica al ubicarse en lo alto. El espacio sagrado en la cima del eje vertical que estructura Balandú apela al sentido simbólico de la montaña, lugar lleno de secretos, de magia, de encuentros espirituales y de dificultades. En los estudios de Chevalier y Gheerbrant (1986) se entiende el simbolismo de la montaña como múltiple, asociado, por una parte, con la altura, la verticalidad, la elevación, que demuestran la proximidad con el cielo, la trascendencia, la morada de los dioses; y, por otra, al centro, lugar de las hierofanías y teofanías que se articulan con el simbolismo de la manifestación: “Vista desde lo alto, aparece como la punta de una vertical, es el centro del mundo; vista desde abajo, desde el horizonte, aparece como la línea de una vertical, el eje del mundo, pero también la escala, la pendiente a escalar” (p. 722). El páramo se ve inmerso en las significaciones de la montaña al ubicarse en la altura y actuar como centro del universo. Ambas cualidades se revelan en los textos de diversas formas, mostrando la carga significativa que el escritor consigue dar al espacio. En relación con la altura se presenta la mirada y el ascenso, la primera como la posibilidad de verlo todo y abarcar con un vistazo el mundo, a la manera de los dioses; la segunda como el trabajo de subir, de ir escalando hasta conseguir la cima, la trascendencia. La ubicación como centro del universo se aborda a partir de la comunicación con lo celeste y lo terrestre, para ello el autor construye atmósferas basadas en imágenes de los fenómenos asociados con el cielo (nubes, lluvia, viento, rayo) y con lo telúrico (la vida cotidiana del páramo). Allí se entrelazan el plano de las rutinas diarias con un plano onírico y mágico que provoca una revelación constante de lo sagrado.

El páramo, por su posición en lo alto, representa una voluntad de dominio y de trascendencia. Esta localización es clave en la comprensión del espacio, la altura implica la mirada panorámica que todo lo abarca y nombra, que logra el mando del mundo, como explica Bachelard (1941): “Con su ojeada al horizonte, el soñador toma posesión de la tierra entera” (p. 421). Así el jefe familiar, Efrén Herreiros, recorre Balandú de arriba abajo, pero reside en el páramo, desde donde puede verlo todo, su mirada se relaciona con el “arquetipo de la dominación soberana”, que refleja una actitud de “contemplación monárquica” (Durand, 2004, p. 142) y la sensación de señorío que depara estar en un lugar más alto que los demás:

Mientras oía, Efrén Herreros observaba, adentro y afuera. Susurros, voces, cantos, la opacidad o el esplendor de los días, la persistencia del paisaje: corrales sembrados de yerba gruesa que disparaba unas espigas moradas, suaves para el ambular del viento, para el ganado de engorde en sus laderas, para sosegar los ojos hacia el campo. La tarde caía desenfrenadamente en el crepúsculo (MMV, 1990, p. 116).

Quien otea desde arriba tiene el privilegio de poder visualizar lo que pasa, esta visión da un conocimiento de todo lo que hay alrededor, al mismo tiempo que realza la figura de quien mira: “El balcón destacaba la oscuridad de su figura” (p. 149). En la altura están los que tienen ese privilegio de ver, el páramo es el lugar desde donde se divisa la vida, como lo comprende uno de los personajes: “Roberto abarcó con la mirada la cumbre de los farallones, el cielo se puso un poco azul. / —Porque desde tan alto podía ver lo que pasaba en el mundo. / Eran, tal vez, mis primeras visiones desde arriba. O desde la música y los arboles” (MMV, 2004, p. 362). Al dominio del observador se suma la contemplación de la belleza del mundo, razón que lleva a asimilar la visión con conseguir el tono de un arbol o la armonía musical. Hay un orgullo en poder mirar que hace más intensa la experiencia de la altura, las cosas adquieren existencia cuando son miradas. Bachelard (1941) plantea que “el orgullo espectador, el orgullo de ver, de *ver solo*, de ser el Vidente universal, es «aumentativo» de la belleza, un aumentativo de la propia inmensidad” (p. 424), la mirada de este vidente es una forma de resaltar aquello que se tiene alrededor:

De pronto detenía sus ojos al prodigio de las orquídeas, que él celebraba en el monte o en materas, suficiente compensación en mañanas y tardes. Y la flor de las granadillas y curubas, la meleña ondeante, el sanjuán de monte, el chirlo-birlo amarilleador, la baratilla... su mirada era otra forma de agradecimiento si la dirigía a cedros y robles, a yarumos y laureles, a piedras y neblinas. El pequeño cardo aferrado del aire, el liquen pegado a las rocas, el puma de niebla en la leyenda del páramo (MMV, 1990, p. 379).

Para estar en la altura del páramo, para poder otear el mundo desde allí, hay que ascender. La visión panorámica solo se consigue si se alcanza la cima y llegar significa alcanzar el frío, el rayo, la niebla. Mejía Vallejo no propone un ascenso liviano o aéreo, el vuelo no es la forma como se alcanza el páramo, a este se llega luchando contra el peso, haciendo resistencia a la gravedad, el ascenso a la montaña es imaginado “contra la caída” (Durand, 2004, p. 165). Hay una ambigüedad en la elevación de la montaña, no solo está el empuje de lo vertical que levanta y lleva a tocar la cima, junto a él encontramos el peso del monte, la tierra llevada a cuestras. La lucha contra el derrumbe, el desafío de subir con el peso a hombros, nos presenta imágenes en que se “suelen *dramatizar* la caída, hacer de ella un *destino*, un tipo de *muerte*. Proyectan nuestro ser de caída, nuestro ser-en-devenir-en-el-devenir-de-caída. Nos hace conocer el *tiempo fulminante*” (Bachelard, 1941, p. 392). Reconocemos en la maldición ese gran peso que se lleva a cuestras por las cimas de Balandú, es el destino familiar que se muestra “en-el-devenir-caída”, de ahí la relación páramo-muerte. Contra el peso de la maldición ascienden los personajes al páramo:

—¡Se van!

En la tarde salieron camino del páramo; una yegua blanca llevaba a Zoraida, y unos mulos con herramientas, provisiones y equipaje. Detrás el perro, diluido su color con la semioscuridad. [...] El pueblo no olvidaría tampoco esa anochecida en que Zoraida Vélez, el maestro Bastidas y Efrén Herreros, seguidos por *Libán*, tomaron la calle principal en la más terrible de las soledades. —Los perseguía la maldición (MMV, 1990, p. 27)⁴.

4 Libán es el perro que siempre sigue a Efrén Herreros.

La poética terrestre del escritor nos presenta una ascensión por caminos, a caballo, con el peso del equipaje. Es un viaje que simboliza un retiro más que un dejar atrás, la maldición va con ellos. La ascensión al páramo tiene un sentido vegetal, no aéreo, las raíces se hunden en la oscuridad de la tierra ancestral para dar la fuerza, la maldición genera la tensión necesaria para conseguir elevarse, y se hace lentamente, con esfuerzo en busca de la luz solar: “Así reemprendieron el ascenso, frío arriba, oscuridad arriba” (p. 31). En Balandú el páramo entierra sus raíces en el resto del universo, se nutre de las vivencias del pueblo y del río para alcanzar mayores comprensiones en la mirada total que da la conciencia del destino, conciencia que se obtiene al ascender al páramo. El tránsito entre estos lugares se consigue en los caminos, por ellos se va al páramo y por ellos se sale de allí, el ascenso contra la gravedad incluye el recorrido de esa vía difícil, el sendero de montaña, en el que podría usarse la siguiente expresión de Bachelard (1958): “Todo camino aconseja una ascensión” (p. 21). En el páramo el camino es acto, va más allá de una palabra “o sería una palabra larga y honda, imposible de tenerla en los labios por mucho tiempo” (MMV, 1994, p. 187). En las descripciones de los textos el camino adquiere vida, se representa con mucho dinamismo y autonomía en imágenes que dan la sensación de que es él mismo quien se recorre:

El camino bordeaba la casona, lo veíamos pasar húmedo en invierno, levantando polvo en el verano. Por eso no lo comparábamos con el río, y por su manera de avanzar más arriesgada y rebelde, más intermitente y generosa. A veces pasaba con animales, a veces con gente y animales, y los llevaba lejos o los iba dejando en sitios de costumbre. También esto nos gustaba del camino, establecía nuevas diferencias entre él y los ríos inflexibles (p. 187).

La diferencia entre el camino y el río se centra en la flexibilidad y la rebeldía con la que se califica al primero, manifestando con ello un tipo de trasegar, de avance sobre la tierra, diferente al del agua con límites en sus cauces y su paso constante. El camino es el reflejo de aquellos que lo andan, los que suben al páramo contra la caída, una especie de rebelión espiritual. Por el contexto de la obra de Mejía Vallejo se trata de caminos abiertos al paso, los llamados “caminos de herradura”, trazados por la marcha constante de las mulas y los arrieros. Son

carreteras estrechas, de tierra, al filo de los abismos de la montaña, recorrerlas implica largas y agotadoras jornadas. Estos senderos y el tránsito por ellos expresan diversos sentidos, entre ellos la distancia: “El sendero se aleja como si el sendero mismo fuera andando falda arriba para olvidar sus huellas” (MMV, 1990, p. 136); la espera: “Pero el camino es largo y en él caben todas las esperas y caben en él todos los encuentros de hombres acompañados por ellos y por su sombra”; la memoria: “Siempre hay algo más allá del camino: recuerdos, por ejemplo, frases tiradas a un lado, llantos cosas así, de esas para la espera y el olvido”; la tristeza: “Porque había una tristeza larga en el camino, tan largo como el camino esa tristeza” (MMV, 2004, p. 382); la vuelta: “Volvió más solo, más cansado, más borroso, y las yerbas entendieron al cubrirlo de rumor de viento para su olvido”; y el paso de los seres que mueren: “Así fue convirtiéndose en el camino del aire, para que solo pasara su recuerdo, que algún día habría de fundirse con el aroma tímido de los eneldos y las altamisas” (MMV, 1994, p. 189). Gracias a la diversidad de sentidos, el camino de ascensión al páramo se convierte en un elemento simbólico que permite al escritor dar cuenta tanto del alma de los personajes como de la atmósfera.

En el recorrido es muy importante el cruce de caminos y en esta intersección la fonda, lugar de descanso y de intercambio comercial y social: “Aquí podemos descansar –dijo cuando en el trecho se adivinó el valle oscurecido–. Esta fue la primera fonda. Donde vendían aguardiente, granos, tabaco, pólvora, panela; donde se peleó, donde acamparon los arrieros y cantaron su cansancio con tiples y guitarras” (MMV, 1990, p. 29). Las fondas eran estancias de encuentro y descanso, su ubicación en medio de los caminos propiciaba la tertulia, el cruce de correos y la compra de provisiones. En la subida hacia el páramo los textos mencionan una fonda reconocida por las atenciones de la dueña, quien acompaña a los hombres en la fiesta y el amor, y ayuda a las mujeres con pócimas para la belleza, la salud y la buena vida. Esta tienda será el lugar donde el camino de ascenso se detiene para buscar objetos de primera necesidad y respuestas a preguntas más existenciales, por ello la música, la conversación, el licor o las hierbas curativas son imprescindibles en el lugar:

«La Fonda de Mercedes Luna» –la llamaban, cruce de caminos entre Balandú y el páramo, entre Tambo y Santa María de

los Robles, allí se encontraban ocasionalmente el forastero de camino extraviado y el vecino charlador, el muchacho que iba a surtir al patrón de pólvora y sardinas, tabaco y alcohol, o a donde acudían todos los sitios cercanos por galletas y arroz, jabón y velas, panela y cuanto cosa se hacía necesaria para el entretenimiento y el frugal condomio de los habitantes [...] Mercedes conocía de filtros de amor, y preparaba su loción para el cabello a base de romero cultivado en el patio de atrás. O remojava arroz en el agua a base de romero, lo molía y luego le agregaba benjuí y agua de rosas.

–Para un cabello hermoso, señorita.

–Para la piel gustadora.

–Para que la quieran de verdad (MMV, 2002, pp. 229-233).

Al páramo se llega trasegando por las dificultades del camino, deteniéndose en “La Fonda de Mercedes Luna”, que a su manera ayuda a reparar las fuerzas físicas y espirituales, hasta alcanzar la altura. Una vez allí la mirada se proyecta en una visión panorámica y el lugar se configura como el núcleo del universo, el centro es simbolizado en ese ambiente cubierto por el frío brumoso: “El cielo pálido, entumidas las hojas, apretadas las plumas en el cuerpo tibio de los pájaros. Aguas lentas en los musgos, neblina sobre las yerbas recién brotadas [...] El páramo amado y temido, la historia fugaz de una familia en sus actos mejores, en sus descensos” (MMV, 1990, pp. 353-354). La narración resalta el entumecimiento, lo apretado, la bruma fría y la luz de la neblina, signos del recogimiento al que invita el páramo que, a su vez, señala el ascenso y la caída de los Herreros. Hay luminosidad, mas nada se siente concreto, la sensación gaseosa de la nube que envuelve da un sentido onírico y celeste a lo que allí sucede. En la altura y el ascenso al páramo encontramos una comunión con el cielo, este ayudará al escritor a construir un ambiente de ensueño y meditación. Es del cielo de donde cae la lluvia, allí se condensa la niebla y vuelan los pájaros:

Caía la tarde. Después regresaría hecha niebla de arroyo, hecha arroyo de páramo, hecha agua de río. Probaría la sal del mar, la lluvia de los Farallones. Algún día volvería al mar, sin sal y sin yodo marino. Traería un rumor de caracola a su regreso [...] Caía la lluvia. Y en ella –la lluvia– sueños que serían

figuras desdibujadas en la niebla, en el arroyo, en el río, en el mar, en la nube marina. Volverían los sueños con la lluvia caída, regresarían a la mirada que miraba llover. Tal vez una voz diluida en sus sonos, tal vez una queja, tal vez la última palabra del hombre que había muerto bajo la lluvia (MMV, 2004, p. 383).

La lluvia viajera es agua que transita por todas las regiones, que lleva noticias y trae recuerdos, el páramo lluvioso es el lugar de las reminiscencias, de los sueños que retornan. En ese núcleo sagrado la lluvia es rutina: “Afuera llovía el agua de siempre, contra el techo de barro sus gotas, contra caños el chorro esquinero. Agua de páramo, más baja por alta, más fría por alta. Agua de páramo alto. Y en ella la canción congelada como un recuerdo único”. La canción es memoria, conexión con la infancia, el canto en la lluvia de los días primeros: “Sapitos al agua, sapitos al sol. / Los más grandecitos se tiran de a uno, / los más chiquiticos se tiran de a dos». Y la pequeña risa y el pequeño llanto y La Flor de Lilolá imposible en el páramo de alas oscuras” (MMV, 2002, p. 133). La alegría que transmite la Flor de Lilolá en la lluvia se nombra como imposible en estos lares, el autor nos muestra el contraste de la canción infantil, de la risa con el llanto, y la imposibilidad de una alegría duradera, recalcando el halo trágico del lugar. A la lluvia que es evocación se suma el frío y la necesidad de ensimismarse: “El frío invitaba al recogimiento, al rincón caluroso en las habitaciones: a buscarlo por tanto dentro de ellos mismos y propiciar la revisión de sus conductas” (MMV, 1990, p. 108). Las temperaturas bajas obligan al resguardo y en él se refleja la introspección, una forma de asumirse en ese espacio de trascendencia. La memoria y la meditación sobre el sí mismo se instauran como actos propios del páramo, los personajes entran allí en una búsqueda que, sin distanciarse por completo de los otros, los obliga a asumir su propia existencia, sus aciertos y sus errores.

La abstracción, favorecida por el agua de lluvia y el aire frío, es gobernada por la fuerza del viento, potencia que arrastra, ordena o fabrica el caos. Cuando se agita, el viento llena y vacía el espacio, es una fuerza poderosa y solitaria: “El viento. El padre viento corredor y enredador, el que todo lo trae y todo lo lleva. El padre viento, el desolado” (p. 46). El viento calmo, apacible y sereno, proyecta imágenes de la niebla quieta, de las nubes casi tangibles que crean el

mundo cerrado del páramo: “Afuera la neblina baja parecía el vaho de un animal invisible que olisqueaba los pastos y los arbustos de flores blancas” (MMV, 2002, p. 75). La neblina roza los objetos, se entrelaza con la vida de los seres que están en el páramo, cubre la visión con su luz blanca, es el momento del reposo paciente: “La neblina se metía en ramas y personas. Evangelina y Zoraida tejían lana como si fuera neblina, blanca para el hijo, blanca para la ternura angustiada, al lado del acerico lleno de agujas y alfileres. El cielo pálido, tiritante el viento, las voces a medias” (MMV, 1990, p. 352). La bruma detenida llama a la quietud y se une al frío del recogimiento. En contraste encontramos el viento que sacude, dispersa y que arrastra la nube hasta condensarla en el rayo que cae con furia: “Se diluye esta neblina por el trueno lejano en amenaza. La muerte asoma callada sobre la cordillera” (MMV, 2002, p. 136). En el páramo el rayo es muerte, representa lo efímero, el paso rápido y fugaz del sonido poderoso y violento: “Tal vez el rayo es una manera de contar que desaparecemos y que no vale la pena alumbrar o hacer bulla bajo el cielo si la muerte corre silenciosa. Cada cosa es el comienzo o el fin de una cosa” (p. 137). La vida hecha metáfora en el rayo es también explicada por Mejía Vallejo en el temor que los animales tienen a este ruido venido del cielo:

–Libán –llamó otra vez y «Libán» llega a mi lado, tiene miedo de los truenos. Porque afuera truena. Casi siempre truena por estos lados arrimados al Chocó [...].

«Libán» teme a los truenos, son un poco la vida suya porque la vida es sobresalto. Se acurruca temeroso si sobo su lomo negro y digo que el trueno es natural a la vida de nosotros, los animales. Se acomoda junto a mi silla, acorralado. Pero el trueno es caricatura del rayo, escándalo de la verdad. Las cordilleras se recogen en silueta como perros aporreados. Alguna punta del alma se hace perro y tiembla al tronar el cielo sus remordimientos fugaces (p. 135).

El rayo asemejado a la muerte se asume como natural, el trueno es solo el ruido de la gran potencia eléctrica, es “escándalo de la verdad”, se teme al anuncio de la muerte, voz frecuente en las tierras altas. El movimiento del viento, al que se le llama padre por ser recreador del ambiente, no solo propicia el rayo, tiene además la licencia de retirar

la niebla y convocar el sol y las aves que dan la energía móvil al cielo: “Si el viento arrastra la niebla hacia los repechos, o si un recuerdo de verano imprime su expectativa en las hojas, aparece el sol en el cielo paramuno. Solo entonces llega sobre el cielo un gavilán de dura raza” (MMV, 1994, p. 33). El sol con su calor y el gavilán con su vuelo muestran la vitalidad del páramo, cómo sale de la quietud para entrar en vivencias más activas:

Frío el viento en los frutos del magüey (sic), clara la silueta de los farallones, helado el nuberío sobre un ave de rapiña al remate de las peñas. Yervas ateridas, el ojo de agua desvelado en mitad del pequeño valle. Barreras de piedra donde estrujaba el chubasco, estremecida la peña ululante, y el arroyo que trataba de circundarla antes de despeñarse por el camino a Balandú. [...] Pero celebrábamos la fiesta del sol cuando irrumpía entre la cerrazón de niebla. A jugar con la luz, a fabricar sombras desde las piedras, a inventar juegos y llamar voces que de pronto iban saliendo entre el rastrojo (MMV, 1980, pp. 84-85).

El contraste de las imágenes permite leer un ambiente cargado de sentimientos dolorosos y confusos que no dejan de tener la esperanza de la alegría, del juego y la invención, muestran la exaltación que se siente en la altura, una mezcla de felicidad y vértigo. En palabras de Bachelard (1958), “esas imágenes tienen un poder singular: dominan la dialéctica del entusiasmo y la angustia” (p. 21). Entre el gris neblinoso donde el agua fría recorre la hierba y la cercanía a la luz solar que trae el vuelo de las aves se puede ver cómo recrean los afectos contrapuestos de los seres que han emprendido el ascenso a la montaña: “Ante el paisaje del farallón y el páramo, de niebla y viento, experimentaban casi un sentimiento de culpa o de nostalgia: más lejos se imponía una visión móvil de las cosas, invitación a la alegría: sol, llanura abierta, ríos, color en yerba y cielo” (MMV, 1990, p. 108). En la quietud del frío el páramo realza la rememoración melancólica y dolida, metáfora de la altura que, al borde del precipicio, muestra la desazón del vértigo de quienes tienen conciencia del destino. En contraste, se encuentran los días soleados en los que se puede ver el paisaje y divisar el espacio total que da la seguridad del mirador, la elevación y el saber del destino de repente se conciben desde el entusiasmo de la contemplación, hay una conexión con la

movilidad de la vida en derredor que implica afectos más alegres y esperanzadores. Las imágenes construidas con estos fenómenos celestes imprimen el carácter del páramo y configuran su posición en el centro sagrado.

Los afectos vividos en la montaña se reflejan en el comportamiento celeste mediante una conexión entre tierra y cielo. En medio de la ambientación que genera el clima, hay algo terrestre en el hacer cotidiano de los personajes, que se desempeñan en tareas, conversaciones y rutinas. Según Claire Lew (1997), en su estudio sobre *La Casa de las dos Palmas*, en el páramo se pueden percibir dos planos: “Uno de vida cotidiana, de velada, relatos, alimentos compartidos, Navidades, reuniones con vecinos. Recuerdan las fiestas en los castillos medievales. La atmósfera sería el otro. Incita a lo sobrenatural, lo onírico, lo mágico” (p. 29). La vida diaria de las tierras altas se desarrolla en la fusión de ambos planos, conviven las tareas básicas de ordeñar y sembrar con los fantasmas y las explicaciones mágicas:

—¿Oyeron? Eran muchos cascos en la noche.
 —Volvería el difunto don Juan Herreros.
 —No podía ser don Juan, él siempre galopaba solo.
 —Debió ser la recua de Félix Velásquez, el arriero. Siempre lleva unas cargas de-no-se-sabe-qué-para-no-se-sabe-dónde.
 —Sí, debe ser el difunto Félix Velásquez.
 Y noticias del día en una voz alegre:
 —¡La gallina saraviada sacó trece pollitos!
 Y al imaginarla con sus patas rebuscadoras de afrecho para la pequeña algarabía de los polluelos, o cubriéndola mediante la amorosa expansión de sus alas, venían movimientos alebrestados de pasos, de manos en el aire, de risas al viento, frases cariñosas sobre animales y frutas (MMV, 1990, p. 158).

Las mañanas en el páramo están enmarcadas en quehaceres habituales, en las tardes y noches los habitantes se reúnen en el balcón para divisar el paso de los pájaros y del día: “O turnaban el catalejo para observar un águila en el cielo, un jinete a la distancia, [...] o miraban sonreídos —el catalejo al revés— distantes los árboles cercanos, el retozo de *Libán*, el ternero mamantón, la gallina con su pollada” (pp. 320-321). El tiempo del café se repite al ponerse el sol: “Gabriela interrumpía

de tarde en tarde, humeante el café en sus manos, tendido al hombre que se paseaba, las cejas en arco preguntador. Era otra costumbre”, hábito de aquellas tierras cafeteras en las que la bebida tiene un lugar especial: “Sabroso el humo mínimo, el aroma en el aire. El café le hacía reflexionar, entibiaba el ambiente, volvía suave el recuerdo. Café, amigo de la tierra fría, el confidente. El de la estimulación generosa” (pp. 321-322). Alrededor de la chimenea, durante la comida se cuentan las historias de la familia, de tiempos pasados o se escucha música: “Y cantó, y ellos se regodearon en las tonadas de amor sencillo para el bambuco decidor: “*Río que pasas llorando, / río del acento blando: / Si ella se mira en ti, / para que te quiero, di*” (p. 63)⁵. El páramo es lugar de encuentro en las alegres jornadas decembrinas que traen recuerdos de la familia en los buenos tiempos: “Tenía de las tierras altas muchos recuerdos referidos a los diciembres de verano, cuando toda la familia se juntaba para la novena de navidad, escuchar leyendas de narradores campesinos, coplas y trovas, elevar globos y cometas, recoger musgo y orquídeas para el pesebre y cantar al son del tiple” (p. 231).

Al albergar toda la tradición, las costumbres y la memoria familiar, el páramo se va cargando de significados esenciales para los Herreiros. Mejía Vallejo logra transmitir la sacralidad del lugar cuando sitúa en este espacio animales que adquieren vida imaginaria, entre ellos los pumas de piedra: “¡Santo Cristo de los Nubarrones! —decía Escolástica bajo la noche—. ¡Vuelan los pumas del Farallón!” (MMV, 1980, p. 84). Una flora que explica las desapariciones de familiares, la planta que no se nombra, que absorbe la vitalidad de su alrededor y desvanece a quien se sienta a su lado: “Ahora todo yace en un color opaco, en un silencio que el páramo lleva en su viento seco y frío. Aquí, frente a la planta que en mí tiene su esperanza última” (MMV, 1994, p. 125). Los muertos que regresan introducen sonidos y presencias, recuerdan que este ha sido su lugar, que no se han ido, el páramo es su hábitat. También los remordimientos, las palabras que se quedaron por decir, hacen que se llegue al páramo para invocar a los muertos, para hablar con ellos:

5 El bambuco que se menciona en este fragmento se titula “Río que pasas llorando” y fue compuesto por Alcides Briceño.

—«Sabe que la llamo y le pido perdón» —habló Medardo— «También a mi padre, mi padre casi nunca viene».

Pero llegaba, Eusebio lo afirmó y Paula creía, en el aire espeso del páramo las cosas debían permanecer más tiempo, como humo en las habitaciones cerradas, con las formas que les daba el terror, la resignación, el deseo póstumo (MMV, 1980, p. 166).

La realidad es nombrada con un lenguaje que genera códigos particulares que muestran una poética del páramo: “En el páramo aprendieron el habla de Roberto y su ironía, la invención de viajes y animales y plantas, la banal poesía del desquite” (MMV, 1990, p. 224). El primo Roberto es un andariego, conocedor del mundo dentro y fuera de Balandú. Él aparece en cualquier lugar del universo para saludar a su familia, cuenta historias fantásticas, relata las aventuras de sus oficios como deshollinador de volcanes o encantador de pájaros, llega con regalos mágicos que mejoran la vida de quien los recibe. Al equiparar dicha habla a la del páramo, el autor da a entender que el mundo de los muertos, de los animales y las flores imaginarias es la realidad propia de este espacio, pues las situaciones inverosímiles y sobrenaturales son parte de su acontecer. No se puede dar cuenta de esta realidad en un lenguaje común, se necesita de uno inventivo y fantástico que pueda nombrar ese otro orden, el de la sacralidad del páramo. En la cima de la montaña el decir es poético, la prosa adquiere un carácter onírico que ayuda a erigir este espacio como centro cósmico o sagrado de Balandú. Ubicados allí, los sucesos de los personajes dejan de tener un sentido corriente convirtiéndose en mitos. Las historias del páramo tienen su propia lógica, todo sucede como en las grandes leyendas donde los hechos extraordinarios son la cotidianidad:

Aunque todavía no apuntaba otras posibilidades, se comprendía demasiado tarde que animales y plantas hablaban como en los cuentos. Sin embargo, jamás extrañó la existencia de voces sin boca, de almas sin cuerpo, de gestos detenidos en una antesala de muerte. Eran amigos el aullar de otros vientos y la queja de otras angustias detrás de las neblinas fieles. Se sabía de animales desdoblados entre cielo y tierra; se sabía de un río fantasma, donde chapoteaban peces de otros siglos y golpeaban aguas huidas definitivamente. Y de rezumideros (sic) que se opacan en una borrosa conciencia de acercarse al dolor (MMV, 1994, p. 16).

El páramo de Balandú, lugar del regreso para los Herreros, es la ascensión difícil hacia el frío y la niebla. La vida expuesta a revisiones y preguntas, el espacio donde los seres se quedan fijados en el tiempo, en los objetos que amaron. El páramo promueve en los personajes un sentimiento dinámico de verticalidad que “empuja al hombre a aumentar siempre dicha verticalidad, a aumentar su altura. El hombre se ve animado por la necesidad de parecer grande, de *elevar la frente*” (Bachelard, 1958, p. 77). Desde las tierras altas se ejerce la voluntad de dominio, el orgullo de contemplar el paisaje a la manera de los dioses después de haberse abierto camino por la gran montaña con la maldición familiar auestas. Al subir se reconoce en la cúspide el objetivo, llegar es retornar al espacio primero, al tiempo originario. No se trata de alcanzar una cima cualquiera, se consigue la altura total cuando se está frente a la Casa de las dos Palmas, pues “no se puede ver a lo lejos de cualquier lugar, no se toma posesión de la tierra inmensa sin un punto fijo. Se necesita que el poeta que sueña para nosotros nos indique su pedestal, la altura, el promontorio o simplemente el centro en que se centraliza su voluntad de dominio” (Bachelard, 1941, p. 424). Para la familia Herreros el pedestal es la Casa de las dos Palmas, el caserón en lo alto representa el núcleo de su historia, la conquista de los fundadores y la caída de los malditos. A partir de ahora nos adentraremos en los secretos de la casa familiar.

La Casa de las dos Palmas, el refugio de la estirpe maldita

*En esta casa nadie será forastero. Caminante,
siempre habrá un sillón, una cama, un vaso para
tu fatiga.*

MMV

La gran casa del páramo, con sus cimientos hincados en la tierra de la montaña y su tejado alto vecino al cielo, es la materialización de la verticalidad en la altura, punto de integración de lo terrestre y lo celeste. La Casa de las dos Palmas, morada de la familia Herreros, se alza como el hogar ancestral que contiene los recuerdos esenciales y el sentido del destino. Las otras casas familiares miran hacia ella, se nutren de ella como prolongaciones de una raíz fuerte y primitiva, es el espacio primero. Su construcción, símbolo de la conquista de la montaña, refleja el poderío del linaje fundador de Balandú, que plantó allí su refugio a manera de choza aislada para procurar el recogimiento o en forma de gran pedestal desde el que se observan y dominan las tierras. Entre la morada protectora y el gran balcón que otea el paisaje se labra la dinámica de la casa, por momentos habitada, por momentos abandonada, presente en las intenciones y las acciones de los Herreros, que quieren permanecer en ella, quieren volver a ella. La casa consigue generar en sus almas un fuerte sentimiento de lealtad. Esta vivienda se asocia con los mejores y los peores momentos de la familia, los paseos y reencuentros contrastan con los suicidios y los encierros por locura, como se ve en este diálogo donde un primo cuenta a otro su regreso: “El regreso a los antepasados. / –Los que se aislaron allá estaban locos. / –No: eran distintos. Cuando la vi me impresionó, ya casi no la recordaba” (MMV, 2002, p. 53). La Casa de las dos Palmas se erige como una puerta de entrada al páramo, a las simbologías que allí reinan. Su imagen, ante los ojos del viajero, evoca esta reflexión de Martín Gaité (2002) en un texto sobre el espacio en la novela: “Son tres las razones fundamentales que incitan al viajero a entrar en una casa donde no reside habitualmente: la curiosidad, la búsqueda de raíces o el deseo de olvidar” (p. 401). Estas

tres motivaciones son las que emergen ante la casa: quien la tiene por leyenda quiere saber de ella; los Herreros, sus constructores e hijos, van allí para encontrar su origen o, en su defecto, para esconderse en ella y lograr el olvido.

Los primeros datos que se nos entregan sobre la casa cuentan que en su lugar había una choza de cazadores de venados, que luego se convirtió en resguardo de conscriptos, hasta que Juan Herreros encontró una supuesta mina de oro: “¡Seremos ricos!”. Con la esperanza en la explotación del metal prometió un futuro a la mujer con quien quería casarse: “Después de varios ensayos favorables decidió fundar una casa grande testigo de su ascenso, llevó el mejor constructor de la localidad y él mismo aserró la madera” (MMV, 1990, p. 31). Ella pidió una casa llena de espejos y Juan Herreros respondió: “Tendrás todos tus espejos –prometió y encargó por anticipado los que mejor supieran reflejar cosas y rostros en la soledad del monte”. De la misma manera ella insinuó que tocaba el piano y él hizo subir por el camino de herradura un piano empacado en maderas, ocho peones lo alzaron y “arrimaron con el piano a la casona, como si hubieran traído al más ilustre de los personajes” (p. 32). Todo marchaba en orden cuando Juan Herreros descubrió que la mina era una ilusión, la mujer retiró su promesa de casarse excusándose en no poder dejar el pueblo y en no querer pasar necesidades, pero a Juan “la tozudez de su apellido le hizo continuar el caserón, así fuera solo para inaugurarlos y avisar que él lo había hecho” (p. 32). El despecho lo llevó a buscar amigos y cantinas, hasta que un día, dirigiéndose a ella, sentenció: “La vida te dará poco”, y se decidió a inaugurar la casa que había construido:

Mandó llamar a parientes y amigos en apartadas veredas, así formó la más extraña cabalgata: Putas, borrachos, el único homosexual del pueblo, guisadoras expertas, el trío de canciones típicas, un cantinero docto en brebajes a base de alcohol. Adelante iban dos mulas con garrafas y abastecimientos para tres días de amor, comilona y borrachera [...] antes de salir hacia el páramo dieron tres vueltas a la plaza para escándalo de puertas y balcones, entreabiertos al paso de la cabalgata y el griterío acompañante:

–¡La vida es una fiesta!– gritaba, sombrero y botella en alto–. ¡Y todas las mujeres son putas! (p. 33).

Así se fundó la Casa de las dos Palmas, con la más desbordada y controvertida fiesta que se había visto en Balandú, “aquella inauguración de la gran casa en el páramo sonó y resonó, y su repercusión llegó a la iglesia tronante en el púlpito”. Es esta celebración el hito originario de la familia Herreros: “Aquella fiesta representó la primera maldición en la familia” (p. 34). Con la casa y la historia de su constructor llega la maldición, la vivienda adquiere otro matiz más allá del poderío que representaba construir una casa en lo alto de la montaña, se convierte en el refugio de la vida sin rumbo de uno de los primeros Herreros, quien la habita hasta su suicidio haciendo de ella un resguardo para su corazón. Sostiene Bachelard (1975) que “la casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano” (p. 37). Esa morada construida con el impulso de la riqueza que daría la mina y en la ilusión del amor, es lo único que le queda a Juan Herreros cuando la mujer y el oro se esfuman, será su guarida, lo convierte en el señor de la mansión del páramo y le cobija de las inclemencias de la vida, que serán muchas en su condición de maldito. Este espacio, creado por él, le permitirá su propia contención emocional. Sobre la creación de un espacio nos dice Eliade (1981): “Se «habita» en el cuerpo de la misma manera que se habita en una casa o en el Cosmos que se ha creado uno a sí mismo” (p.46). Así, la casa se comprende como el mundo, “el cosmos” de Juan y la familia. La construcción comienza a cosmizarse desde el momento en el que se nos dice que el propio Juan aserró la madera, hasta el momento en que se convierte en la casa de la maldición. En este monólogo donde Efrén Herreros, años después, reflexiona sobre el estilo decorativo podemos entender lo que la casa representa:

–«El estilo no es la moda» –pensaba al recorrer los pasillos y los aposentos, al subir las escaleras, al mirar el juego de tejados, los barandales sobrios. –«El estilo podría ser el estado de alma de una época».

Pensaba en Juan Herreros y en su afán de sobrevivir contra el amor y la muerte. Cada uno de los muebles expresaba a su modo un sentimiento de frivolidad o adustez; los pesados y confortables sillones frailerios, o aquellos otros de severidad

afectada. [...] Sobre el sillón mayor de la gran sala, Juan Herreros debió sentirse un abad jubilado, un cardenal más allá de los bienes y los males, un señor feudal, un califa junto al *nimbar* –no ya púlpito de su mezquita sino renegadero contra el amor. Viéndola en su totalidad comprobaba hasta qué punto era una casa fuerte, dirigida evidentemente por un hombre, pero hecha con galantería (MMV, 1990, pp. 36-37).

La Casa de las dos Palmas se instala como un universo, refugio para “sobrevivir contra el amor y la muerte”, su resistencia es señal de fuerza para soportar una maldición y al mismo tiempo una forma del desafío. Después de Juan Herreros la casa es habitada por seres cargados de pesares. Por algún tiempo sirve de amparo a un hombre que tiene lepra, cuando la enfermedad avanza él mismo se construye una choza fuera y llega una mujer vestida de negro a cuidarlo. El hombre cultiva los rosales que siempre adornarían la casa y, al morir, sobre las ruinas de su choza unas abejas hicieron un panal, la gente huía temerosa de ellas pensando que podían contagiarse: “Así el leproso que habitó La Casa de las dos Palmas también creó su leyenda” (p. 35). Con el paso de los años la familia Herreros vuelve a vivir en el páramo, es el lugar en el que Efrén y su hermano, el general Enrique Herreros, enfrentan la voluntad de su padre y definen ser unos hombres diferentes a los que él planeaba. Enrique, después de mucho tiempo y de la guerra, viene a morir a la casa, pasa allí sus locuras y desvaríos. La vivienda vuelve a quedar abandonada luego de la muerte de Lucía, la hija menor de Efrén, quien fallece a sus quince años marcando un antes y un después en la historia familiar: “No quisieron regresar. / –Primero el matrimonio de Evangelina, ¡pobre muchacha! / –Después la muerte de Lucía. / –La casa se estaba cayendo” (p. 24).

Efrén Herreros regresa al páramo con el propósito de reconstruir la casa deshabitada, decisión que toma ante una nueva maldición. Llega allí en compañía del maestro Jerónimo Bastidas y de Zoraida Vélez, también malditos por el cura del pueblo. La casa retoma su vitalidad y recibe luego a Evangelina embarazada, cuando su padre Efrén la rescata del esposo maltratador. De nuevo, ante la muerte de Efrén, la casa va quedando sola, un tiempo es ocupada por su hijo Medardo, quien quiere resarcir sus culpas y pasa las horas invocando

a los parientes muertos mientras se emborracha. El último habitante de quien se habla es Bernardo, bisnieto de Efrén que se propone escribir el relato de la familia. Mejía Vallejo (2002) nos lo presenta en la última novela como el narrador de toda la historia: “En un impulso aparentemente irracional yo había regresado a Balandú para anudar los hilos rotos de aquellas vidas y ambientarme en el abandono de La Casa de las dos Palmas” (p. 49)⁶. Según la narración fueron muchos los viajeros y peregrinos que se asilaron en el caserón y dejaron sus rastros, como la imagen de San Cristóbal en la puerta de entrada: “Un viajero se guareció aquí durante dos años, su devoción era San Cristóbal, guardián de los caminantes y de las habitaciones” (p. 37).

El caserón del páramo cumple la función de hospedería, ofrece albergue a quien necesita refugio y cobijo para su cuerpo o para su alma, tal como hizo con su fundador. Esta función de la casa adquiere una fuerza importante en el relato a partir de la descripción de “un letrero sobre el dintel del portón principal: *En esta casa nadie será forastero. Caminante, siempre habrá un sillón, una cama, un vaso para tu fatiga*” (p. 31). Con esta inscripción se abre la puerta de la casa, se presenta como recinto en permanente apertura. A pesar de los tiempos en los que la casa permanece en soledad, es un espacio siempre dispuesto a recibir, es el refugio por excelencia, pues además de albergue ofrece un lugar en el mundo, una intimidad. Esta posibilidad de ser la gran morada de caminantes y viajeros la convierten en la casa simbólica, a la que vuelven una y otra vez los personajes después de recorrer diversos caminos vitales. Para Bachelard (1975) una casa se torna simbólica cuando pasa de casa natal a casa onírica, cuando deja de ser el inmueble real el que se evoca, apareciendo en su lugar los sueños y los valores que la hacen el centro del mundo: “Más allá de todos los valores positivos de protección, en la casa natal se establecen valores de sueño, últimos valores que permanecen cuando la casa ya

6 Bernardo es un personaje que puede ser considerado como una ficcionalización del propio Mejía Vallejo. Aparece en la mayoría de sus novelas como protagonista o narrador, incluso en algunos momentos cumple ambos papeles. Claire Lew (2002) nombra a Bernardo como “el hilo conductor a través de la obra, Bernardo en su búsqueda personal, el escribano de la saga de los Herreros: «Yo los recuerdo...» Bernardo, el escribano de la saga de Manuel Mejía Vallejo” (p. 14).

no existe. Centros de tedio, centros de soledad, centros de ensueño que se agrupan para construir la casa onírica” (p. 47). La Casa de las dos Palmas es la casa natal en el momento en que se construye, el primer Herreros que la habita va coloreando con sus infortunios esos centros que enuncia el filósofo francés, cada morador ayudará en esta simbolización del espacio hasta hacerla casa onírica, tal como podemos apreciar en una de las evocaciones significativas:

Te invoco ahora en todo lo que fuiste, Casa de las dos Palmas, esperanza amarga del Fundador, refugio de la pena, creadora de amargura, hospital de desahuciados, cueva de poseídos, silencio de cosas difuntas, cómplice del crimen, tumba de alaridos sin respuesta. ¡Invoco tu presencia fantasmal, Casa de las dos Palmas! Que me hablen los espejos y que los espejos repitan lo que están hablando. Si tuvieran imaginación corregirían la vida y serían algo más que repetidores de caras y gestos. Los de La Casa de las dos Palmas saben historias y adivinan el futuro y encierran en sus cristales esos presentes que nunca dejan de ser eternos (MMV, 1980, p. 165).

Se recogen en esta invocación los afectos y esperanzas de los diversos moradores de la casa; sus funciones como refugio, hospital, cueva, cómplice y tumba; los espejos como objetos simbólicos; el conocimiento del destino; y el tiempo que se enuncia como un presente constante y eterno. La casa es aquí una casa onírica, quien la invoca “adapta la pequeña morada real a un sueño arcaico” (Bachelard, 2006, p. 118), un sueño que explica todo el devenir familiar. La morada en la altura se convierte en el referente de llegada o de partida, es el punto de apoyo, el anclaje a la tierra, la raíz que sostiene y da estabilidad, pues indica una pertenencia a un cosmos, un lugar para reposar. La construcción de una identidad se asimila a la edificación de muros y habitaciones, también a la adquisición de un espacio íntimo que guarda las vivencias más profundas. Esta connotación de la casa se confirma en el siguiente monólogo de Efrén Herreros:

—«Un refugio es lo que el hombre se fabrica. No es una casa sino un refugio».

Hablar de una casa era importante, y tener una casa era saberse parte del mundo, ser habitante de su dignidad. Era no

sentirse extranjero, el punto de referencia, el punto de apoyo a la vieja raza humana. [...] La confianza, el calor de un vecindario, un saber de dónde se salía y adónde se regresaba; el derecho de tener un pasado, el derecho a pensar en una descendencia, expresiones que repetirían el signo, brazos en alto, brazos cruzados, brazos al amor, brazos en la despedida. Brazos recostados contra el pecho, en la entrega (MMV, 1990, p. 389).

Tener un lugar en el mundo, reconocerse perteneciente a un espacio, es fijar un centro. La Casa de las dos Palmas se organiza como núcleo del universo en tanto va adquiriendo una gran variedad de signos y de historias legendarias, en palabras de Bachelard (2006): “La casa es un refugio, un retiro, un centro. Entonces los símbolos se coordinan. [...] La casa tiene poderes cósmicos” (p. 121). El espacio se carga de una potencia significativa que hace que los elementos que lo componen adquieran un carácter simbólico. La entrada de la casa se encuentra custodiada por dos palmas y una pareja de pumas que señalan la conexión entre lo celeste y lo terrestre. Las palmeras son símbolos del ascenso, la renovación, la resurrección, la fecundidad y el poder del conquistador de paraísos. Durante los tiempos deshabitados de la casa, las palmeras se secan, pero cuando Efrén la reconstruye Zoraida propone volver a sembrarlas, una forma de significar que resurge la vida en la gran casona, que una vez más es un espacio habitado: “—Aquí habían dos palmas grandes, allí se ven sus troncos altos. / —Bien dos palmas a la entrada. Sembraremos otras para reemplazarlas, que sean altas y fuertes. [...] Zoraida las colocó, rectas para su crecimiento. / —Ya hay algo mío en La Casa de las dos Palmas” (MMV, 1990, p. 46). A este sentido de la nueva vida se suma el significado ascensional, como el árbol que apunta hacia arriba y entra en comunicación con lo celeste, como podemos ver en este apartado:

Las palmas tenían viento propio, recalcaban. Aunque no venteara ni lloviera, aunque no soplara la brisa, se movían las dos palmas. A veces solamente se removían las hojas de una de ellas mientras las de la otra permanecían inmóviles.

—Porque se acerca un espíritu.

—Porque morirá una persona.

—Porque habrá un incendio.

- Porque llega la tempestad.
- Porque amenaza el terremoto.
- Porque pasan los pumas de niebla.
- Porque ha vuelto la recua de Félix Velásquez, en la oscuridad se les ve trastornar las últimas vueltas del farallón, camino del cielo (p. 46).

En contraste con la comunicación celeste de las palmas están los pumas, animales sagrados entre las culturas americanas. El puma es el señor de las montañas que vive entre bosques y arbustos, dominando grandes alturas y diversos ecosistemas, se considera un animal que representa al mundo terrestre. A este felino se le acreditan cualidades como la fuerza, la resistencia, la rapidez y la energía, convirtiéndolo en un símbolo de dominio y protección. Los pumas de la casona son de piedra, labrados a mano por el maestro Bastidas, lo que les da una mayor vinculación con las fuerzas telúricas:

- Al otro día, en un convite, el maestro hizo traer dos enormes bloques de piedra labrable, se les quedó mirando, dio vueltas en derredor y aprobó silenciosamente a lo que venía pensando.
- «El puma es un animal mágico. Haré los más fuertes pumas de piedra para la casona». Su esbeltez muscular, su ancha cabeza de orejas escuchadoras, sus garras, su cola gruesa y larga contra el suelo.
- De tamaño natural –extendió los brazos lateralmente–: uno con cincuenta de longitud (MMV, 1990, p. 259).

Pumas y palmas actúan como guardines de la casa, su posición visible a todos se convierte en distintivo de la vivienda, de ahí su nombre: “Casa de las dos Palmas”. Dichos guardianes, punto de unión de lo celeste y lo terrestre, son parte de este espacio sagrado y muestra del poder de la familia, la fortaleza de su raza, su necesidad de protección y renovación. La casa, además de contar con este portón simbólico, tiene dos espacios que indican la interacción con los mundos de abajo, uno junto a la casona: “el Puente de las Brujas”, y otro dentro de la edificación: el balcón. El puente, entendido en los estudios de Durand (2004) como un símbolo del vincular, el juntar, el acercar, el paso entre o lo que liga al otro lado (p. 280), es retomado por Mejía Vallejo como un producto del trabajo de los primeros Herreros que

conquistaron la montaña, desde ahí el escritor lo recrea como un símbolo terrestre, cuya función es relacionar las tierras del medio y de abajo con las tierras altas, es el primer indicio de llegada a la casa del páramo. El puente se encuentra sobre una gran caída de agua que divide el paso al centro del universo, aquí se suicida Juan Herreros. Esta muerte entre el espacio sagrado y el profano sella simbólicamente el puente donde dicen que se escucha constantemente el grito de Juan: “La última noche lo vieron montar en su caballo y salir en carrera delirante hacia El Puente de las Brujas. Su alarido se estrelló contra las rocas, abismo abajo: hasta su muerte pareció ajena en su afán de morir con estrépito: de él quedó un eco estruendoso” (MMV, 1990, p. 34). La denominación de “Puente de las Brujas” le otorga a la construcción cualidades mágicas relacionadas con seres imaginarios de la tradición campesina colombiana que indican el paso a este mundo sagrado:

–No era indispensable el puente. A mi padre le gustaban los puentes con tejado.

–Lindo, puente con tejado –dijo ella. Y el tropezón hondo de las aguas y la resonancia de cascadas en su tablado y el misterio de su penumbra en la tarde.

–Ese puente tiene brujas –dijo Gabriela influida por comentarios de su madre y de los peones. Notó que a la palabra *brujas* algo se sacudió en Zoraida, echó lentamente al aire la oscuridad de sus ojos, como si las sintiera revolar.

–Brujas.

–Y Los Mohanes, doña, los duendes del agua.

–Me gustan

–Se aparece la niña Lucía, la niña Lucía llora en las aguas (p. 45).

En la comunicación con los otros mundos, el puente será una forma del vínculo terrestre, el paso a pie que da entrada. En contraste, el balcón es una abertura hacia el cielo, que hace posible ver lo que sucede desde arriba, como ya hemos explicado. El balcón funciona como un gran ojo, desde ahí se puede observar lo de dentro y lo de fuera, por ello es el espacio preferido del líder familiar: “Efrén Herreros se aquietaba en su balcón, un pocillo de café en el pasamanos de la baranda, un cigarrillo encendido con el yesquero de oro y plata,

herencia de su padre colonizador” (p. 352). El balcón es una gran abertura que mira, que simboliza la vigilia, la espera constante, es el lugar donde se aguarda que sucedan diversos acontecimientos de la casa o del resto del universo. Por el balcón, que también hace las veces de pasillo, se pasean los personajes a la espera de la lluvia, la caída del sol, la muerte de alguien, el nacimiento de un niño, las noticias del pueblo o del río, el regreso del ser querido o la hora señalada para partir, para decidir. Este espacio puede equipararse al símbolo de la lámpara encendida que propone Bachelard (1975): “La casa ve, vela, vigila, espera [...] Ve como un hombre. Es un ojo abierto a la noche” (p. 66). Cada vez que alguien otea desde allí es una luz, una mirada que da cuenta de la espera.

Hay una mirada vigilante también dentro de la casa, una visión que trasciende la del gran mirador, es la mirada de los muertos a través de los espejos y de los cuadros. Desde la construcción de la casa los espejos ocupan un lugar fundamental: “La Casa de las dos Palmas estaba llena de espejos” (MMV, 1984, p. 213). En un primer momento son símbolos de la vanidad de la mujer amada por Juan Herreros, pero luego van tomando un tono diferente, en sus cristales quedan fijados los rostros de los habitantes del páramo. Los espejos son la memoria de la casa cuya imagen especular retorna a aquellos que han muerto: “La vida estancada dentro del marco de los espejos, donde se solidifica el agua pura” (MMV, 2002, p. 53). Hay un presente eterno grabado en estos objetos, allí se reflejan las amarguras y las culpas familiares: “Los espejos cargarían después con todo el daño, los espejos sabían todas las historias, que volaban en noches de remordimiento” (MMV, 1990, p. 341). El presente también está encerrado en los cuadros que pinta Medardo Herreros, en los pasillos están colgadas las pinturas dedicadas a cada miembro de la familia: “Yo los organizo con todo lo que fueron, ellos después se me salen de los cuadros, caminan con paso lento hasta mi sueño porque los tengo aquí, pagando su purgatorio. ¡En sus marcos los encerré para siempre!” (MMV, 2002, p. 157). Con cuadros y espejos las estancias se van poblando con las culpas y los remordimientos de todos los seres que han cargado con la maldición, ello se representa especialmente en estos objetos porque recrean las imágenes de los familiares sometiéndolos a una espera eterna.

La morada del páramo está en una vigilia constante, la construcción de vigas fuertes y bien cimentadas refleja la necesidad de permanencia, de trascendencia, de elevación. Todos los sueños y todas las derrotas están puestas allí, en esa casa que aguarda en lo alto de la montaña, símbolo de la historia familiar:

Debió ser una mansión imponente, asentamiento y confirmación de un poderío, descanso grande en la trepada, mirada larga en el orgullo de los dueños. Muchos sueños se concentrarían en el primer fundador, posibilidad de una familia numerosa heredada de dos apellidos, lujo en la prudencia. Fuertes vigas, fuertes pilares, fuertes paredones, corredores anchos y piezas altas, muebles para que un hombre perdurara. Jardín, albercas de buen enmurado, piedra de la fuente, camino empedrado hacia los corredores. Y un balcón aledaño.

—«Para mirar hasta el cielo» (MMV, 1990, p. 31).

Estas enumeraciones nos entregan imágenes de fuerza y resistencia. Mejía Vallejo hace uso de lo poético para transmitir los sentidos del espacio sagrado, nos muestra una casa viva, onírica, una casa que lucha contra el olvido, espacio que aguarda y resiste a pesar de los tiempos de abandono. Dice Bachelard (1975) que “las verdaderas casas del recuerdo, las casas donde vuelven a conducirnos nuestros sueños, las casas enriquecidas por el onirismo fiel, se resisten a toda descripción. Describirlas equivaldría a ¡enseñarlas!” (p. 43). Solo el lenguaje poético consigue decir algo de estas casas, se recurre a él para dar cuenta del significado que tienen, para no dejarlas totalmente en la penumbra. Conocemos la Casa de las dos Palmas en todos sus detalles gracias a los inventarios poéticos que el escritor pone en boca de los personajes, en sus regresos, en sus miradas panorámicas a la vivienda:

En baúles y gavetas amarillean y palidecen papeles que fueron decisivos para el amor o la fortuna; porcelanas de los estantes, libros de la biblioteca, superficies de los espejos... En taburetes y sillones parece advertirse un viejo cansancio, espera fatigosa de pobladores difuntos. Más amargos los gestos en esos rostros que pintara Medardo, más intensos los rincones con su tiempo transferido en sombras. Camas de roble y comino

crespo, catres de cobre, aguamaniles. Iconos de una santidad destañada, el reloj parado en la más amarga de sus horas. Espejos que seguían retratando caras desaparecidas (MMV, 2002, p. 54).

Por momentos la casa tiene tal autonomía que puede defender su soledad: “«Lo abandonaron desde...» –informó en Balandú la frase inconclusa; pero se veía tan afirmado y seguro, que debería pensarse en cómo el abandonado no fue el caserón sino sus habitantes, era él quien necesitaba la soledad” (MMV, 1994, p. 120). En otros momentos se cubre con un velo de sueño y parece un espacio irreal: “Y prescindiendo de estos detalles, todo se veía ordenadísimo, que no parecía cosa de humanos; esta falta de olores y de colores subidos daba una sensación de estar soñando este ambiente” (MMV, 2002, p. 54). El ambiente de la casa está anclado entre la vigilia y el sueño, vemos un habitar rutinario del espacio en las conversaciones, en la música de la victrola que trae las canciones populares, en las visitas y en el paseo por los corredores, vemos el tiempo de la vida cotidiana. Conviven con estos tiempos los momentos del sueño, de penumbra y muerte.

El estado físico de la casa simboliza el momento de la familia, así en los mejores tiempos se cuenta sobre fiestas y muebles labrados con esmero. En las dificultades se ve cómo la caída del inmueble refleja el derrumbe familiar: “Malos días se avecinan. / –Malos años en La Casa de las dos Palmas –afirmaban desde todos los rincones. La asediarían viejos endriagos sobre caballos difuntos comandados por Juan Herreros, el fundador” (87). La Casa de las dos Palmas, lugar de origen, representa tanto la vida como la muerte. Esta última es enunciada una y otra vez como forma del olvido, como regreso al punto de inicio, la muerte es el anuncio latente de la maldición, lo que se espera en la vigilia de la casa: “Llegará la muerte. Llegaría la muerte, velada con velos de niebla y llanto. Después vendría el silencio sin nombrarlo, porque desde antes venía nombrado para la vida insular en La Casa de las dos Palmas” (MMV, 2004, p. 452). En esta relación con la muerte la casa, que se presenta, hasta en los momentos de abandono, como refugio y estancia protectora abierta siempre al peregrino, se ofrece a ser la tumba de quien la habita, un sepulcro íntimo que esconde las grandes vergüenzas familiares, un

espacio aislado, “insular”, donde se pueden guardar todos los secretos. Así lo explica un personaje a su regreso:

No había pensado en las cosas como historia del hombre, a lo menos de la familia; no me planteé nunca las habitaciones en el sentido de núcleo de las vidas en su simpleza o en su dramatismo. Solo al llegar a este caserón y situarme en las habitaciones de los espejos supe hasta dónde la vida trágica, las más violentas historias, suceden de puertas para adentro. En el transcurso de cuatro generaciones hubo aquí dos suicidas, un asesinato, dos encierros por alcoholismo y locura, cuatro velorios, y vidas dislocadas y amargas que debatieron su destino en forma sometida o inútilmente heroica.
—Aquí siguen ellos (MMV, 2002, p. 260).

El símbolo de la casa se encuentra ordenado por las reglas de dos regímenes propuestos por Durand: el “diurno” presenta una casa en lo alto de la montaña que significa el ascenso y la elevación espiritual, es la casa que invita a subir, a tomar el camino de trascendencia, el heroísmo de construir en la cima; el “nocturno” señala la tendencia a la profundidad, la intimidad, el reposo y el cobijo dan protección al tiempo que indican el llegar último, la muerte. Este doble registro es claro en la dinámica que configura la vida familiar y representa tanto una tendencia al ascenso como a la decadencia. Los símbolos que integran la casa muestran esta significación, vinculándose unos con lo celeste, que apunta a lo elevado (las palmas, el balcón, el roble del centro del patio), y otros con la tierra oscura y profunda que señala lo íntimo y la raíz que penetra hasta el núcleo (los pumas, el puente, los espejos). La casa es un refugio, ya sea como casa de retiro que ayuda a la trascendencia espiritual o que propicia el reposo final, la muerte:

—Es un lugar para empezar a vivir —dijo Zoraida. La casa era refugio verdadero, víspera de la llegada o la llegada misma, fatigada hasta la respiración. Allí pernoctaron los que no tenían miedo, los que veían más azaroso continuar, los que no podrían retroceder, los que en realidad habían llegado. Podría ser también la espera de la muerte.
O el comienzo de sus ruinas significaba invitación a mimetizarse con ellas, encima de todo había una mano a modo de oración

por las almas difuntas, por los extraviados en la tormenta, por los caídos y los deteriorados. Tal vez debido a esto llegaron algunos difuntos, o regresaban sobre sus pasos perdidos. Tal vez debido a eso, desaparecidos ya los labios, recorrían un murmullo los aposentos o se diluían en la altura de vigas y cielo-rasos (MMV, 1990, pp. 37-38).

Inscrita en los dos regímenes, la Casa de las dos Palmas es una morada que cuenta con la estructura del imaginario. Se confirma así como casa onírica, la casa “sueño-recuerdo” que integra la imaginación y la memoria. Todas las ensoñaciones y las explicaciones fundamentales de los Herreros están ancladas a la casa, es un núcleo de historias fabuladas que se extienden por todo el universo: “Y escuchaba azarosas leyendas del páramo, con murciélagos descomunales, pumas de bruma y piedra, vuelos de brujas en el puente del farallón” (p. 264). Los antepasados, la infancia y el hogar primero se sitúan entre las paredes de esa casa en lo alto, aparece como algo recurrente en los personajes la necesidad de retornar y devolver a la casa su primer esplendor. Explica Bachelard (1975) como “lo que guarda activamente la casa, lo que une en la casa el pasado más próximo al porvenir más cercano, lo que la mantiene en la seguridad del ser, es la acción doméstica” (p. 99). Entendemos por dicha acción todos los trabajos que se realizan para mantener en pie una vivienda, así cuando Efrén Herreros se propone reconstruir la casa familiar y darle un lugar especial a la capilla, además de plantear un desafío a la maldición impuesta por el sacerdote, aproxima su presente al pasado del constructor de la casa: “Así, al reconstruir el caserón, Efrén Herreros iba poblando sus ausencias en un paciente regreso a lo que fue años antes, a lo que fueron o dejaron de ser o seguirían siendo hasta cualquier después de la vida” (MMV, 1990, p. 124). Se propone una forma del retorno, un regresar al momento en que Juan Herreros aserró las maderas, un volver al comienzo de todo.

La acción de reconstruir es planteada como una representación del retorno que trasciende el oficio del mantenimiento de la vivienda, se trata de volver a ponerse en el lugar del creador del espacio y fundarlo de nuevo. En palabras de Bachelard (1975): “Los cuidados caseros devuelven a la casa no tanto su originalidad como su origen. ¡Ah! ¡Qué gran vida si en la casa, cada mañana, todos los objetos pudieran ser

rehechos por nuestras manos!” (p.102). El trabajo de rehacer la casa se nos propone en las novelas de otras maneras, además de los trabajos de remodelación de Efrén, hay un intento de retorno al momento primero en las invocaciones de Medardo. El hijo de Efrén regresa después de muchos años y quiere convocar a todos sus antepasados, esperando con ello aliviar las culpas heredadas. Reúne todas las pinturas de la familia, que él mismo ha elaborado y tocando una flauta los llama:

Toca la muerte su flauta de hueso en algún sitio. Una mano se levanta sola en la noche.

—Paso a los que andan perdidos.

Aquí vieron aparecer en las maderas otras maderas talladas con las expresiones de los viejos habitantes, de cuando en cuando echaban vaho sus bocas y fosforecían los ojos de fuegos fatuos; rostros cansados, maderas cansadas, almas cansadas en la ronda nocturna...

Venid, hermanos míos, de esos lugares subterráneos; acudid al llamado de otra ánima sola que pisa el suelo maldito de La Casa de las dos Palmas (MMV, 2002, p. 54).

En un primer momento, al pintar los cuadros, hay un esfuerzo por rehacer las figuras que componen la familia, luego Medardo arma un ritual que repite durante algunas noches, sin conseguir restaurar permanentemente el orden primero. En contraste con la imposibilidad que se le presenta a Medardo, se encuentra el regreso de Bernardo, su sobrino-nieto, quien quiere escribir la historia de la casa para devolverla a su origen. De la misma forma que lo hicieron su bisabuelo y su tío, Bernardo regresa al páramo para escribir la memoria familiar. Con el aval de Evangelina, única hija viva de Efrén, consigue entrar a la casa por muchos años abandonada: “Estas son las llaves —me dijo Paula Morales, aceptaba ya la decisión de mi viaje—. Las tenía Ella. / Ella, la Madre, única hija sobreviviente de Efrén Herreros, y la llave de los secretos compartidos, en altorrelieve las iniciales E.H” (p. 52). Esa historia es la que quiere contar Bernardo. Cuando llega al páramo y recorre la biblioteca, le parece un archivo armado para él por sus antepasados, como se ve en el cajón donde Medardo guardó sus apuntes: “En la gaveta dejó la historia del caserón de las dos palmas, esa historia la contaré algún día: no historia sino sacudimiento presente, eco de sacudimientos intemporales”. El trabajo del que

se ocupa este personaje ya no es un reemplazo de maderas, ni una invocación mágica, él quiere nombrar, decir: “Por eso he tomado los cuadernos. Difícil sin embargo: antes me angustiaba la búsqueda de la situación misma. ¿No existe la palabra exacta?” (p. 260).

El retorno a la Casa de las dos Palmas será necesario en una eterna repetición del acto cosmogónico, pues los intentos de recobrar el orden primero cumplen una función que caduca: con el paso del tiempo la reconstrucción se deteriora, las invocaciones son efímeras y no se logra nunca encontrar la palabra exacta para nombrar la raíz cósmica. La Casa de las dos Palmas se actualiza como espacio-cosmos en estos momentos míticos en los que el espacio es de nuevo creado, nombrado, celebrado. Aunque es cosmos activo gracias a su importancia simbólica dentro de la historia familiar: “—Algo pasa arriba —incitó Medardo a sabiendas de que no mentía, jamás dejó de suceder algo en La Casa de las dos Palmas” (MMV, 1990, p. 82). La casa necesita momentos de refundación que la saquen del abandono y la integren una vez más a la vida presente. Las novelas relatan este eterno ir y venir: “Muchos tumbos formarían la historia de la vida y la muerte en el caserón de las tierras altas. Ahora esas historias eran estancamiento en el aire del pueblo envejecido, en el de la montaña” (p. 31). Mientras se mantenga activo simbólicamente el espacio del páramo se puede hablar de una continuidad de la estirpe.

La Casa de las dos Palmas, memoria de la familia Herreros, representa la fuerza protectora de tener un lugar en el mundo, amparo contra el olvido y el destierro. Esas tablas aserradas por fundadores ancestrales, reconstruidas por patriarcas y cantadas por los poetas familiares, dan forma a la casa de la infancia, la inspiración y el sueño de quienes anhelan un lugar confortable que habitar. La casa en lo alto del páramo es la imagen poética sobre la que se organiza Balandú como universo literario. Alrededor de su mito fundador se comprende el lugar de la familia que construyó en las montañas y con ello dominó el pueblo y el río. La estirpe que vivió allí los tiempos felices de la infancia y los más terribles de la maldición, la consagra como su espacio primero, el símbolo de su enraizamiento, el lugar de la intimidad sagrada que guarda los secretos familiares. La Casa de las dos Palmas es un nido, una choza en medio del inhóspito páramo, un refugio familiar que abre sus puertas en disposición de abrigar, cuidar y brindar reposo:

“*En esta casa nadie será forastero. [...] Viejas letras a la entrada de La Casa de las dos Palmas, la verdad detrás de ellas*” (p. 37). Es la casa que domina la visión de Balandú, la casa en la altura donde confluyen cielo y tierra, espacio que abriga contra el frío del páramo y contiene el fuego sagrado de la tumba familiar.

Las tierras del medio: vida cotidiana del pueblo en la montaña

*Si miras un llanto frente a una boca que ríe,
campanas al fondo, eso es Balandú...*

MMV

Entre la gran cima de la cordillera y las amplias orillas del río se extiende un poblado de casas con balcones cargados de flores y una plaza central. Es una aldea tradicional, de valores religiosos arraigados que entran en contradicción con las fiestas nocturnas y la vida descarriada. Desde las ventanas y las calles de Balandú se mira hacia lo alto con el ansia de saber qué sucede en el ascenso al páramo o se remueven pasiones de días soleados y calurosos a la vera del agua que recorre el valle. Mejía Vallejo habla de un pueblo en la montaña, de clima templado con largas temporadas de lluvia y niebla, que cosecha los frutos de una tierra fértil, propicia para el café, el frijol y la caña. El escritor presenta una aldea vieja, no siempre amable con quienes la habitan, ambientada por el ruido de los caballos que transitan, el comercio de tienda, las campanas de la iglesia y la música de los bares que en el día son café y en la noche cantina. Describe un pueblo trivial, similar a otros en sus rutinas, en sus aconteceres y tramas que apenas varían en algunos matices de las costumbres regionales: “Pueblo raro como cualquier pueblo, historias miedosas, amores con sesenta años de plazo, venganzas a muerte de familias enteras, crímenes de monte y camellones, santidades...” (MMV, 1979, p. 175). Detalles recurrentes que encontramos en otros relatos que pretenden recrear pueblos latinoamericanos al estilo del Yolombó de Tomás Carrasquilla; Santa Mónica de los Venados, de Carpentier; Piura, de Vargas Llosa; o Santa María, de Onetti. Balandú, como todos ellos, se define en la tristeza de los lutos, el entusiasmo de las fiestas patronales, la nostalgia de escuchar el bambuco, la violencia de los afectos contrariados y la presencia constante de la familia Herreros.

Balandú es específicamente el nombre del pueblo, aunque con él se denomina a todo el universo de Mejía Vallejo. La primera motivación

del escritor se centra en narrar la vida de un pueblo de la cordillera a través de la historia de la familia Herreros, el pueblo se amplía más allá del constructo edificado a partir de dos espacios muy comunes en esta zona andina –la montaña en las tierras altas y el río en las tierras bajas–, ambos se identifican con unas simbologías particulares y ofrecen una visión más profunda del mundo creado por el escritor. El pueblo queda situado como un espacio articulador, no funciona como centro simbólico a la manera del páramo, sino como referente geográfico y territorial que nombra el espacio, da un lugar de nacimiento a los personajes y muestra las lógicas de la vida aldeana. Si bien se dice que los Herreros entienden como su lugar de origen la casa del páramo, símbolo de conquista de la montaña, también hallamos que el calificativo de fundadores lo consiguen gracias a la construcción y el ordenamiento del pueblo: “Soterradamente sabían cómo el crecimiento de Los Herreros había sido el crecimiento de Balandú; si hubo reticencias, los sabían fuertes, capaces de jugársela en su hora” (MMV, 1990, p. 19). En este espacio la familia ejerce un poder sobre las dinámicas sociales y políticas, acogéndose a unos valores que trasgreden en el momento de las maldiciones, la aldea representa su contexto cultural y patria oficial: “El pueblo también dejaba la impresión de un cansancio en madera y piedra, un arrepentimiento del esfuerzo inconcluso; o de tocar el límite como si a sus fundadores les hubiera agarrado temor de llegar al páramo y a su leyenda, como si hubieran descendido tras una ventura sin relato posible” (MMV, 1994, p. 15). La aldea se ubica en la tierra del medio, entre la sacralidad de la montaña y la fuerza arrasadora del río, es un espacio de mediación entre las dos fuerzas de ascenso y descenso, en él confluyen y se hacen mito, se eternizan al ser narradas por la palabra del pueblo que las evoca para explicar el destino de los Herreros, y en él, el de todo el poblado.

Mejía Vallejo representa la aldea con una prosa descriptiva y realista que contrasta con el onirismo del páramo. La palabra del escritor se sirve del lenguaje coloquial y de la observación de la vida cotidiana para elaborar una reconstrucción de este poblado rural, entregando imágenes poéticas con una gran riqueza sensorial y simbólica. En los relatos de Balandú “el alma viene a inaugurar la forma, a habitarla” (Bachelard, 1975, p. 13), el espacio está construido con el sentir de los propios habitantes, quienes en sus diálogos o recuerdos van

dando forma al lugar. La descripción más completa que nos entrega el escritor surge de la pregunta de un personaje que no conoce el pueblo: “¿Qué es Balandú! ¿Dónde queda Balandú, Dios mío!”. La respuesta se presenta como un detallado recuento de los principales elementos de la aldea:

Si vas a un pueblo donde se oye por lo menos el cascoteo de un caballo sobre las piedras, ese es Balandú; si pasas por un lugar y escuchas fuertes golpes de campana que hacen estremecer a las ramas sobre los tapiales, ese es Balandú; si llegas a un sitio de paredes altas y balcones y aleros carcomidos, con golondrinas en el vecindario, ese es Balandú; si ves hileras de muchachas con alegría temerosa por la plaza y sus aceras, eso es Balandú; si miras un llanto frente a una boca que ríe, campanas al fondo, eso es Balandú; si notas que el amor te hiere y se estanca en el corazón olvidado, eso es Balandú; si detrás de unos muros blancos sale un rezo coral de convento, ese es Balandú; si oyes canciones trasnochadas delante de unas orejas de prostíbulo pobre, ese es Balandú. Si antes de llegar alcanzas a ver enormes tejados que anuncian calles grises y solares verdes, ese es Balandú; si a media noche escuchas un sollozo vecino de un relato, estás en Balandú; si a las primeras horas de la madrugada, hacia los rastrojos de unas afueras móviles, pasan fantasmas furtivos, estás en Balandú; si atestigüas por el atrio y las aceras el taconeo de pares y pares de zapatos gastados de ausencia, ese es Balandú; si crees estar en el largo día de difuntos y sabes que las campanas doblan tu muerte, conocerás a Balandú, otra muerte más sobre tu muerte (MMV, 1984, p. 50).

Las imágenes que nos entrega esta evocación nos plantean a grandes rasgos la universalidad de Balandú, resaltando características que una a una pueden identificar a cualquier pueblo y a la vez nos permiten conocer cómo todas estas peculiaridades se integran en un solo espacio, que es precisamente nuestra aldea: tiene calles de piedra; los aleros, las paredes altas y los balcones son distintivos del diseño de sus casas; hay un convento y un prostíbulo; las personas asisten a la iglesia; en el rostro de las mujeres se lee alegría y temor; en el ambiente contrastan el llanto y la risa; se viven historias de desamor que no se

olvidan; se escucha el murmullo de la música y de los relatos; en las madrugadas las calles están generalmente vacías o son habitadas por un caminante clandestino; se mantiene activo el culto a los difuntos; y el sonido de las campanas acompaña todos los momentos, señala usos y costumbres, funciona como un telón de fondo a la rutina. A través de la repetición de estos detalles en el transcurso de las novelas podemos comprender cómo algunos consiguen convertirse en símbolos identitarios del lugar. Dichos elementos hacen de Balandú un territorio urbanizado, ordenado y dirigido por los principios de la tradición y la cultura.

La cotidianidad de la aldea es relatada con imágenes compuestas por diversos elementos donde confluyen referencias arquitectónicas, sonidos, afectos, comportamientos y creencias: “Ventanas con visillos para el tardío acontecer, balcones en barandas generosas, colgandejos vegetales desde los balcones; tristezas simples, alegrías apagadas con la primera lluvia, ramas sobre los tapiales, cascoteo de unos caballos, voces de unos jinetes, vacíos de unos difuntos” (MMV, 1980, p. 111). La estabilidad y permanencia de estas imágenes muestran la poética de la tierra propia del escritor que, apegada al mundo de la materia más dura, pareciera no construir imágenes ensoñadas, quedándose en un plano descriptivo de la realidad, tal como sostiene Bachelard (1941): “Cuando lo real está allí, con toda su fuerza, con toda su materia terrestre, se puede creer fácilmente que *la función de lo real* descarta *la función de lo irreal*” (p. 10). El filósofo francés nos indica que para extraer la poética de las imágenes terrestres es preciso recurrir a las formas mediante las cuales el poeta recrea la percepción, pues se trata de “sueños de acción precisa”, que llevan lo captado a un nivel imaginario y dan lugar a los “ensueños de la voluntad”. Balandú está construido con imágenes que privilegian los estímulos visuales y auditivos, los cuales son el germen de los sentimientos y las acciones:

Y las campanas de Bartolo aburridas a la hora del trisagio, al toque de oración, a cualquier hora de la noche o de la madrugada. Iglesia presuntuosa de los descendientes, capillita de los fundadores, chales cansados sobre hombros rezanderos, miradas caídas como quien trata de leer la borrosidad de un sepulcro sobre la vieja tierra. El martillo de Alfredito contra el clavo que ajustará el ataúd o afinará la cuna. El jadeo del fuelle

de Joel que azuza la candela en el carbón de la fragua, al rojo el hierro ardido que la tenaza lleva hasta el yunque donde será retorcido y martillado. El serrucho que carcome la integridad de una madera inocente. Lluvia de nube de páramo, chorro de cerro aterido, hojas que caen, silencios que trasiegan. Y en algún sitio del aire, la voz de tantas cenizas olvidadas (MMV, 1980, pp. 111-112).

El pueblo es un espacio trabajado por el hombre que muestra, un paso más allá, la conquista de la vegetación agreste de la montaña. Es una forma de apropiarse del paisaje y establecerse, ambas acciones simbolizan el dominio sobre lo natural, la voluntad de trabajo. Heredero de las ideas del conquistador español, este hombre generalmente criollo, intenta colonizar por medio de su trabajo y el de su gente una tierra inhóspita, de ahí la importancia de la posesión de terrenos, la minería y la agricultura, formas de la apropiación de la tierra (Romero, 1986, p. 113). Ese lugar que en principio estaba habitado por la naturaleza se transforma por la fuerza del ser humano, según explica Bachelard (1941) al hablar de quien se encuentra lejos del mundo social organizado: “Devuelto así a la naturaleza, el hombre es devuelto a sus potencias transformantes, a su función de transformación material, con solo ir a la soledad no como retiro lejos de los hombres, sino con las propias fuerzas de trabajo” (p. 39). La voluntad de trabajo puede captarse en Balandú desde muchos registros, entre ellos la insinuación de algunos materiales de construcción junto a árboles frutales y pájaros: “Tus viejas esquinas de cal y madera y ladrillo, Balandú. Tus tejados de barro cocido. Música, chirimoyos, turpiales, chacha-frutos, papayos, limoneros, hojas de plátano sobre las tapias” (MMV, 1984, p. 187). La vegetación que aparece en el relato no da cuenta de la espesura de un bosque virgen, por el contrario, son árboles cuidados por el hombre y flores cultivadas para la decoración. En este tipo de objetos encontramos formas de habitar de un pueblo donde la madera y el ladrillo se adornan con los frutales.

El cultivo y la labranza de la tierra son parte esencial de la realidad de Balandú. Para este momento en la historia de América, finales de siglo XIX y principios del XX, la minería ya no era un medio fácil de obtener riqueza, se necesitaba de muchos esfuerzos para extraer metales, de modo que la agricultura cobra importancia y las socie-

dades se organizan y distribuyen el trabajo para vivir de ella: “En las últimas décadas del siglo XVIII las palabras mágicas de las burguesías criollas, ilustradas y reformistas fueron agricultura y comercio” (Romero, 1986, p. 164). El maíz, el frijol, la papa y el café aparecen como productos que marcan ritmos en el pueblo a partir de las cosechas, la venta y la elaboración de platos. Es una aldea en la que el clima y su cercanía con lugares de temperaturas diversas posibilitan producir una gran variedad de alimentos: “Mulas cargadas sobre el empedrado, buen grano de frisol, café, maíz de la cordillera erizada; plátano apaciguador, arracacha prolífera, aguacate verde esmaltado, ahuyamas, repollos, zapotes” (MMV, 1980, p. 111). La imagen del caballo de carga es una insignia del trabajo del campesino, del agricultor que trae sus productos de parcelas cercanas para intercambiarlos en el mercado. El ruido del paso de los caballos es evocado con frecuencia como un sonido propio de Balandú, el transporte a través de las montañas hace que este sea un animal necesario para habitar las tierras del medio. Las mulas traen al pueblo noticias, visitas y la producción de las cosechas, su caminar por las piedras es señal de salida o de llegada a la aldea. El trabajo agrícola del poblado también se resalta en el anterior listado al hablar de plátanos, leguminosas y hortalizas asociándolos al sentir humano. La pluralidad de sabores que surgen de la tierra sometida a la voluntad del hombre es detallada en las enumeraciones de frutas:

—Las frutas también hacen amañador el pueblo.

Guayaba olorosa, granadillas, curubas y cortapicos, lulos redondos para el olfato, brevas aperadas, membrillos que impregnaban las ropas en el escaparate, guanábanas y chirimoyas de un verde dulce, guamas y churimas, aguacates pintones, sandías y badeas, ciruelas, mameyes, pitahayas, higos, toronjas... Las calles se llenaban de un aire frutal y volaban pájaros a picotear aromas flotantes, hasta los pájaros maduraban en el aire sus picos sabrosos (p. 140).

En el acto de construir una aldea la naturaleza se controla y se pone al servicio del hombre, es necesaria una lucha para preparar y dar forma a las materias, “pues toda naturaleza es vencida en una de sus materias y todo ser humano es vencedor en la batalla de un día de trabajo” (Bachelard, 1941, p. 74). Una de las disputas básicas del ser

humano se da con la oscuridad de la noche, que impide orientarse y hace de guarida a las fechorías que rompen el pacto social. Se fabrican lámparas, antorchas y candeleros en un intento de dominar el fuego y vencer a la penumbra: “En Balandú los faroles se levantaban sobre la base de madera y bronce, su rombo luminoso en la altura”. El pueblo se organiza para iluminarse diariamente, los faroles se integran al empedrado de calles y aceras, a las faenas diarias: “Solo doce faroles había en Balandú. Calderón padre los encendía, era gordo, hablaba respirando fuertemente como si las palabras vinieran del aire resollador, y vendía lotería a clientes fijos mientras no hiciera de sereno municipal: *Lotería de Medellín, / Su seguro efectivo contra la pobreza. / Juega los viernes*” (MMV, 1984, p. 18). Al encargado de los faroles, durante el día lotero y en la noche vigilante, se le apodaba Jesús Sereno, este apelativo revela la importancia de los oficios para una aldea donde las personas toman la identidad del trabajo que ejecutan, fundiéndose con su tarea.

En la vida diaria de Balandú serán fundamentales las labores que implican el dominio de los materiales en bruto. La distancia de la ciudad capital y la dificultad de los caminos propiciaba que se necesitaran dentro del pueblo maestros en todas las artes y oficios, expertos en la reparación, mantenimiento y creación de enseres, interpretación de instrumentos y conocimientos en medicina y leyes. La dinámica del pueblo depende en gran medida de los oficios que demarcan espacios, ritmos y rutinas. Por ello se valora la especialidad de cada quien y la destreza en el manejo de las herramientas que entrega un poder sobre aquello que se trabaja: “Nadie tocaría jamás las campanas como Bartolo Urrego. Quienes trataron de reemplazarlo desafinaron irremediablemente, y una manifestación en que intervino el pueblo hizo de él su campanero vitalicio”. El sonido de las campanas anuncia las horas, las fiestas, las muertes, también alerta de peligros y recuerda el tiempo de los rezos. La aldea se moviliza con cada toque en la torre: “Entonces cogía los rejos como si cogiera la batuta de una orquesta, sacudía su melena, hacía venir al pueblo amodorrado bajo los tejados, y caía la solemnidad sobre la quietud soñolienta. / –Nadie como él volverá a tocar un par de campanas. ¡Cristo de Balandú!” (MMV, 1980, p. 37). La campana está presente en cualquier acontecimiento de la aldea, es un objeto que va adquiriendo un sentido simbólico, relacionado con lo místico y religioso, “evoca la posición de todo lo

que está suspendido entre tierra y cielo, y que, en ese mismo hecho establece una comunicación entre ambos” (Chevalier et al. 1986, p. 242). El sonido de las campanas representa el poder evocativo y creador, el toque convoca a vivos y muertos, consigue instaurar una lógica en el ambiente y propiciar diversas escenas. Los diferentes ritmos adquieren la categoría de código para los habitantes de modo que el campanero que consigue el dominio de los bronces se vuelve irremplazable.

Cada amanecer en Balandú, los talleres, las herramientas y los materiales toman fuerza con el trabajo del obrero: “La palabra *taller* ponía satisfacción en sus rostros curtidos, el orgullo del ojo pronto y las manos hábiles y el cuerpo entrenado para movimientos esenciales de golpear hierro, cortar paños, dirigir serruchos o garlopas, clavetear, labrar, cepillar” (MMV, 1980, p. 50). Todos los días el pueblo libra una batalla contra la dureza o se esfuerza por dar firmeza a la suavidad de las materias, esas “acciones contra” que transforman la naturaleza son señal del esfuerzo de habitar, del empeño por mantener el terreno conquistado. Los talleres, lugares de creación y renovación, juegan un rol destacado en la construcción del pueblo. Luis Arango, por ejemplo, será el personaje encargado de arreglar los objetos que se estropean: “Luis Arango manejaba en Balandú un taller de reparaciones, y puso encima de la puerta este aviso que recuerdo cuando estoy dormido: Aquí se arregla todo” (MMV, 2002a, p. 159). El zapatero, a su vez, vigila a todo el que camina por su lado: “Enfocaba el paso de cada peatón, la calidad de las botas, forma y edad. / –Está que pide una suela”, esperando convencer al cliente y ver en poco tiempo ese modelo en su “pequeño taller con tapas de betún para clavos y puntillas, el frasco del engrudo, el tarro de la cola, taburete y banquillo de sus desajustes. Almanagues antiguos, litografías, alicates, martillos, tenaza y yunque, tres hormas que remendaban los caminados estrechos de Balandú” (MMV, 1980, p. 51). La mirada de Joel, el herrero, no se detiene en zapatillas humanas, él está atento al paso de los animales: “El caballo herrado con sus herraduras, el perro llevado con su cadena, el buey uncido a su yugo”. O a los objetos fijos en lugares: “Verjas que forjó cuando adolescente ayudaba a su padre, ventanas de hierros retorcidos, monumento protegido por eslabones, colgandejos, llaves grandes, parrillas, cerraduras, estoperoles en altorrelieve de los portones coloniales” (p. 51).

El sastre y el carpintero observan otros detalles afines a la estética y la elegancia. Toman medidas, cortan y pulen, sus gestos adquieren expresiones repetidas: “A veces sus ademanes eran los de ensartar agujas, anudar hilos, doblar cortes de paño, tomar medidas, deslizar la tijera en el paño sobre la mesa de cedro” (p. 49). La apariencia de señoras y jovencitas está determinada por la moda y el estilo que el costurero les imprime, aunque no pueda impedir que unas damas se distingan más que otras, así como le sucede al ebanista que, al comparar los muebles que ha fabricado, termina compitiendo con él mismo: “Alfredito el carpintero ponía variedad en su panorama, de su vida y su oficio pasaba a vida y oficios ajenos./ –Los mejores balcones son los de la familia Rojas./ –¿Aunque no asome la señorita Piedad?” (p. 52). Los muebles de Alfredito son parte indispensable de las conversaciones, las reuniones familiares y el descanso. El carpintero de Balandú se encarga de dar un lugar al comienzo y al final de la vida: “Él recontaba las cunas que fabricó, a qué casa iban destinadas y cuántos cuerpos meciera: crecieron, estudiaron, se perdieron. / –Me tocó hacer la cuna de Juanita, hace dos meses le rematé su ataúd” (p. 54). Junto a estos hombres a quienes se recurre para vestir el cuerpo y el espacio, encontramos a otros como el barbero, “lo llamaban Julio Banano. Era romántico y peluquero, antes fue corista” (p. 112); a don Arcadio, el dueño del almacén donde se compran casi todas las cosas: botones, peinillas, juguetes, herramientas de campo o cualquier otro objeto que puede hallarse en una miscelánea, era un establecimiento “organizado y pulcro y oloroso a limpio y a seguridad, todo metido y doblado como debía ser” (MMV, 2004, p. 375); y a Calderón, cuyo oficio no consiste en la transformación de ninguna materia, su función no es la de artesano, él anuncia: “¡Oiga-oiga!, ¡el señor Juan Torres!, ¡paquetero de esta población! ¡hace saber! ¡que sale mañana para Medellín!, ¡envíen sus encomiendas! ¡a su casa de habitación!, ¡honradez y prontitud!” (MMV, 1984, p. 194).

Las calles de Balandú pueden identificarse según la ubicación de los talleres de oficio, la iglesia, la casa de las principales familias, los establecimientos comerciales, los cafés y las cantinas. Estos lugares, alrededor o cercanos a la plaza, representan el espacio público que acoge la mayor parte de las relaciones sociales, los actos políticos y religiosos. El territorio de la aldea se ordena según lineamientos geométricos comunes en los pueblos de Latinoamérica y conocidos

como “trazado español”⁷, es una ciudad cuadrada, con calles rectas y una plaza central que traza el sentido de las calles de arriba abajo y de derecha a izquierda: “Quienes vivían en el marco de la plaza adquirían gestos cuadrados, señalaban con brazos en ángulo recto o hacia arriba por habitar en casas de balcón; los del final de la Calle Mayor buscaban gestos horizontales, estiraban el brazo como la vía que los vio nacer, crecer y embotarse” (MMV, 1980, p. 87-88).

El diseño recto y anguloso del pueblo representa la rigidez de sus costumbres, el carácter inflexible de la sociedad conservadora, como plantea Durand (2004): “Las figuras cerradas cuadradas o rectangulares hacen recaer el acento simbólico sobre los temas de la defensa de la integridad interior” (p. 256). Balandú actúa como un refugio defensivo que protege la intimidad y el mundo privado, casi todo sucede de puertas para adentro, en el interior de las casas, aunque se comente en las calles y cafés:

Así como algunos oficios imprimen carácter –barbero, herrero, mayordomo– así el pueblo marcaba almas y expresiones, gestos y actitudes, estereotipa a sus feligreses. Vigilancia de unos sobre otros, educación unicaminal, tradición, severidad religiosa, cariño o aversión acorralan a cada cual sobre sí mismo, lo obligan a definirse como un producto del rechazo. Por eso toma expresiones de caricatura; bosquejos de sí mismos, de lo que quisieran haber sido y no fueron, temor agazapado de ser, inautenticidad recalcada, exageración por querer probar que se es en favor o en contra (MMV, 1980, p. 87).

7 El trazado español es descrito por José Luis Romero (1986) como un conjunto de normas arquitectónicas que la Corona Española imponía a los conquistadores como uno de los requisitos para fundar una ciudad, asegurando con ello que se mantuvieran algunas costumbres del viejo mundo: “La regla fue el trazado en damero, generalmente con manzanas cuadradas y con una plaza aproximadamente en el centro de la traza. La plaza Mayor debía ser el núcleo de la ciudad; a su alrededor se construían la iglesia, el fuerte o palacio para sede de gobierno y el cabildo o ayuntamiento. Para las iglesias y conventos de las diversas órdenes se reservaban solares, y el resto se repartía a los pobladores en lotes regulares” (p. 32). Este tipo de trazado se mantuvo en el tiempo, incluso después de las independencias, convirtiéndose en el modelo más común en casi toda América Latina.

El mundo de lo público tiene la función de celebrar exclusivamente los rituales sociales legitimados por la moral, entre ellos el matrimonio, las fiestas cívico-religiosas y los velorios, pero en este mismo espacio las cantinas y billares aparecen como trasgresores de las costumbres. Hay dos bares que según las novelas son los más concurridos: Sol de Oriente y La Gran Tijera. El primero es un café frecuentado por casi todo el pueblo, ubicado en el marco de la plaza. Las personas se sientan en sus mesas para tomar un café, un refresco o una cerveza y conversar al ritmo de la música del local. Los visitantes más frecuentes van a jugar billar o dominó: “Sol de Oriente con sus billares y sus juegos de dominó y sus olores a café y aguardiente y el rumoreo de las personas habituales” (MMV, 2002, p. 224). El local que en mañanas y tardes se destina al esparcimiento de todos, en las noches se queda con sus jugadores borrachos que protagonizan peleas y escenas de despecho. El otro bar, La Gran Tijera, es el centro de tertulia de jóvenes intelectuales, poetas, guitarristas o domadores de caballos. El grupo se reúne a cantar al ritmo de la guitarra de Eusebio Morales, nieto de Efrén Herreros, y a burlarse de los sucesos pueblerinos, remedando las reuniones del Concejo Municipal: “En cabildos abiertos caricaturizaban el alma de Balandú y sus habitantes. Comenzaron por establecer *La Orden de la Jiguera* y *La Medalla del Borrachito*, a redactar un «compendio documentado de Balandú y sus ochocientos setenta y tres más prominentes ciudadanos»” (MMV, 1980, p. 62). Vemos en estas reuniones un reflejo de las tertulias literarias frecuentes en las grandes ciudades de Colombia durante las independencias y el nacimiento de la República, espacios inspirados en las ideas ilustradas, que en este caso como forma de protesta toman un tono irónico y derivan en una burla a las normas sociales más consolidadas. En La Gran Tijera cada noche tenían una agenda para cumplir, en ella trataban los grandes temas del municipio:

Esta noche hay reunión extraordinaria, fíjate en La Agenda (tosía al vocablo): cambiar el clima de Balandú, levantar un monumento al río y protestar contra el invierno. El honorable miembro Octavio Ospina, del ilustre gremio de talabarteros y bebedores, prepara un acuerdo sobre cambio de vientos y prohibición del guayabo alcohólico en el territorio municipal. La entrada es media botella por cada media cabeza... Imagino que entre todos llevarán una botellita de tapetusa (sic). [...]

Se permitió al río continuar por el mismo cauce mientras no perjudicara sus veredas, y a los pájaros volar siempre y cuando no invadieran el territorio de las estrellas; se discutió si debía o no colocarse una placa en el sitio donde El Fundador orinó la primera noche de su llegada.

—Propongo el nombramiento de una comisión que rinda informe documentado sobre el punto exacto de tan histórica meada (pp. 62-63).

El desparpajo y el humor desafiante de estas reuniones contrastan con la tertulia de los viejos del pueblo, quienes se reúnen todas las tardes en La Botica, como se conoce a la farmacia. Desde allí velan por el buen funcionamiento del pueblo, son los veedores de esa “educación unicaminal” que asegura la tradición: “En Balandú los viejos recordaban callados o dialogaban largos silencios sobre sus vidas, rectas y vacías como las calles. Inventaron *La Obra*”, nombre que dan a su proyecto vigilante, ese conjunto de normas que les permiten saber cuál es la mejor manera de continuar haciendo lo mismo: “*La Obra* era el transcurrir aldeano, el viento dirigido, el sol detrás de la montaña. *La Obra* eran los días y su carcoma, era la esperanza, era la piel de las adolescentes y el paso de las horas repetidas. Era el apego, la obstinada resistencia a morir” (MMV, 1984, p. 179). Ante cualquier eventualidad que desviara las rutinas de la aldea —una jovencita embarazada, la partida a la ciudad de uno de los de La Gran Tijera o la llegada de un forastero sospechoso— asumían una actitud de preocupación: “Se complica La Obra —decían los viejos en La Botica y miraban la irremediabilidad del río. / —¡La vida muchachos! —dijeron en La Gran Tijera. / —Se complica La Obra” (MMV, 2002, p. 110). Los contertulios de La Botica eran los hombres más honorables, ganadores de medallas cívicas que reconocían sus aportes y esfuerzos por la conservación del pueblo. Mejía Vallejo los ubica en una botica y no en la cantina, simbolizando así la razón y la medida frente a los excesos de la noche y el licor. Aunque estos personajes, a su manera, reconocían la importancia de los espacios para el desenfreno y sin decirlo en voz alta, para mantener el orden protegían tanto la iglesia como el prostíbulo.

El burdel será otro espacio trasgresor en Balandú, no solo por el ofrecimiento de sexo a cambio de dinero, las posibilidades de adul-

terio o pérdida de la virginidad masculina, sino porque muestra una mujer que vive una sexualidad por fuera de la moral católica y que ofrece a los hombres comprensión y diversión. Los personajes que describen el prostíbulo son precisamente quienes lo visitan y lo viven como un espacio amigable en el que son bienvenidas las canciones, la conversación acerca de las penas de la vida y sobre todo la compañía. También hay relatos que recrean el prostíbulo como un lugar que encarna leyendas de visitas del diablo y olor a azufre, visiones fabricadas por las condenas de la Iglesia. Hacia la salida del pueblo se ubicaba la casa de una familia de mujeres prostitutas, conocidas como Las Barbaritas, quienes vivían de su trabajo los fines de semana y salían muy poco a los lugares públicos, evitando los señalamientos del vecindario, que asociaba sus figuras a la de Satanás: “Las Barbaritas vivían en la última calle del pueblo, abajo, descalzas menos sábados y domingos, cuando llenaban sus caras de colorines y polvos *Coqueta* después del baño semanal. La mamá y las tres hijas, gordas, feas y putas” (MMV, 1979, p. 40). La casa de estas mujeres era temida por niños y jovencitas a causa de los comentarios de algunas viejas que aseguraban que oían “bramar en aquel solar a siete animales peludos que eran los siete pecaos (sic) capitales, cada uno con su nombre y figura. Las Barbaritas izque (sic) les daban de mamar bajo el aguacatero” (p. 41). Con el tiempo Las Barbaritas van perdiendo su lugar, la llegada de un nuevo prostíbulo, más cercano al centro del pueblo y con un proxeneta que renueva las mujeres continuamente, las deja en la miseria: “Más que en Las Barbaritas pensamos en Chelito, en Petaco y su clientela, porque sabíamos la decadencia de aquellas y el auge de *Nuevo Mundo*, que noche tras noche se llenaba de música y diablos sonadores. / –*Nuevo Mundo* acabó con Las Barbaritas” (MMV, 1984, p. 23).

El burdel de Petaco propone algo diferente en el pueblo al introducir las prostitutas dentro del ámbito público, sitúa su establecimiento en el epicentro de las relaciones sociales, al mismo nivel que las cantinas y los billares. En *Nuevo Mundo* se dan tertulias, se escucha música y se bebe como en cualquier bar, muchas noches canta Eusebio Morales junto a Chelito, la mujer más reconocida de esta casa de citas, y se planean serenatas para luego ser entonadas frente a la ventana de una dama en cualquier calle de la aldea: “*Nuevo Mundo* echaba para arriba, la voz de Chelito Leucemia y Eusebio Morales y las carcajadas

de Petaco” (p. 24). El nuevo burdel introduce renovación y aventura a las noches de Balandú, tal como propone un artículo que analiza los prostíbulos novelescos en pueblos que “parecen como estancados en el espacio, en el tiempo y en la historia. Sin embargo, secretamente, de manera subrepticia aunque inexorable, fuerzas oscuras y silenciosas se agitan para sacarlos de la modorra y del atraso” (Torrones, 2013, p. 68). Es común en la narrativa latinoamericana que el prostíbulo aparezca como un tópico que indica una transformación o un desajuste de la sociedad resumido en una nueva mirada, un impulso para un cambio de moral desde una casa que generalmente está en ruinas y que debe maquillarse para atraer. Allí se discuten los valores, se responden preguntas por la existencia y por la condición humana, su función es casi oracular. En su estudio sobre el prostíbulo en algunas novelas latinoamericanas Rodrigo Cánovas (2003) plantea que, en dicha narrativa, la casa prostibularia es un espacio “habitado por seres grotescos que actúan una erótica letal; como en un lugar de rebeldía, dramático o farsesco, donde se juega a cambiar el orden de las cosas”, el escritor consigue confeccionar el prostíbulo “como un lugar que tiene la virtud de incluir todos los demás espacios recreados por la cultura, de confrontarlos, deformarlos, invertirlos y, finalmente, anularlos” (p. 6), de ahí que consiga el rechazo de parte de los estamentos más conservadores de la sociedad, como la Iglesia, las tradiciones familiares o algunos movimientos políticos. El burdel sería una alegoría del continente hispanoamericano y su constante conflicto entre tradición y modernidad.

Esta alegoría se puede evidenciar claramente en Balandú, el llamado al movimiento y la novedad conseguido por Nuevo Mundo, sumado a los comportamientos propios de estos espacios, provocan malestar entre los estamentos de poder de la Iglesia católica, llevando al sacerdote a manifestarse: “Y en el púlpito el tronar del padre Azuaje con los escándalos de *Nuevo Mundo*, y sus sermones apocalípticos en que presentaba a Dios como un ser lleno de rabia y temeroso de lo que los hombres pensarán” (MMV, 1980, p. 199). El papel de la Iglesia está asociado con las maldiciones, ellas impiden que el pueblo cambie y transforme sus prácticas cotidianas, como se aprecia en este diálogo: “—«Dios ha muerto de aburrimiento por no cambiar: el que no se renueva, muere». / —«El diablo es alegre, hermana; ser alegre es lo importante». / —Y Nuevo Mundo, ¿no?»” (p. 42). Todo aquello

que signifique evolución queda inscrito del lado del demonio, quien emprenda un acto innovador o que modernice las costumbres será un sujeto condenado. Dicha situación se ejemplifica al narrar el momento en que Efrén Herreros llevó la primera victrola ortofónica:

Su ortofónica inició el modernismo en Balandú, hacia mil novecientos diez. A las gentes les asustó ese aparato de magia, hubo protestas en tertulias y congregaciones, hasta el párroco intervino «con una opinión que en nada compromete a La Jerarquía»:

–Solo Dios y el Diablo pueden reproducir la voz humana. Por tanto algo diabólico hay en ese invento, Dios no está para fiestas.

Lo diabólico dominó esos pueblos, el diablo siempre traía sorpresas para la desgarrada alegría del pecado; lo demás, abstinencia de la vida como sacrificio y renunciación.

–Solo la muerte es importante" (MMV, 1980, p. 60).

Se vive para el después de la muerte, gran parte del pueblo se preocupa por ganarse el cielo mientras algunos, desde cantinas y prostíbulos, asumen su perdición. De ahí que el pueblo se conmocione con los suicidios y, ante la pregunta por esa muerte, alguno responda: "A lo mejor se mató por picardía, por lo que la decisión llevaba de trampa, de burla contra el orden. O eliminarse para romper la monotonía, que algo grande sucediera de verdad, así no se dé uno mismo cuenta del suceso" (p. 188). El suicidio es otra forma de trasgredir y desafiar la vida conservadora, por ello trae de nuevo la discusión con el sacerdote: "Sus amigos trasladaron el cadáver del muladar al camposanto, el cura lo hizo volver del camposanto al muladar. Una. Dos veces. Tres" (p. 190). La aldea está cerrada y protegida por las maldiciones de la Iglesia y la vigilancia de La Obra. Esas calles rectas y cuadradas se ven desafiadas por el humor, el licor, los aparatos tecnológicos, las putas y los suicidas, hechos que no consiguen más que un leve estremecimiento antes de ser escondidos, silenciados o ignorados: "No esculque más, deje las cosas como están [...] Como toda persona, todo el pueblo guarda secretos terribles, tapados a cal y canto. Secretos totalmente ocultos o secretos a medias de lo que susurraban en Sol de Oriente al sonar de los billares y las fichas de dominó" (MMV, 2002, p. 226). Mejía Vallejo relata un pueblo an-

quilosado en sus propias paredes, escondido en la cordillera, cubierto por nieblas que simbolizan el tiempo detenido:

La neblina apareció más clara en las calles de Balandú, alcanzaba a verse la gente que de ella salía. También las voces parecían llegar de lejos, donde descansaban por ser de otro mundo. Traía conmigo la mirada, como envuelto en ella, como si ella no me dejara ver. Pero observaba las calles empedradas del pueblo, sus balcones amplios, la sombra que el sol arrojaba contra las aceras; al recorrerlas parecía caminar dentro de mí mismo para rescatar la vida de antes, la vida ligada al pueblo estancado en un tiempo de soledad, eso parecía (p. 43).

El pueblo que se ha fijado en el recuerdo de este habitante que regresa para verlo una vez más muestra el paso del tiempo, repetido en esa nube que cubre la visión e impide salir del mismo: “Distantes sombras blancas de Balandú, la neblina se levantaba lentamente: era otra forma de caer la tristeza. Después nos aferrábamos de la tristeza como única defensa para no sentirnos muertos” (MMV, 1984, p. 212). La aldea adquiere en su quietud un aire triste. La alternancia entre el sol y la lluvia, un fenómeno regenerador, aquí parece simbolizar lo repetido, la parálisis del tiempo que refleja el estado de ánimo del pueblo: “Balandú es triste como las novias abandonadas –dijo Pipo, recuerdos que fantasmagorean (sic) el paisaje, olor de sol o lluvia en las calles solas, balcones a la quietud, abismos al silencio” (MMV, 1980, p. 25). La tristeza es reflejo de la monotonía, de los mismos sucesos a la misma hora, es la angustia de lo que retorna con idénticas noticias. La similitud de los días es representada en Balandú por Almanaque, el bobo del pueblo, un hombre que se pasea por las calles llevando recados, haciendo favores a cambio de un banano o una taza de café y en cuyo saludo diario resuena el paso repetido del tiempo, de ahí toma su apodo:

–Buen lunes –saludaba *Almanaque*.

Era lunes aunque no lo recordara. Lo sabían porque de madrugada el paje de don Leonidas aparecía con el imponente alazán que luego, desde las nueve de la mañana hasta las siete de la noche, jinetearían sus vanidades de gamonal pueblerino. Lunes porque escaseaban los limosneros, cansados del trajín

de la víspera, y porque Julio Banano roncaba en la silla giratoria de su barbería. Decían lunes las campanas bostezadoras al trisagio, donde la piedad dormía contra las bancas del templo. Decían lunes la soledad de la plaza, la desazón del bobo ante las verjas del parque, el malgenio en *La Gran Tijera*, la calmada deshabitación en la botica. Lunes porque los cuescos de mango y zapote y las cáscaras de naranja y madroños y mandarinas alfombraban la sombra del guayacán y de la ceiba mayor (p. 28).

El saludo de Almanaque recalca la rutina de cada uno de los días de la semana, el orden impecable en que transcurre la vida aldeana a la vista de los señores de La Obra. La tertulia de La Botica quiso expulsar a Almanaque con el argumento de “«este pueblo ha dado locos pero no bobos»”, así que le regalaron ropa, “le encimaron cinco pesos con la promesa de que no volvería, y lo aforaron hacia Tambo, el pueblo rival de tierra cálida. Allá no gustó la broma, y con iguales trámites lo reaforaron, más un cartel: «Yo, *Almanaque*, hijo pródigo, regreso arrepentido a mi dulce hogar»” (p. 116)⁸. La Obra valora la presencia de Almanaque y le deja quedarse por la posición que el bobo asume a raíz de un terremoto que saca al pueblo de su rutina, destruyendo una torre de la iglesia y dejando varias casas a punto de caer: “Almanaque se trepó en el monumento a La Madre, aprovechando el gentío que salía de misa mayor, y echó un discurso memorable: –En nombre de la culta sociedad de Balandú, en nombre del Jarabe Antitísico y en el propio de yo, ¡protesto contra ese terremoto jueputa (sic)!” (p. 116). El rechazo de Almanaque a este episodio que desajusta su vida, despierta un sentimiento de complicidad en La Botica. El bobo de Balandú es así un personaje que encarna el tiempo estancado y espeso de la aldea, en la que cada semana parece una copia de la pasada y la pasada de la anterior:

Desde una torre el reloj de la iglesia espesaba las horas en miel inútil y amarga. Los ojos parroquianos lamían con desgano ese tiempo lento, sus miradas de los muros de piedra al atrio

8 En este fragmento Mejía Vallejo hace referencia a un pueblo vecino de Balandú llamado Tambo. La aldea “Tambo” es otro espacio creado por el escritor en el que sitúa gran parte de sus cuentos sobre la violencia y la novela *El día señalado*.

sin feligreses. El silencio los atragantaba, boquiabierta el alma ante la espera de cualquier suceso. Días de la aldea dormida. Énfasis desmesurados, tertulias sin tema y donde cada cual tenía que inventar sus propios recuerdos.

—«El Sol es lo único que no llega retrasado».

—«A veces se le olvida llegar».

Hasta los amaneceres eran lentos, se desvanecían porque en la plaza no encontraban gracia alguna (p. 86).

Estas imágenes donde el tiempo, representado en las horas y el sol, es pesadez y espesura nos muestran un discurrir material, imaginado con la viscosidad del lodo, del barro que se intenta ablandar o la solidez de un trozo de metal. En nuestra aldea el espacio-tiempo tiene las propiedades de la tierra, no de la tierra vegetal y flexible, sino de la tierra mineral, todo transmite sensación de dureza y fosilización. La rutina de Balandú es narrada desde una poética de la tierra: “Para un terrestre, todos los manantiales son petrificantes. Lo que sale de la tierra conserva la marca de la sustancia de las piedras” (Bachelard, 1941, p. 250). El clima frío, las calles de piedra o el bronce de las campanas son muestra de esas propiedades minerales. Un ejemplo de la mineralización del espacio se nos ofrece en los ruidos cotidianos del pueblo: “Sonaban con personalidad las campanas de Bartolo, la Banda de los Santamaría, el martillo en la herrería de Joel, las muletas herradas de don Ramón; luego el carro municipal, estornudos y toses, bolas de chocar en los billares”. También es reiterado el ruido del casco de los caballos y otros sonidos como “las máquinas de coser, el silbo de los cerradores, ronquidos espaciados. Un gallo que canta, un perro que ladra, un grito que se apaga, un gato que maúlla... Y el silencio escuchado hasta el embrutecimiento” (MMV, 1980, p. 88). La dureza transmitida en cada uno de los sonidos, su repetición día tras día, deriva en un silencio que indica que ya nada se oye porque todo movimiento es de una rutinaria quietud.

La monotonía en Balandú se hace presente hasta en las celebraciones y fiestas, siempre en las mismas fechas y por los mismos motivos: “Nombré fiestas, pregones domingueros, el mercado. Celebraciones al Cristo de Balandú, el Jueves de Corpus, castillos y vacalocas para los ojos asombrados, cohetería de resuene y bulla de chirimía en el atrio y en las calles empedradas” (MMV, 1984, p. 62). La alegría,

el baile y la música invaden el alma del pueblo, el ambiente se torna más luminoso, los habitantes salen de la tristeza y el agobio del encierro casero: “Su mejor traje las muchachas, cara de civilizados los hombres”, “la banda marchaba por mitad de la calle a como lo permitía el suelo empedrado, y el loquito del pueblo y los dos perros que ladraban al bambuco de Emilio Murillo” (p. 179). La Banda de Siete Hermanos era contratada para todas las celebraciones, desde la retreta dominical hasta las confirmaciones. En todo el lugar “la música invadía las ventanas, los guayacanes, las ceibas, los solares” y se escuchaba el grito: “Mañana llegará la muerte” (p. 179). La emoción de los días de fiesta se vive a menor escala cada domingo en el cine parroquial, desde el mismo anuncio de Calderón: “¡Oiga-oiga!, ¡esta noche!, ¡en el teatro parroquial!, ¡primera parte! ¡de la serie! ¡Drácula!, ¡el hombre diablo!, ¡el vampiro! ¡que regresa de la tumba! ¡No se pierda usted! ¡esta espeluznante película!, ¡vespertina y noche! ¡¡¡Terror y misterio!!! ¡¡¡Pasión y crimen!!! ¡¡¡Amor y muerte!!!” (p. 59). Los domingos y los días de celebración son el marco de una alegría sentida, pero programada en los minutos convenidos y representando un guion ya conocido.

El aire ensayado del pueblo, evidente en la regularidad de los actos y de los afectos, en esa “perspectiva de la vida *dura*, de la vida *lenta*, de la vida *fría*” (Bachelard, 1941, p. 269), es signo de la mineralización de la vida. En el páramo acudíamos a un espacio vegetal, cíclico, germen y principio, en contraste, el pueblo es lugar de duración más permanente, sin variaciones, fuerte y protector en su condición pétrea, de balcones engalanados y casas coloridas como la piedra preciosa. La aldea no es el punto de origen al que se retorna, es más bien un anclaje, un paisaje estancado que se repite en cualquier lugar, como le ocurre a un personaje que está en la ciudad: “Se me salió el puebleño de Balandú, creador de brujas y diablos, veía venir la cosa encima” (MMV, 1979, p. 243). El ambiente del pueblo es una marca que se lleva consigo, no hay una urgencia de volver a él como sí la hay en el regreso a la Casa de las dos Palmas. Por ello se está en el pueblo y se siente la necesidad del ascenso, de la búsqueda de lo sagrado que rompe la inmovilidad. La aldea es un estado del alma, no la génesis del alma, así se entiende cuando Eusebio Morales Herreros defiende la invención del verbo aldear:

Aldear –empezaba Eusebio–. Hay que inventar el verbo. Estar *aldeado*: triste, anulado, jodido, hastiado, solo, en vísperas de morir sin trascendencia. Aldea es un estado de alma, rabia diluida, angustia cuadrada como la plaza, gris como los tejados. Mordorra y soledad, chisme, cielo boquiabierto como *Almanaque*. Lentitud. Días en blanco. Guerras por todas partes, hambre. Los periódicos llegan tarde y cuando llegan *ya todo ha sucedido*, es otro pasado que puede olvidarse porque olvidar es cómodo. Estamos aldeados.

Gritos detrás de las tapias, un perro cojo, Pipo el viejo borracho amanecido –padre de Rocío Peláez–, beatas iglesieras. Pero también la música se pegaba en las tapias, invadía solares y habitaciones.

–Voy a cantar tu canción (MMV, 1980, p. 25).

Al decir “estamos aldeados” se enuncia el agotamiento, la dificultad de germinar. A la luz de Bachelard (1941), esta imagen terrestre apela a la imposibilidad de reinventarse, como una mina trabajada y envejecida que ha extinguido su mineral y necesita un reposo milenar para renovarse. En el vivir una y otra vez lo mismo hay cansancio y postración: “¿Qué hago en Balandú? Un nada-qué-hacer traducido en: El balcón de Piedad Rojas tiene doscientos cuatro barrotes de camino crespo, ochenta macanas labradas, pasamanos dobles en toda la extensión de sus veintidós metros y medio. El penúltimo está quebrado”, y la mirada al resto del pueblo que puede llevar a un censo de viviendas, fuentes, estantes, discos, zapatos. Se conjuga la sensación de agotamiento con la de sentirse encerrado: “En Balandú termina el mundo. La misma carretera en el trecho del páramo fracasó, miles de toneladas de roca abismo abajo” (MMV, 1980, p. 192). La montaña intervenida, convertida en camino asfaltado, se desmorona y no ofrece un ascenso fácil a las tierras altas.

La aldea, con su plaza cuadrada y sus calles trazadas en ángulo, ese espacio mineral fuerte y cerrado que cuida las costumbres, es una visión que Mejía Vallejo nos entrega de los pueblos de Antioquia, donde prima la “familia patriarcal, formación originaria que configuró en sus vínculos de parentesco, de vecindad, de culto religioso y partidista, un tipo de comunidad arraigado en una real o legendaria tradición castiza” (Gómez, 2005, p. 361). Es este el territorio de los

Herreros. El linaje trasgresor irrumpe con sus excentricidades en el parque central, trae el estruendo de la victrola y de las guitarras de serenata, trae además la muerte por locura y el suicidio. El pueblo, ante la irrupción, admira a los Herreros, pero también los maldice para mantener su monotonía: “¡Qué bien montan Los Herreros! Y las campanas de la iglesia en las fiestas mayores y ventanas y balcones llenos de viejos y de niños [...] Y la vida tranquila y ordenada para contento de Dios y de sus habitantes” (MMV, 1990, p. 269). Este es el pueblo que construyeron los fundadores y que vio nacer uno a uno a los miembros de la familia Herreros. Una aldea en las tierras del medio de la montaña, con campanas de fondo y el paso de caballos que recorren las calles de piedra; “¡Campanas y niebla, Santo Cristo de los Nubarrones!” (MMV, 2002, p. 102); la tierra labrada, trabajada y construida; la naturaleza convertida en viviendas con balcones y macetas florecidas; el olor de los frutos en las cosechas y de los guisos en las cocinas antiguas; el rumor de los bambucos y el choque de las bolas de billar; las tertulias repetidas en La Botica y La Gran Tijera; el tiempo repetido en las fiestas patronales; y una casa en la plaza, un gran caserón con solar, fogón de leña y un comedor que acoge a la familia, una casa que es el rincón de la estirpe maldita.

La casona del pueblo, último rincón de la familia Herreros

*Paula alza la frente con tres arrugas...
Tranquilo, Tigre. Vos, Bola-de-billar, buscá tus rincones.*

MMV

La plaza de Balandú, concurrida y ruidosa, está rodeada de los principales poderes del pueblo. En primer plano se encuentra la iglesia, frente a ella la alcaldía, en los laterales se observan las puertas con letreros de los establecimientos comerciales, seguidos de las viviendas de las familias fundadoras. En este espacio, símbolo de poder y dominio, fue construida la casa de los Herreros. Un gran caserón de enormes ventanas en madera tallada y un balcón para observar los sucesos del parque, sus macetas florecidas y su fachada lustrada dan la impresión de un lugar cuidado y mantenido con esfuerzo. Es la casa habitada continuamente, dispuesta para albergar a todo aquel que venga del río o del páramo, a quien se detenga a descansar antes de comenzar el ascenso o el descenso. Los espacios del caserón predisponen al recuerdo, desde sus salones, corredores y habitaciones se evoca la Casa de las dos Palmas y la Casa del Río, se reconstruyen otros tiempos y se intenta explicar el devenir de la historia familiar. La casa representa el hogar acogedor, invadido por el olor de las recetas caseras, guisos, dulces y jaleas de frutos cultivados en el solar trasero, este espacio ofrece la compañía y la conversación de alguien que espera con una taza de café y los discos en la victrola que tantos problemas causó a los abuelos: “Olé, muchachas, ¿qué tal un chocolate caliente con espuma de colores? –Y a poco oían el molinillo en la olleta y por la casa el olor apetitoso de hojuelas y buñuelos” (MMV, 1980, p. 47). Esa casona reconocible en el marco de la plaza, distinguida por su historia familiar, respetada por la influencia de su apellido, demuestra en la fortaleza de sus muros la resistencia al paso de los años con sus triunfos, tristezas y muertes. La fachada y las ventanas miran hacia la aldea inamovible, cruzando el portón se revela la intimidad de la habitación, el lugar donde se arrincona la vigilia y el silencio de la condena heredada.

La descripción de la casa da cuenta de una vivienda típica de un pueblo cafetero en sus muros de bahareque y tapia, con tejas de barro, aleros y largos corredores que protegen del sol y la lluvia. La casa se reconoce por una gran puerta de madera fuerte y pesada: “El portón ancho y alto y escoriado por lluvias ventisqueras, toques infinitos, sol y soledad; dibujos en hierro, manija de cobre golpeador, enchapes; el arabesco de la cerradura, a lado y lado las iniciales E. H. –Efrén Herreros, dueño y constructor– y encima la cabeza de tigre del capitel” (p. 131). A la puerta labrada le sigue un zaguán y un contraportón que se abre a un patio interior rodeado de pasillos que anteceden a las habitaciones, como se ve a través del paso de un personaje que entra en la casa: “Zaguán de ladrillos y adoquines dibujantes, al contraportón, a patio y escalas. Avanza el bamboleo de su paso, detiene su mirada fija en el alabardado de la derecha, fija en la puerta de su cuarto a la izquierda, fija y más fija en las escalas que suben al segundo piso” (p. 131). La planta superior se organiza en los mismos corredores con habitaciones alrededor del patio, eje principal de la casa, un espacio cuadrado y ubicado en el centro que obliga a construir en torno a él. A través de esta abertura la casa mantiene un contacto directo con el medio ambiente, hay plantas, llegan pájaros, entra la luz y se puede apreciar la temperatura: “Zaguanes, todavía. Y el patio interior, con melenas y azaleas y begonias en casa de Paula Morales. Pueblo doloroso. Y helechos frescos, familia de las filináceras, nuestros humildes helechos de rastrojo y monte” (MMV, 1984, p. 147). Desde cualquier punto del patio se pueden observar todas las habitaciones, aspecto que refuerza la simbología del espacio cuadrado como vigilante y protector de la integridad interior, característica de las sociedades tradicionales y conservadoras. La casa protege la intimidad de la familia, ampara la soledad y el sufrimiento de algunos seres después de las maldiciones.

La historia de la casa está asociada con la fundación y ordenamiento del pueblo, tiempo después de la colonización de la región llevada a cabo por los primeros Herreros y que coincide con la construcción de las otras dos casas familiares. El marco de la plaza, según el estudio sobre la ciudad latinoamericana de José Luis Romero (1986), le corresponde a las personas ilustres que participan de la fundación de

un pueblo⁹ y es precisamente allí donde se construyó la casa de la familia Herreros: “La hizo Efrén Herreros como a él le gustaban. Patios interiores, solar, corredores anchos, barandas, vida para las pequeñas muertes de sus habitaciones. Las grandes esperas del embarazo, dietas de cuarenta días, decencia enclaustrada, lutos inacabables”. Desde el diseño de las estancias se piensa en un lugar que será habitado permanentemente y necesita contener en sí mismo una gran variedad de ambientes: “En familias tan numerosas habría siempre motivos de encierro. Sin patios y corredores y plantas, ¿cómo sobrevivir fuera de la locura? Si agonizaba la vida individual o familiar, restaría la de sus macetas, y sol y alas en ojos cansados, voluntariamente ciegos” (MMV, 1980, p. 103). La casa será un lugar de encierro, desde esta premonición se carga simbólicamente el caserón, demarcando los sentidos que nos permiten entender “cómo habitamos nuestro espacio vital de acuerdo con todas las dialécticas de la vida, cómo nos enraizamos, de día en día, en un «rincón del mundo»” (Bachelard, 1975, p. 34). La casa no es un espacio de puertas cerradas, está abierta a todos, muchos entran y salen, pero algunos seres permanecen como si, con el paso del tiempo, fueran quedándose encadenados a las habitaciones y a los muebles.

Los encierros se hacen más intensos desde el momento en que la hija mayor de Efrén contrae matrimonio. Se trata de una mujer con episodios de locura que la obligan a recluirse en su habitación por meses, es un personaje del que se sabe poco y nunca se nos dice su nombre. El doctor Morales, que tantas veces atiende sus recaídas, pide casarse con ella. Efrén acepta sin acabar de entender los motivos del médico

9 Los tiempos de construcción de las casas familiares de los Herreros coinciden con el proceso histórico de la colonización antioqueña (de finales del siglo XVIII a comienzo del siglo XX), específicamente la región del suroeste donde se ubica el pueblo del escritor. En un primer momento, por la dificultad de habitar las montañas, no se construían poblados sino haciendas para el cultivo o el ganado, los terrenos tenían una casa grande donde vivía la familia principal y casas más pequeñas para albergar al grupo de trabajadores. Con el paso del tiempo, las familias de los trabajadores se van asentando en sus propias casas dando lugar a pequeños poblados entre varias haciendas vecinas. Décadas después, en el momento en que se cuenta con un grupo considerable de población y apoyos políticos, se fundan los poblados y se reparten las tierras de la aldea (Londoño, 2005, pp. 65-66).

y les entrega la casa del pueblo. En este caserón pasarán el resto de su vida, ella sin salir y él trabajando entre las atenciones domiciliarias y el despacho en la primera planta de la vivienda. A la muerte de Efrén el caserón es heredado por los hijos de su primogénita y el médico, “sus primeros nietos –Paula y Eusebio sus preferidos” (MMV, 1980, p. 143). Paula, por su carácter y soltería, será quien cuide de su madre, sus sobrinos, su hermano y su tía Evangelina, quien pierde la razón después de los encierros en la Casa del Río y pasa sus últimos años en el zarzo de la casa del pueblo: “Porque Paula Morales se interesó en ese destino. El testamento de Efrén Herreros legó a Eusebio y a ella el caserón y una renta que asegurara la permanencia vitalicia de *La Madre* a su condición y amaño. Nunca le faltaría nada. Nunca la contradirían. Nunca dejaría de ser la dama principal” (MMV, 1980, p. 39)¹⁰. La figura de Paula encarna otra forma de encierro en la elección de no casarse. Su dedicación al cuidado de la familia y al funcionamiento de la casa va limitando su mundo, reducido al espacio casero, a un rincón del pueblo del que nunca salió:

Balandú era el pueblo suyo y el de sus mayores, donde la tierra se entretenía en madurar lentamente frutas y esperas y el cielo sabía de soles y aguaceros, pues en invierno llovía y el viento formaba chubascos y la gente parecía triste, como si al alma también cayera la lluvia y necesitara guarecerse en los rincones. Así se guarecía ella en el solar (MMV, 2002, p. 103).

En la poética del espacio Bachelard nombra el rincón como “el más sórdido de los refugios”, un lugar apartado, casi olvidado y oculto a la vista de todos. La casa de la señorita Paula, como se llama también a la vivienda de los Herreros, hace presencia en el pueblo, tiene existencia como fachada con sus puertas y ventanas, lo que sucede dentro de la casa se queda aparte, no acontece en el pueblo, es un pedazo de la plaza que se transformó en rincón y “el rincón es una especie de semicaja, mitad muros mitad puerta” (Bachelard, 1975, p. 172). La

10 “La Madre” es el nombre por el que se conoce a Evangelina Herreros en la novela *Tarde de verano*, donde se narran sus últimos días encerrada en la casa del pueblo. Tanto el personaje de Evangelina como la madre de Paula Morales asumen un lugar generacional diferente a lo largo de las novelas, en el segundo capítulo se hace una aclaración sobre ello.

casa tiene sentido de cobijo, permanente para unos y temporal para otros, en ella se ofrecen cuidados, descanso, buena comida, muebles dispuestos para la reunión y la charla. Todas estas atenciones se deben a Paula Morales, quien asume el rol de cuidadora y mantiene el orden de todo aquello que le ofrece la vivencia de rincón, de intimidad profunda, de recogimiento antes de subir al páramo, antes de bajar al río, después de venir de allí o para pasar el resto de la vida, como en el caso de su madre, de Evangelina o de ella misma: “Desde su balcón Paula dominaba el paisaje aldeano, enseriaba el rostro. La silla reemplazó calles, tiendas, amigas, tejados y balcón, así nacería su costumbre de oír sacudirse las hojas. / –Llegaste tarde, afrechero, ¿estás calentando pichones?” (MMV, 1980, p. 93). Las imágenes nos señalan el tiempo detenido en el mismo mueble, en el mismo patio y frente a los mismos árboles y pájaros. Representan el paso de las horas en la seguridad hogareña, una especie de quietud: “El rincón es un refugio que nos asegura un primer valor del ser: la inmovilidad” (Bachelard, 1975, p.172). La casa se hace rincón en la medida en que el espacio se dispone para las pausas, para los momentos de ensoñación, de evocación de otros recintos y tiempos pasados.

El caserón del pueblo es la esquina donde se recuerda, espacio de las reminiscencias. Los bisnietos de los fundadores, Paula y Eusebio, retoman su historia una y otra vez, repasan los días y los retratos familiares, hojean un álbum, se cuentan de nuevo aventuras y desatinos de sus parientes, su infancia retorna con fuerza en el olor de una fruta o con la visita de un primo: “La casa del pueblo se transfería al caserón de las dos palmas a La Casa del Río, a los nombres de Evangelina Herreros o de Zoraida Vélez. Objetos y nombres iban y venían desesperadamente” (MMV, 1980, p. 163). El símbolo de la casa tiene el poder de integrar los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre unificándolos en el ensueño. La casa de la aldea es el espacio abierto a las ensoñaciones, protege la memoria familiar, razón que explica por qué es simbólicamente habitada por los últimos de la estirpe. Los encargados de no dejar que todo muera se arrinconan entre los objetos heredados para rememorar y explicarse su presente:

- Antes nos ocultábamos la historia.
- Hoy podemos saberla sin que nos dañe. Como ojear El Álbum.

—Este espejo los vio, otros espejos. ¿Por qué mantenían esa cantidad de espejos?

La casona del pueblo, la casona del páramo, la casona del río, escalas magníficas, barandas con enredaderas, jardines. Y en El Álbum y en los espejos rostros solemnes, rostros crueles y desamparados, rostros de bondad fotogénica, hipócritas, santos y cínicos. Nunca en ninguna familia hubo tantos rostros tan hermosos ni tantas almas tan desoladas.

—Ya están muertos casi todos.

—Se resisten a morir. —Y asomado por un postigo del balcón:

—Esos tejados se ven más grises, envejecemos los tejados y yo. El cielo no envejece, la monja hizo trampa apuntándose a lo que no envejece (p. 68).

La inmovilidad del rincón está claramente reflejada en el eterno recordar propio del habitar en esta casa y que entra en los dominios de aquello que Bachelard (1975) llama “el pasado sin fecha” (p. 176), un pasado que nunca queda atrás y está siempre actualizado. Este tiempo detenido otorga a la casa de Paula Morales la función de unificación de las casas, todos los grandes caserones están allí vivos y activos en el recuerdo, su papel es de mediación y refugio para la evocación, no es una casa cósmica y sagrada como la del páramo, tampoco una casa que albergue pasiones confusas y voluptuosas como la del río, es la casa de la intimidad de la memoria. Este espacio hace las veces de madriguera, de rincón de las meditaciones, es un lugar en el que se depositaron los objetos olvidados que ya no se usan, trastos viejos que murmuran, que se empeñan en comunicarse desde su soledad. De ahí la importancia de los muebles que hacen referencia a la familia:

Los sillones en piel de novillo de la sala daban al conjunto una apacibilidad de rebaño a la sombra. El más grande recordaba al toro que atenúa el resuello y apenas respira por no desaparecer. Después del primer contacto infundían confianza, propiciaban el silencio reflexivo, la espera. Muebles para envejecer junto a ellos a sabiendas de que allí estaban serios y cordiales, adustos y generosos. Para hablar de la vida y la muerte, o callarlas y entender otro sentido de la permanencia, de la superación en el deterioro. Cuadros y terracotas integraban el destino del mobiliario: retratos de hombres y mujeres en momentos claves,

paisaje de otoño con sol jovial sobre hojas caídas. Genefas, cortinajes, mesa y consola decían tradición, ligera audacia, sentido optimista de la lucha. Era la sala de Los Fundadores (MMV, 1980, pp. 40-41).

Las habitaciones de este gran caserón fueron pensadas para las reuniones de una familia numerosa que se conservaría por mucho tiempo unida y disfrutaría de celebraciones, cenas navideñas, bautizos y matrimonios: “Tiempo atrás el comedor en la casa del doctor sobresalió en Balandú. Efrén Herreros dispuso que sala y comedor, sitios donde la familia se reunía obligatoriamente, fueran amplios y acogedores” (p. 52). Los enseres de las zonas sociales se elaboraron con los mejores materiales, teniendo la intención de que duraran muchas generaciones, como si de su pervivencia dependiera la de la familia misma. La sala y comedor fueron espacios habitados y con mucho movimiento durante la vida del doctor Morales y su esposa, eran los salones donde comían, se reunían para la charla de las noches, la recepción de las visitas y la hora del rosario. El doctor invitaba allí a sus amigos, colegas y estudiantes para discutir algún caso o recibir alguna enseñanza. Después de la muerte de los padres y de Efrén, “Paula y Eusebio, apocados en la holgura del espacio con tantas sillas definitivamente; se acostumbraron al comedor auxiliar o a la cocina” (p. 53). Los salones se cierran, solo se abren para la limpieza o si un visitante lo amerita, en la cotidianidad no son más que las salas de los antepasados, su existencia ayuda a esa función evocativa.

La cocina tiene una singular relevancia en la casa del pueblo, es un lugar de conversación y rememoración de las tradiciones. Está diseñada a la manera de los abuelos, quienes “también sabían de cocinas —decía Eusebio—. Grandes para reunirse y contar cuentos junto al fogón de hierro y ladrillo”. En ella se encuentran utensilios para la preparación del maíz, el plátano o la caña, los productos más usados en la elaboración de la comida regional: “Sobre el poyo la cuyabra que guarda las arepas redondas del almuerzo, el capacho de sal, trozos de panela. Calabazo serruchado en dos mitades, vasija sufriendora del quehacer en toda casa” (p. 54). Los muebles de la cocina son prácticos y útiles, se nombran las banquetas de tabla, los taburetes forrados con telas estampadas de flores o cuadros, sillas sin las pretensiones

de eternidad de la sala de los fundadores que tan solo están para pasar el tiempo en la enumeración de reminiscencias: “Allá charlaban o se preocupaban en grupo, fumaban, bebían café en taza de losa, comentaban cosechas y plagas, recordaban tiempos de la fundación no mejores épocas de Balandú” (p. 41). La cocina es un espacio que reúne los significados del fuego y de la tierra, es el lugar donde los alimentos son transformados gracias al calor de la cocción y al trabajo humano. Cocinar hace parte del ritual social de comer, en el que la necesidad fisiológica es atravesada por los lineamientos culturales. La casa de Paula era conocida por los manjares de la dueña, quien trabajaba días enteros frente al fogón para satisfacer a todo el pueblo con las recetas familiares, otra forma de renovar el pasado:

Algunos sábados escurre el rallado de zagú (sic) que dará pan-deros imponderables, o amasa harina por sentir el olor tibio cuando entreabre el horno y por observar la cara satisfecha de don Arcadio, del sastre, del señor cura, del barbero a la vista de los panes recién dorados. O azucaraba brevas del breval abonado con cenizas.

—La breva llegó de Arabia, allá necesitaban aromas. La breva es una flor.

Ella desasperaba la superficie raspándola contra una teja de barro; después iban tomando, ellas y su almíbar, un verde jugoso y aromoso que hacía a la lengua besar ávidamente los labios. O calaba jalea de lulos y membrillos. O daba punto a conservas de cidra, toronja y guayaba para su estante con protección de anejo azul (p. 8).

La casa, como rincón que guarda las memorias de la familia, es un espacio habitado, en soledad dejaría de ser un rincón: “Para los grandes soñadores de rincones, de ángulos, de agujeros, nada está vacío, la dialéctica de lo lleno y de lo vacío solo corresponde a dos irrealidades geométricas. La función de habitar comunica lo lleno y lo vacío” (Bachelard, 1975, p. 175). El caserón del pueblo es un espacio ocupado, ya sea por muebles cargados de pasado, por las plantas que refrescan y dan frutos, o por los seres vivos que reposan y pasean. La casa siempre está cargada de objetos: “Sombras de tapias y tejas dan otra paz al ámbito donde mira el paso de las horas contadas por tallos, capullos, vaivén de plancha, ropas tendidas, escobas, regadera,

quimbas sobre el enladrillado, sobre el entablado. El gato manotea la tira suelta del delantal por no interrumpir el rito” (MMV, 1980, p. 5). En ese rincón habitado por las plantas, los olores de la cocina y los oficios domésticos, el gato se integra como un morador más del espacio, es un ser que hace compañía, demanda afectos y se adueña de algunos territorios. El gato es parte de la casa, se integra al conjunto de objetos viejos y arrinconados, no es un animal de lujo, como señala Paula al preferir una raza criolla que pueda fundirse con la vivienda: “«¿Un gato blanco?, sería como un Toro a cuadros» –sonrió a la posibilidad–. «Nada, el tigrillo casero»” (p. 5). Además del felino, llamado Tigre, en la casa habitan un turpial y algunos objetos: un ovillo de lana, una bola de billar y la luz de la luna llena, a estos se les concede vida animada, no en términos fantásticos sino interpretando cualquier movimiento en el espacio como la acción de un individuo que interactúa con otros. Estos seres ocupan el lugar con su presencia y contribuyen a esa simbología del rincón que propone Bachelard (1975), una zona encantada, habitada por una araña o por su tela, tal como se aprecia en este fragmento:

Y lo demás como nacido en la propia casa: flores, frutas, y un silencio acostumbrado a las esperas. Por naturales, los ruidos que le llegan pasan inadvertidos, hasta el de la bola de billar. Porque Eusebio apareció con una bola roja.

–Pa que juegue el gato. Lo importante es el juego.

Paula movió la cabeza como quien se entrega a lo inevitable, pero esa bola delante del gato fue compañía y sonrisa al engrosar la zoología integrada por *Turpial*, *Ovillo*, *Lunallena*, y las sombras retozonas en derredor de la silla y las barandas.

–*Bola* está debajo de la cama grande.

–Se quedó detrás de la butaca.

–Tropezó con la pata de la mesa.

–Caería al suelo (MMV, 1980, pp. 8-9).

La casa asume la función de rincón, de esquina para recogerse sobre uno mismo, para refugiarse en el espacio de las evocaciones y la nostalgia. Este destino del caserón demarca con claridad una dialéctica del “dentro” y del “fuera”. Los rincones son espacios que se eligen, de ellos se puede salir o se puede entrar dejando a un lado la actividad del mundo. La oposición geométrica del estar dentro o fuera de un

espacio indica en nuestro mundo la posibilidad de entrar en sí mismo, en lo más íntimo, contrastando con salir al espacio social, donde no se comparte la memoria familiar y no por ello la intimidad se anula. Cruzar el umbral hacia la casa es entrar en el reposo, el interior invita al recogimiento como si el caserón fuera un cuarto dentro de Balandú. Atravesar la puerta hacia el pueblo es pasar del reposo a la voluntad, donde resulta imprescindible la transformación de la materia, el des- centrarse para entrar en un discurso cultural de la Iglesia, la cantina o el mercado, como vimos al analizar la aldea. La casa, lugar de reposo y calma, está asociada con valores femeninos, todo aquello que sucede dentro de la casa, desde los trabajos domésticos hasta las ensoñaciones, está marcado por el arquetipo del “ánima” que, según Bachelard (1982), es el principio de las ensoñaciones profundas: “*Anima* es la que sueña y canta. Soñar y cantar es el trabajo de su soledad” (p. 104). La casa es la poética de la tierra cantada desde lo femenino, en contraste con la aldea que es la inspiración terrestre en clave masculina, fecundada por los valores del “ánimus”, el dominio, la voluntad de trabajo con la materia y el carácter pétreo del mineral, el *ánimus* es “un soñador que quiere, que goza con querer, que se agiganta en «gran querer»” (p. 113). En la dialéctica de los valores femeninos y masculinos se conjugan los sentidos de las tierras del medio.

Las figuras de Paula y Eusebio reproducen una dinámica entre el dentro (el reposo) y el fuera (la voluntad). Eusebio pertenece a la aldea con sus ruidos y trajines, teme a la intimidad de la casa: “Lo asustaban esos espacios silenciosos, su mundo era el café, el billar, *La Gran Tijera*, la cantina conturbada, el día de fiesta, la guitarra espantadora de fantasmas propios; o de los demás, como cuando se entonaba por no mantenerse aterrado” (MMV, 1980, p. 103). Él siente la necesidad de entrar en casa cuando necesita recordar a sus antepasados, comentar con su hermana las consecuencias de la maldición y descansar de un día entero de bebida y serenata. Paula permanece dentro, le gusta el silencio, la monotonía del juego del gato, sus oficios de costura y cocina: “Todavía en ayunas abría la puerta del solar y caminaba entre las hojas húmedas buscando limones, una mata de lechuga, colinos de cebolla, su pucha de tomates [...] Preparaba una salsa de ají famosa en el pueblo” (p. 93). Ella debe salir de casa para cumplir compromisos con algún vecino, visitar la iglesia, comprar aquello que falta en la cocina o llevar los zapatos a remendar.

La dialéctica entre estas dos posiciones espaciales se complejiza cuando los personajes introducen elementos de un lado en el otro. En estos momentos cumple un papel muy significativo el balcón desde el que Paula, sin dejar su intimidad y reposo, observa el pueblo, sus movimientos, se percata de sus sonidos y de su ambiente: “Paula salía al balcón que daba a la calle que daba a la plaza que daba a la iglesia, veía tejados, solares, más allá de tejados y solares, la torre del reloj; y más allá otros tejados y otros solares” (p. 203). Desde el mirador otea el transcurrir del pueblo en esa posición de dominio que ofrece la ubicación de la casa y representa el poderío familiar. Paula nunca abandona su rutina de rezos, recuerdos, enumeración de oficios pendientes y ayuda a los otros. Lo de fuera entra al rincón casero en el momento en que Eusebio da manivela a la victrola o rasga su guitarra introduciendo la música en el espacio del reposo y el silencio: “Y sobre las tejas de tapia y tejados, la música de la ortofónica. Eusebio se levantaba para darle cuerda, alzaba la manija, veía girar el disco. / –Hay canciones que suenan mejor en su momento, cuando las victrolas eran mágicas” (p. 12). La música se va integrando con el caserón y contrasta con el silencio, es un ruido armónico que no interrumpe y que ayuda a la meditación memoriosa, la melodía y las letras son estímulos para la evocación:

–Voy a cantar tu canción.

Aquella mañana Paula estuvo a punto de llorar con «Bajo el cielo azul» y *Enterraron por la tarde / la hija de Juan Simón. / Era Simón en el pueblo / el único enterrador...*, y «Las Acacias», que recordaba la casona de El Río: *Ya no vive nadie en ella, y a la orilla / del camino silencioso está la casa...* Después del segundo trago, un final repetido:

*Cuando lejos, muy lejos, en hondos mares,
por lo mucho que sufro pienses a solas,
si exhalas un suspiro por mis pesares,
mándame ese suspiro sobre las olas* (p. 25)¹¹.

11 En este aparatado Mejía Vallejo refiere canciones que son parte de la cultura popular colombiana, encontramos: “Bajo el cielo azul” (Vals. Música: Francisco Canaro, Letra: Ivo Pelay), “El enterrador” (Bambuco. Compositor: Francisco Garas), “Las Acacias” (Pasillo. Compositor: Julio Molina Cano), “Cuando lejos, muy lejos...” (Poema musicalizado. Julio Flórez, 1867-1923).

La casa es un espacio entreabierto, ofrece la intimidad y el resguardo de las meditaciones, pero no se cierra por completo al mundo que está afuera. Los hermanos Morales señalan cada uno su propia tendencia a un lugar espacial y su participación en el otro, mostrando la ambigüedad propia de esta interacción: “El ser quiere manifestarse y quiere ocultarse, los movimientos de cierre y apertura son tan numerosos [...] tan cargados, también, de vacilación que podríamos concluir con esta fórmula: el hombre es un ser entreabierto” (Bachelard, 1975, p. 261). El portón de la casa puede traspasarse, la primera planta está al nivel de la plaza, en ella se produce un intercambio con lo de fuera. La casa comienza a cerrarse en las habitaciones, la cocina y el solar, son espacios más profundos, ubicados en el interior de la vivienda donde se escucha la victrola, se conversa, se repasa el álbum y se descansa en las sillas de los antepasados. El cierre completo se produce en la planta superior, que funciona simbólicamente como una buhardilla: “Subir a la buhardilla o a las habitaciones del piso superior sigue siendo descender en el corazón de un misterio [...] teñido de aislamiento, de regresión, de intimidad. [...] La buhardilla, pese a su altitud, es museo de los antepasados” (Durand, 2004, p. 253). En los cuartos del segundo piso está encerrada Evangelina: “*La Madre*, menguada su vida en la revisión amarga del pasado, serenamente loca” (MMV, 1980, p. 9), en su ensimismamiento habla con los muertos, invoca situaciones antiguas, ella vive en el pasado, todo el poder de rememoración que simboliza la casa está representado en la última hija de Efrén Herreros enclaustrada en el segundo piso. La casona del pueblo es la última casa que se deteriora ante la decadencia de la familia, con su constante recordar sus habitantes luchan para mantener lo que ha sido:

—Pa que te dé el sol un rato —dice alzando las manos que quitan el trapo sombreador de la jaula—. «Si ellos vivieran y nos oyeran usar el *pa* y el *no fregués*... Se vino a nada la familia, hablando con los últimos turpiales».

Difícil aceptar la decadencia, pensar que esta casona del pueblo fue la de antes, cuando la gran familia dominaba, cuando La Casa de las dos Palmas empezó a convertirse en mala leyenda del Páramo. Pues cada detalle ponía presente el derrumbe. La reclusión de *La Madre* en la galería del segundo piso fue apenas aceptación de lo que desde antes se veía venir: Evangelina Herreros escapada a un mundo totalmente detenido (p. 6).

La casa del pueblo recoge los pasos de la familia, arma el álbum de los recuerdos, mantiene con sus flores en el balcón y su patio cultivado la apariencia del lugar ilustre de los Herreros. Es el refugio para el reposo, ofrece en el movimiento de una silla mecedora en el fondo del caserón la calma para retomar el pasado, contemplarlo y actualizarlo. Los corredores y salones albergan “muebles echados al olvido, cobijados por piezas de tela, por un olor de encierro irrevocable, como quien tiende un pasado encima y al deteriorarse va dejando su olor fuera de tiempo, fantasma él, prisionero en otra imposibilidad de volver a ser vida” (p. 41). La casa siempre ocupada, que ayudó a hacer apacible la vida durante los encierros, se siente habitada en las conversaciones de Paula con su hermano, con Tigre o con Ovillo; en los olores desprendidos de las labores de la cocina; en los tomates, las coles y las ramas de cilantro del solar; en las sesiones de bambucos, pasillos y boleros que trae la guitarra de Eusebio. Durante los días cotidianos de la gran casona, “Paula Morales rehacía lo que iba quedando. La completaban el sillón y la cómoda, el aguamanil y el espejo” (p. 41). Es el refugio apacible para los herederos de las maldiciones, la última esperanza de no perderse en el olvido, de seguir alimentado la necesidad de volver a las tierras altas y consagrar la casa del páramo, su centro espiritual. La casa de Paula Morales Herreros es la habitación, el rincón, el cuarto íntimo de Balandú.

Las tierras bajas del río: el descenso a la profundidad oculta

*Si no me puedo elevar
diré mi verdad primera:
Caer es una manera
más profunda de volar.*

MMV

Descendiendo por la ladera de la montaña se encuentra un río profundo, que baña las riberas de una planicie calurosa y húmeda. El agua que baja con fuerza por la cordillera se extiende horizontalmente al llegar al pie, cruzar el valle y emprender su camino hacia el océano: “Venía retozón el río montaña abajo, saltando piedras, brincando abismos, estirando lianas, reflejando montes” (MMV, 2004, p. 363). En sus orillas la tierra es fértil y los animales briosos. El cielo amplio y claro se ve atravesado por alas, vuelos de migración o el juego de los pájaros rutinarios. El calor que domina el ambiente produce afectos desaforados que poco a poco se introducen en un letargo profundo. En las tierras bajas la vida tiene la intensidad de los colores y los olores de las frutas, la extravagancia de las plantas que crecen sin parar, el amor y el odio expresado hasta sus últimas consecuencias. Los relatos de estos lares hablan de gente fuerte, domadora de caballos, lista para la pelea y la respuesta violenta: “En la distancia caída seguiría el río interminable, el bravo y el suave río, caudal de riberas feraces, de peces y troncos arrastrados por el invierno. Aguas turbias que verá el pequeño, aguas claras del verano, yerbas crecidas, sementales” (MMV, 1990, p. 400). Bajar a la tierra caliente es introducirse en un mundo infernal donde las pasiones se agitan para poner a prueba los cimientos morales. Pocos logran escapar a los desatinos y las acciones salvajes, es el declive a lo más profundo del alma, a los sentimientos ocultos del ser. El descenso produce un encuentro con lo desconocido, despierta instintos dormidos que arrastran hasta convertirse en caída.

En Balandú la verticalidad simbólica de la montaña, que ubica en su punto más alto al páramo, sitúa en el otro extremo la tierra bañada

por el río. Bajar es un acto peligroso, requiere prevenir los tropiezos y los deslizamientos, se hace con lentitud. El peso de la gravedad aquí es efectivo, no se camina “contra” su fuerza como en la subida a la montaña, se va a su favor como hacia un hundimiento: “El eje del descenso es un eje íntimo, frágil y mullido” (Durand, 2004, p. 209). La tierra dura e impenetrable de la montaña se hace pantanosa y espesa al unirse con el agua del río, se está sobre un terreno inseguro, una superficie inestable que puede desaparecer ante la borrasca o la sequía. El primer asentamiento de la familia Herreros en Balandú, antes de conquistas y fundaciones, se yergue en este espacio. Es una zona baja, de fácil acceso, en la que la vegetación y el agua cercana proveen alimentos. El negocio de unas salinas lleva a los Herreros a establecerse cerca de los bosques y el río: “Tupidos bosques de madera que alimentaron por años el horno, trozas embarcadas en aquellas aguas, bravas y abundosas en su tormento” (MMV, 1990, pp. 30-31). De ahí se continúa con la empresa de conquista de la montaña. El río es el primer espacio habitado, la prueba inicial superada antes de la fundación del espacio sagrado en lo alto. El dominio de las tierras bajas señala el camino a la familia, le muestra que este es un lugar propicio para el enraizamiento. Se configura como un espacio-raíz que se aferra con fuerza al suelo, en su reposo consigue ser sostén y alimento, si se remueve sacude las fibras más profundas del universo y lo desestabiliza en un llamado a enfrentar las pasiones más ocultas.

El río es un área asociada con los frutos, el ganado, el cielo soleado y el chapuzón en sus aguas durante las vacaciones. Cirlot (2006) nos explica que el río tiene significados ambivalentes, por un lado representa la fertilidad y el riego constante de la tierra, la fuerza creadora, y, por otro, el paso irreversible, el transcurrir inevitable del tiempo asociado al abandono y al olvido. A sus orillas se llega bajando la montaña, aproximándose a la tierra cercana al nivel del mar: “Mucho más allá del Farallón, hacia las tierras bajas” (MMV, 1994, p. 59). Se deja atrás el mundo espiritual del páramo y el cotidiano del pueblo para penetrar en el abismo. Al igual que en el ascenso, este es un camino de búsquedas, ya no en la elevación del ser sino en la exploración de formas subterráneas, oscuras, que abren la puerta a otra cara del sí mismo, hasta ahora desconocida. En el mundo del río los símbolos actúan bajo las directrices del “Régimen Nocturno”, donde “todas las imágenes de la tierra y el agua contribuyen a

moldear un ambiente de voluptuosidad y dicha” (Durand, 2004, p. 240). Todo lo que sucede en las riberas está teñido de intensidad, exuberancia y sensualidad, esta tendencia la podemos observar en el recuerdo de un personaje que funde en su descripción el paisaje del río con imágenes eróticas:

Eran las montañas altas, era el sol, era el río. Y piedras entre el río, labradas con paciencia de eternidad. Y eran ramas y eran pies desnudos en el agua. Y eran guayabas entre las hojas y era el sonar de la corriente en las piedras y en la ribera. Y eran cantos de pájaros y era su respiración y era su cercanía y era su piel blanca, manos desnudas y pies desnudos al estero. Y era un cielo alto con tres nubes y retazos de aquel azul y vuelo de cuatro alas negras encima del lomo cordillerano.

[...] Y otra vez sol y sombra de ramas en la corriente y pies contra la arena y frío de la corriente en los muslos y la temperatura suave de su vientre y manos a la espalda inventando otra manera de decir que la quería. Y eran movimientos suaves y eran movimientos nerviosos y era el hallazgo del camino total y la piel ardida sobre el agua y ojos donde ya no cabía más cielo ni más monte ni más aguas ni más piedras y era una suave lejanía y la cercanía exacta y aquel hundirse para nacer y detener el grito de júbilo entre el río familiar (MMV, 1980, p. 144).

Las descripciones cenestésicas y viscerales se ponen en juego en este fragmento que evidencia cómo las tierras bajas conducen al descubrimiento o al reencuentro de las pasiones. Estos movimientos afectivos quedan asociados simbólicamente con una cualidad térmica: el calor. El clima en este mundo denota características propias del mundo subterráneo, como el calor en el fondo de la montaña, de la gruta o de la mina. El ardor que se propaga no es un calor ardiente que lo quema todo, es más bien un fuego lento, constante y profundo que no se queda en la superficie, como lo observa Bachelard (1996): “Esta necesidad de penetrar, de ir al interior de las cosas, al interior de los seres, es una seducción de la intuición del calor íntimo. Donde el ojo no va, o la mano no entra, el calor se insinúa” (p. 71). El calor expresa aquí una calidez concentrada, no irradia sino que se condensa y produce un aumento en la fuerza y el vigor, como se ve en los frutos que maduran o en el empuje constante al encuentro sexual:

“Apabullante el verano, igualador. Bestias grandes en celo, mínimas bestias en celo, tierra brava en celo para la siesta compensadora. La palabra era el aleteo en cansada rebelión, la insolencia vergonzante” (MMV, 1990, p. 211). En el paisaje del río se reúnen elementos que crean un ambiente donde los estímulos llevan a la exasperación de los sentidos, como ocurre cuando se apela a lo olfativo: “Y de nuevo aquellos olores ácidos de cacao en fermento, de café despulpado, de caña amanecida en el trapiche, de fruta vieja” (p. 264). Los olores llenan el espacio, indican los cultivos y la calurosa humedad que los intensifica en el fermento. El contexto se encuentra embargado en la lentitud del calor profundo propio de la tierra veraniega:

Todo en la atmósfera era una discreta preparación para el verano, el sol parecía frotarse unas luces contra otras para afinar su manera de hacer calor y atosigar el aire y dorar los frutos y tostar yerbas y ramas. Olor de naranja madura, de corteza reventada y capotes aireados por insectos amigos del calor. Silbos frescos hacia el cielo sin nubes, viento detenido en el mínimo temblor de la hoja, siluetas del monte destacado contra el crepúsculo de incendio. Y hacia él los mugidos de las reses, el relincho de los caballos, ladridos perezosos, la polvareda de cascots en estampida (p. 207).

En la construcción del ambiente espacial, Mejía Vallejo destaca el colorido del paisaje y refleja en él la voluptuosidad que domina todo el lugar. Durand (2004) precisa que bajo el “Régimen Nocturno” se despliega la riqueza del prisma: “Las ensoñaciones del descenso nocturno requieren naturalmente la imaginería coloreada de las tinturas” (p. 228), para el antropólogo los colores encierran una potencia. La pluralidad de coloridos del campo se nos muestra en todo momento: “Mariposas de verano, flores de verano para las mariposas azules, rojo-amarillas, punteadas, su sombra revoloteante en la yerba. Y alas y cantos menudos y frágiles, libélulas sobre el estanque. Un papagayo, un pavo real” (MMV, 1990, p. 264). Las coloraciones no solo se muestran directamente con tonos, además se indican al presentar imágenes de insectos, frutas o aves que se reconocen por sus colores llamativos. Esto se refuerza en la narración, donde la variedad cromática que describe las orillas de río se conjuga de tal manera que se recrea el panorama de la zona tórrida:

Y maduraban los tamarindos y engrosaban los zapotes y dora-
ban las ciruelas con picotazos y cantos; y se esferizaban más
los totumos en su verde opulento, y cocos y papayas crecían
sobre la prodigalidad del suelo; y los mangos amarilleaban y
enrojecían su corteza a la pulpa jugosa y aromosa. Y alargaban
sus cimitarras los cañafistulos, y endurecían su caparazón los
algarrobos, y florecían ceibos y gualandayes y sobre cercas y
solares la invasión de sandías y estropajos y todo el cielo lleno
de alas verdes, rojas, amarillas contra el crepúsculo incendiado.
Y un aroma dulce de fruta rajada y miel y colmena y nube de
verano (p. 207).

El escritor recurre con frecuencia a las imágenes de vuelo, al paso de
pájaros de un lado a otro, entre los árboles o en las corrientes aéreas.
Las aves son señal de un cielo despejado, amplio y claro que trae la
luz y resalta los colores. Los cantos y parloteos de estos animales son
celebrados: “Vuelos sobre los cercos, algarabía en las ramas altas, una
canción en el aire, un grito alegre. / –Loros, niña, pasan cada año,
verdecitos –nombraba Escolástica. / –Pájaros de otras tierras llegaban
dos veces al año” (p. 264). Bachelard (1958) sostiene que este tipo
de imágenes hablan de vuelos concretos que contienen el pluralismo
de los vuelos reales de cada pájaro, en ellos “es el vuelo lo que arras-
tra el universo, moviliza el viento y da al aire su ser dinámico” (p.
101). Es un vuelo que parte de lo terrestre, de lo más fijo, y se eleva
al cielo. El espíritu puramente volador no necesita al pájaro, planea
y se desliza por el aire, el animal volador señala una dialéctica entre
lo terrestre y lo aéreo que simboliza la conquista de la gravedad, la
liberación de la tierra, por ello el paso de las aves revive sentimientos
de alegría en el río, la emoción ante la posibilidad de sentirse a salvo
del aplastamiento terrestre.

El contenido de la experiencia aérea contrasta con el malestar que
trae el encuentro con grandes insectos: “Los ojos mostraban un pai-
saje ancho y prodigioso. Lo demás... Arañas, alacranes, zancudos,
mariposas de grueso cuerpo, caballos-de-palo, víboras, integraban
esa exuberancia de zona tórrida” (MMV, 1990, p. 263). El vuelo de
estos animales no es signo de liberación, es pesado y evoca el encie-
rro: “Caían pesados cuerpos de chicharras que morían poco a poco,
imposibilitadas para despegar las espaldas del suelo. O el murciélago

filtraba su vuelo sin tocar obstáculos y se colgaba en las noches de la vigilia” (p. 264). La presencia de insectos es común en el clima tropical y aumenta a la par que sube la temperatura, se los puede encontrar en casi cualquier lugar, debajo de cualquier objeto, produciendo una sensación de invasión. Los insectos y reptiles son considerados alimañas que traen la ponzoña, representan la caída con sus movimientos reptantes pegados a la tierra, son signo de sentimientos inmorales y siniestros. La capacidad de estos bichos de introducirse en cualquier lugar del espacio genera una lucha interminable e inútil contra ellos:

Y aquellos gusanos peludos y grandes. Bajaban de los árboles y enredaderas, trepaban muros y escalas, se instalaban en techos y rincones. Evangelina los sorprendía en sus ovillos de lana, en hermosas colchas de retazos, en almohadas, en el barandal de los corredores.

—No me acostumbraré.

Escolástica los espantaba o los mataba, era peor: quedaba un forro oscuro y una sustancia verde y empegotadora. Hojas con perforaciones circulares de aquellos gusanos, mordidas rondadoras de aquellos insectos, hojas caídas, ramas destrozadas en sus raíces, invasión preludio de la cosecha.

—Es inútil (p. 265).

En las tierras bajas los movimientos del vuelo y del arrastre conjugan el cielo y la tierra, unión que se consigue con símbolos del descenso a lo más profundo. La temperatura cálida asociada con el mundo íntimo y terrestre tiene dos vertientes, según Durand (2004), puede ser un vientre dador de vida, como en el caso de frutos y vuelos, o un vientre engullidor que devora, como las víboras y los insectos. A medida que se descubren los pormenores de esta dialéctica se aprecia que en ambos polos hay una dosis de dolor y de placer, los personajes van de uno a otro. Del reposo del vientre tibio, suave y sensual, al vértigo del abismo de ser engullido en un microcosmos del pecado. En la vivencia del río nos hallamos en un entre, donde se experimenta el pecado como agradable, reconfortante y adictivo, tan poderoso que lleva a superar la angustia y el espanto que produce el encuentro con la voluptuosidad de la violencia, dándole un carácter de intimidad. En los seres que habitan las riberas del río los afectos y las pasiones se manifiestan con un gran ímpetu, en sus actos hay

fuerza desmedida, odio, celos, derroche de dinero, peleas y desafíos. La figura que encarna con mayor exactitud estas descripciones es la de José Aníbal Gómez, esposo de Evangelina Herreros. Un hombre que viene de la ciudad para contraer matrimonio en una boda por conveniencia que, desde el primer momento, está simbolizada por el descenso: los novios bajan del páramo al río para instalarse allí. Para José Aníbal “ser duro equivalía a ser hombre, ser hombre era importante si actuaba en conciencia de dominio” (MMV, 1990, p. 266), es un ser machista, inseguro y violento. Cuando llega al río decide vivir con el ímpetu del instinto animal, desprecia la fuerza y elegancia pasiva del pavo real o del guacamayo, mientras admira al gallo de pelea:

Sin embargo con los gallos su reacción era estimulante, ni él mismo pudo entenderse. Le parecían altivos y crueles, motivaban los derechos de la hombría.

–Es mucho gallo. –Y como en el elogio personal: *Gallo bueno, / lo mismo en su corral / que en lo ajeno.* –Y con un tajo de índice contra su cuello:

–*A gallo que no canta, / le cortan la garganta.*

–Gallo en la pelea y en la vida.

–¡Menos pico y más espuelas!

El sometimiento de las hembras, la apostura y el clarinazo reafirmaban su sentido elemental de la victoria. [...]

–El macho, siempre. Un caballo es más alto y hermoso que las yeguas, un toro es más imponente que las vacas (p. 202).

La relación de Evangelina y José Aníbal se establece a partir de la lógica del maltrato, él actúa como fuerza dominante y ella se mantiene en un estado pasivo: “Frente a su dominio la quietud de ella, su resistencia pasiva, su rabia entendedora. / –¡Diga algo! / –Ya nada digo, José Aníbal. Nada” (p. 266). Estas dos fuerzas contrapuestas y cómplices despliegan el repertorio de instintos más oscuros, forma del descenso a la caverna, al infierno de las pasiones humanas y el sadomasoquismo: “Informes indirectos o en acercamientos sinuosos. / –Le dispara su revólver sin mirarla, sin tocarla. / –La cuelga en el zarzo. / –La deja encerrada cuando sale, a pan y agua” (p. 148). Para Durand (2004) la ambivalencia de Eros muestra la inversión que pueden sufrir los valores en las imágenes nocturnas: “El amor al

tiempo que ama, puede cargarse de odio y deseo de muerte, mientras que, recíprocamente, la muerte podrá ser amada en una suerte de *amor fati* que imagina en ella el fin de las tribulaciones temporales” (201). El vínculo afianzado desde la agresión hace de la relación entre Evangelina y José Aníbal la imagen de las pasiones llevadas al extremo, proyecta aquello que el ser humano puede llegar a ejecutar si no hay un límite moral. Al llegar a las tierras bajas el empuje de los instintos de estos personajes se ve sacudido y pide ser expresado con urgencia. En José Aníbal reside un carácter frenético y vehemente que a orillas del río se exagera: “Si miraba a Evangelina, fustigaba el caballo para acercar la hora de ver suya a una joven a quien dominaría desde la primera desnudez, lo daba por hecho” (MMV, 1990, p. 174). En ella los afectos son mansos y serenos, como era común en las mujeres de la aldea, llega al matrimonio sin saber nada sobre el sexo más allá de algunas intuiciones que su cuerpo le sugería, pues su educación de “señorita”, en una sociedad conservadora, solo le dejaba adquirir conocimientos en literatura, costura, artes, cocina, aritmética y gramática, saberes que “pretendían fomentar la discreción y la laboriosidad de las niñas para que no se volvieran frívolas y veleidosas, y entrenarlas en asuntos domésticos, pues el día de mañana estaban llamadas a ser madres de familia” (Londoño, 1988, p. 32). Frente a esto, el mundo del río, simbolizado en la claridad del sol y el verano, abre la mente de Evangelina a todo aquello que la rodea, puede contemplar la realidad de otras mujeres y en ellas una relación diferente con los hombres, quienes pierden el lugar de protección y mimo que concedía a su padre, como en el momento que intuye que Narcisa, una joven que la acompaña y ayuda, pudo ser agredida sexualmente por un peón de la finca:

Le llegó el asomo de ira a la mujer, sin saber por qué ni de dónde. Empezaba a descubrir el mundo. Su mirada fue un poco desolación sobre los pastos.

—«Como una hoja de helecho en un rincón olvidado. Como el remascar del ganado bajo los cedros, a la sombra del mediodía». Frente a la claridad de las tierras bajas, soleadas y desbordantes, para refrescarse Evangelina recordaba a Balandú en invierno, cuando la niebla merodeaba los montes, lamía los tejados, ocultaba la torre de la iglesia y se metía en patios y solares [...] Millones de seres ocultos vivían una vida oculta o trágica sin

protestar. Seguir el ritmo, así el ritmo pudiera llamarse desesperación (MMV, 1990, p. 211).

Evangelina va tomando conciencia de la potencia de las pasiones, el mundo es algo más que un lugar amable y delicado, se torna sórdido y violento. Su esposo, poco acostumbrado al trabajo de una finca, comienza a sacar partido de eso que él considera una vida aburrida, sale de fiesta, derrocha el dinero en fondas y prostíbulos, se ve envuelto en peleas de borrachera, y pasa por fuera muchos días, tiempo de descanso para Evangelina, que aprovecha para cuidar de las plantas y pasear por los patios: “«Usted es malo». / —«Usted no me respeta». / —«Usted es el diablo». La sonrisa de crueldad y pena buscó salida” (pp. 181-182). A la vuelta de José Aníbal retornan golpes, violaciones y los ojos de sospecha sobre ella, él siente celos y quiere apartarla de todos para prevenir el engaño, tiene miedo de la astucia de su mujer: “—¿Quién será ese jinete? / —No sé, José Aníbal, no vi ningún jinete. / —No dejaba de mirarlo. / —¿Cómo se le ocurre! / —¿A quién esperaba? / —A nadie. ¡Dios, a nadie!” (p. 180). La desconfianza está justificada por el mismo maltrato, José Aníbal teme que su esposa quiera irse o pueda serle infiel con un hombre que le brinde afectos más amorosos, por ello la vigila constantemente: “...Sí, todo celoso galopaba en Diablo —aclaró después Escolástica—, hasta donde la casa no se le perdía, él siempre veía sombras que se arrimaban a la señora y ella más sola que nunca” (p. 209)¹². La relación se va haciendo más compleja, las emociones cada vez más exaltadas van dando cuenta del hundimiento y el descenso de estos seres en las tierras bajas.

Todos los personajes que habitan el espacio del río se ven envueltos por su propia emocionalidad. Este lugar en lo bajo del universo representa el declive de las fuerzas morales y el florecimiento de los sentimientos más oscuros. Al lado de Evangelina y José Aníbal viven dos hermanos de Efrén, Juancho y Escolástica, hijos no reconocidos de su padre, fruto de relaciones con las mujeres que trabajaban en las casas, y que a su vez también serán empleados de la familia Herreros. En ambos personajes la estancia en el río moviliza sus afectos, para Juancho López se reviven los años en que su madre le infundió odio

12 “Diablo” es el nombre de uno de los caballos de José Aníbal Gómez.

hacia la figura de Efrén, quien impidió que ellos vivieran en la casa del páramo. El odio aprendido se ve confrontado con la ternura y compasión que le despierta Evangelina, dando lugar a un comportamiento ambivalente en el mayordomo, que por momentos se suma a las juergas del patrón mientras que en otros lleva flores del monte para que la señora siembre y pase sus días entre quehaceres más amables: “«Hijo, te lo dice Etelvina López. Ellos te hicieron daño». [...] A él siempre lo conmovió su madre por desamparada y odiadora. Algo íntimo le decía que no debía ser esa la pelea” (p. 183). Para este personaje todo se aclara en el momento que sale del río y asciende al páramo, allí deja de lado la venganza impuesta por su madre ya muerta. Las circunstancias son diferentes para Escolástica García, ella quiere a la familia Herreros, la vida en las riberas del río despierta su apetito sexual, desea a Juancho y al patrón, y ellos a su vez la miran con avidez: “Escolástica respiraba con tibia respiración de verano. [...] La miraba José Aníbal, la miraba Juancho López en el gesto agresivo. Ella se creía desnudada por aquellos ojos sensuales de tierra caliente, algo respondía a esa llamada” (p. 205). Escolástica queda atada a estas sensaciones eróticas, prefiere no apartarse del río, cuando la vida allí cambia y se la requiere en el páramo, ella baja cada vez que puede, necesita la tierra caliente y trata de retener a estos dos hombres e incluso a Evangelina con rezos de brujería que aprendió de su madre.

Mucho antes del matrimonio de Evangelina, Enrique Herreros, hermano mayor de Efrén, había asociado la violencia a las tierras bajas en las que su padre amansaba los animales, gritaba a los trabajadores y daba órdenes a su madre. Él odió esa violencia sin causa, por ello se enlistó en el ejército revolucionario que combatió en la Guerra de los Mil Días y que peleaba en nombre de la libertad. El bando de Enrique pierde y en su convalecencia regresa para vivir en la hacienda familiar del río. Se le comienza a reconocer como una figura que lucha contra las fuerzas de la naturaleza, que quiere imponerse a ese torrente de instintos que mueve el río e impedir su inmersión total en ellos. Enrique se enfrenta al viento, a la tempestad, a todas las fuerzas arrasadoras, luchando incluso contra la creciente del río:

En su última creciente el río lo despertó, ya se había llevado trechos de la casa. Disparó su arma, desenvainó su espada y

atacó las aguas en oleaje revuelto, sin previo aviso en la noche.

—¡Atrás, río vagabundo!

A la luz de los relámpagos vieron su ofensiva contra la creciente. Un palo aporreó un muslo, herido lo echó con su espada, corriente abajo.

—¡Uno menos, mi General!

Mató cuatro o cinco trozos invasores, el acero se hundía en la noche, en las aguas tormentosas que llegaban a su cintura.

—¡Atrás, río reaccionario! (MMV, 1990, pp. 197-198).

El desenfreno de las pasiones humanas se asocia con las fuerzas de la naturaleza, como son el río caudaloso y desbocado, el calor intenso y el trueno que toca la tierra. Mejía Vallejo también equipara la agresividad al instinto animal y a la lucha por el dominio que emprende el hombre cuando quiere amansar la naturaleza. Con esta intención, en el río se domarán los potros y se castrarán los toros: “Caballos desbocados, blasfemias, alaridos en llano y montes. Rabioso al amansar muleros, al descornar becerros, al abrir su navaja perica y castrar vengativamente. Rabiosos los sueños y las vigiliass, rabiosos los monólogos y los silencios” (p. 305). Ir a las tierras bajas significa salir al encuentro de la parte salvaje que amenaza la moralidad del ser humano. Efrén teme bajar en ayuda de su hija porque sabe que se enfrenta a sus propios impulsos de venganza y muerte. Mientras piensa cómo ir por ella, toma su pistola y dispara contra los frutos como si viera la cara de su yerno, se asusta ante sus propias reacciones. En estos disparos de ensayo, sin mucha conciencia de sus actos, Efrén mata un gavián: “Un día cayó un gavián, de su vuelo a los yerbales. —¿He matado un gavián! ¿Cuándo se me había ocurrido? Tal vez ha empezado el desbarajuste, siempre me han gustado los gaviánes. ¿Se avecinará lo peor?” (p. 149). A partir de esta acción Efrén siente miedo de sí mismo, reconoce que es capaz de asesinar y se siente dominado por el vértigo, pues su figura ha comenzado el descenso hacia el río.

El descenso está representado simbólicamente en el enfrentamiento con monstruos que exteriorizan las fuerzas que atormentan el alma. Ir al río en Balandú significa ir hacia el desafío de los propios instintos, hay que descender sin guía, sin más protección que la que usa el vaquero en la faena. Bajar es tomar el camino hacia una intimidad

que linda con la muerte, con el reposo último, un acercamiento a las cualidades asociadas con la naturaleza salvaje del ser humano. Ahondar en las propias pasiones es una forma de la caída, del precipitarse a un abismo donde se siente todo el peso de la gravedad. En nuestro universo los seres van alcanzando las tierras bajas en la medida en que el peso de la gravedad hace efecto en sus comportamientos, quedan inmersos en una psicología de la gravedad, “psicología que hace de nosotros seres pesados, cansados, lentos, seres cadentes” (Bachelard, 1941, p. 379). Quienes habitan en el río se sumergen en una vida llena de pesares y culpas por el maltrato recibido o por el golpe dado, por la deslealtad a la que lleva la satisfacción de los deseos o por la cobardía para defender al ser amado. Son seres envueltos en el influjo de la maldición, como si con su peso ella los aplastara y no los dejara moverse con ligereza y habilidad. La maldición obliga a algunos miembros de la familia a vivir este ocaso en el que se confrontan los valores morales: “¿Esto? —preguntó para responderse— parte de la brutalidad que todos escondemos. / Ataque o defensa, el impulso rabioso, nudillos blanqueados de fuerza en la empuñadura. Ningún efecto buscaba; sin embargo se retrollevó a los más bravos ancestros” (MMV, 1990, p. 150). El peso que aplasta viene de atrás, de las generaciones pasadas con sus actos irremediables, es la herencia de una raza osada y temeraria.

Mejía Vallejo nos presenta una imagen que se resiste a la caída en la figura de Enrique Herreros, en su lucha contra la violencia sin causa y su propósito de permanecer fiel a los ideales. Nos muestra la caída, pasiva y lenta, en la postura de Evangelina: “Pensamientos para sí misma, docilidad en la voz y en el trato, figura de tarjeta postal, soñadora. Los años tendrían que endurecerla para no sentirse anulada” (p. 150). Pero el personaje en que se concentra la caída pura es José Aníbal, por ello lo desafían quienes se encuentran en medio de la lucha contra el hundimiento. Este dominio agresivo de José Aníbal es desafiado de dos maneras, a través del humor y de la fuerza. El primo Roberto, el andariego que tiñe la vida de la familia de historias fantásticas e inventivas, al conocer de la situación de Evangelina define bajar al río y enfrentarse al marido de su prima valiéndose de su ingenio de trovador. Al contarle a José Aníbal que uno de sus oficios es ser deshollinador de volcanes, lanza el comentario: “Hay volcanes difíciles, cualquiera lo sabe; hay volcanes caprichosos y mal

educados, hay otros que olvidaron eruptrar (sic), me ha tocado liar-me con ellos en duras discusiones” y a la pregunta de cómo lograba dominarlos responde: “Hablando se entiende la gente, uno puede hablar con un árbol o una piedra o una rosa, uno pueda hablar hasta con su propia mujer” (p. 239). Roberto le dice qué piensa mediante el humor y la ironía, todas las personas que tienen alrededor celebran con discreción y propician una complicidad en el ambiente que deja indefenso a su interlocutor:

Roberto continuaba serio, mirando la punta encendida de su cigarrillo no aspirado, encendido como recurso. Los demás se reían o sonreían, porque esa lección no la olvidaría el dueño: hubo un brillo de cuchillo en su mirada.

—No soy el mejor hombre, nunca lo he dicho. *Difícil ser el mejor hombre.*

—Pero fácil ser el peor. [Responde Roberto].

—Otra forma de sobresalir, ¿no?

—Usted parece un hombre sobresaliente (p. 235).

El habla de Roberto triunfa sobre la agresividad de José Aníbal. Se aprecia la posibilidad de enfrentar la caída a través del lenguaje, de la imaginación y de lo poético, como indica esta frase: “Lo amansó un forastero, se llamaba Roberto, el que traía cielos y paisajes en su habla” (p. 242). Contrario a este desafío por la palabra se plantea el de Efrén Herreros a través de la fuerza. El patriarca Herreros baja del páramo y corrobora todo lo que le han contado de las condiciones en las que vive su hija y define llevársela a las tierras altas: “Nos vamos, Evangelina”. La decisión es contrariada por José Aníbal, quien se escuda en la defensa de Juancho López: “¡Dispare, muchacho! [...] fue desesperado su intento de disparar porque la bala de Efrén Herreros llegó antes a la mano que sostenía el revólver” (p. 282). A pesar de la rapidez, un brazo de Efrén alcanza a ser rasguñado por el disparo, pero ello no lo contiene; apunta a su yerno, lo obliga a estampar la marca caliente del ganado en la cadera izquierda de Juancho y luego ordena a Juancho hacer lo mismo a José Aníbal:

Efrén Herreros creyó que perdía su conciencia del bien y del mal, se observó poderoso y salvaje, dios caído, jugador con los dados finales. Volvió a sentir tristeza de la condición humana. [...]

miró el panorama, decaído. Ojos desorbitados en las mujeres, apretados sus párpados en los peones, azorados en los niños, la injusticia con ellos. Era ya imposible el retroceso, borrar los hechos inmediatos, creerse civilizado en la locura.

—«Salvaje. Como todos».

Un poco de su estatura decayó, un poco del carácter, la conducta moral (pp. 283-284).

En el desafío por la fuerza hay un triunfo, Efrén domina a José Aníbal pero a costa de reducirse moralmente. Algo se pierde de parte y parte en este enfrentamiento, se impone un límite a los excesos del otro recurriendo a sus mismas armas. Mejía Vallejo opone estas dos formas de actuar frente a la violencia, señala la relación del ser humano con estas pasiones y la imposibilidad de desentenderse de ellas. Roberto retorna del río fortalecido, su figura casi ideal da cuenta de una opción pacifista y amable, solo al alcance de este espíritu libre y elevado. Efrén regresa al páramo herido y triste, aunque con Evangelina, presentando una forma de eufemización de la violencia, donde se llega al fondo del abismo para poder conseguir la redención, en palabras de Durand (2004), “en el seno de la misma noche el espíritu busca su luz, la caída se eufemiza en descenso y el abismo se minimiza en la copa” (p. 203). El valor con el que se juzga el acto de Efrén se invierte, ya no se califica como un mal, sino como una violencia liberadora que precede a la ascensión al páramo, el retorno al origen.

En el eje vertical que estructura a Balandú, el movimiento de descenso puede ir tomando la forma ondulada de la copa hasta convertirse en ascenso, es el recorrido de Evangelina, de Enrique, de Juancho y de Efrén. Ellos han descendido hasta enfrentar sus propios monstruos, su hundimiento les empuja a una redención y consiguen reencontrarse con su tiempo primero, alcanzan el reposo en la espiritualidad de la casa del páramo o en el rincón de la casa del pueblo. Dice Bachelard (1941) que el descenso lleva a “desaprender el miedo, en cierto modo un miedo íntimo, un miedo hecho de nuestras tentaciones, un miedo que se asusta de nuestros propios instintos” (p. 442). Para poder invertir el movimiento de descenso hay que tener una “voluntad de resurgimiento”, una fuerza que invite a salir del aplastamiento y la lentitud del peso de la gravedad. Al ascender de nuevo es necesario quitarse esa materia que aplasta, la altura “no puede lograrse sin un

deslastre de las grandes culpas, de las grandes penas” (p. 442). Después del descenso los personajes van al espacio sagrado, el tiempo de reclusión en este lugar repara y ayuda a encontrar las raíces, el ser pesado adquiere la ligereza en la altura sin desprenderse de su pasado ancestral. Cuando no es posible desasirse de la culpa y la pena, el peso impide dejar de caer, José Aníbal siente sobre él toda la fuerza de la gravedad: fue cobarde ante las burlas de Roberto: “«Te dio miedo, José Aníbal Gómez»” (MMV, 1980, p. 107); tiene rabia y ganas de venganza por la ofensa de su suegro: “¡La pagará Efrén Herreros!” (MMV, 1990, p. 378); y no se desprende de sus sentimientos de culpa: “Remordimiento, ira y crueldad hacían odiosa ante sí mismo la conducta de José Aníbal” (p. 268). Es el ser caído, no hay en él una voluntad de resurgir, su vocación es de hundimiento, el caer es asumido como un destino, se le equipara por ello con el diablo, el ángel caído:

–José Aníbal Gómez...

–Anda suelto, ya se llena de miedo la gente.

–«El demonio tiene que ver mucho con esa mirada» –repetían. Salía de ella un estremecimiento contagioso, la seguridad de estar al borde de la condenación. Una noche pensaron que se afinaba su locura, porque le dio por salir de cacería con una representación del diablo en bronce y una escopeta de dos cañones, abrigados con hojas húmedas de una biblia olvidada. –«Voy a cazar a Dios. Dicen que se esconde entre las zarzas». Y salió a caballo, contra la cabeza de su silla el extremo de la culata, vigilantes los cañones en su mano izquierda, la otra seguía vendada. Más tarde escucharon disparos contra las zarzas y vieron en el monte el humo de un incendio (p. 305).

El río de Balandú es el lugar del encuentro con los instintos salvajes que arrastran con la potencia del agua viva. El río tiene la profundidad del abismo, a su lado se comprende que “el agua es la sangre de la tierra” (Bachelard, 1982, p. 265), que ante su imagen se siente el vértigo del descenso. Las tierras bajas con su llanura, su clima veraniego y la exuberancia de su paisaje confrontan a los Herreros con sus propios temores y con la capacidad para domar sus afectos. Es el lugar que propicia las agresiones, donde parece imperativo dominar y violentar al otro, exacerbar los deseos de posesión y crueldad. Al

bajar uno teme ser aniquilado por los propios impulsos, el empuje al reposo último es invitación a tocar tierra en la caída continua, es el encuentro con la muerte. El descenso es necesario para conseguir un ascenso más fructífero. Después del paso por la tierra caliente nada queda igual, las acciones dejan su marca pero es posible tomar de nuevo el camino que lleva a la cima de la montaña: “«Los hechos no saben de moral» –pensó al comprobárselo, solo y bravo y aterrado, en un instante la vida se le fue de bruces. / –«Ya nada será igual»” (MMV, 1990, p. 284). Al bajar se emprende una lucha con fuerzas feroces y brutales, los valores se ponen en contraposición, la línea entre el bien y el mal parece borrarse, se disfruta del horror al tiempo que se padece, es como “rehacer los trabajos de Hércules, es luchar contra todas las fuerzas naturales opresoras con *esfuerzos humanos*, es poner el cuerpo humano en acción contra el mundo” (Bachelard, 1941, 402), es librar una batalla contra la corriente del río. La Casa del Río semeja una gruta, una cueva subterránea hacia la que se descende. Ella alberga la lucha, los que ganan la batalla y vencen sus miedos abandonan esta vivienda, los que se empecinan en la lucha permanecen allí. Para los Herreros el desafío de sus propios temores se escenifica en la casa al lado del río, primera casa construida por la familia, la que alberga los instintos primitivos e invita a caer para volver a alzarse hacia la sacralidad del páramo.

La Casa del Río, de refugio a celda de las cadenas

*Era la Casa de las Cadenas.
Eran miradas y manos que apretaban
entre el amor y el odio. Era la barbarie.*

MMV

En la ribera del río que baña la parte baja de Balandú hay una casa con amplios corredores, cubiertos por orquídeas y helechos. El tejado de barro cocido parece decorado por un pavo real que extiende sus alas y se regodea en el esplendor de su plumaje. Las habitaciones de techo alto y ventanas generosas dan paso al aire fresco que a veces avanza entre el bochorno del húmedo verano y permiten divisar, al final de la planicie, las montañas imponentes con su verde azulado. El color de flores, animales y frutas dan un aire pintoresco a patios y jardines. Desde las estancias de la vivienda se escucha el bramido del ganado, el chorro de la leche ordeñada, el aleteo de las mariposas, el trote de los potros que se amansan y el sonido del agua que corre sin detenerse a contemplar el paisaje, con tanta claridad en su rumbo que los habitantes la envidian en medio de sus extravíos. La mañana viene con un sol intenso que anuncia la rutinaria faena de hombres y animales. Las noches oscuras traen más potentes los sonidos del río, de chicharras bulliciosas acomodadas en los amplios aleros. En esta zona del universo literario de Mejía Vallejo son frecuentes las lluvias intensas que nutren el caudal del río hasta conseguir que la furia arrase con todo lo que hay alrededor. El paisaje voluptuoso y frenético que rodea la Casa del Río parece exigirle defenderse y refugiarse a sus habitantes. Es una casa que lucha por mantenerse en pie, que es destruida por la fuerza de la naturaleza y, una y otra vez, reconstruida por el brazo humano. El caserón de las tierras bajas es la morada de los seres condenados que descienden en busca de confrontaciones peligrosas y violentas. La casa hace las veces de caverna subterránea que en un principio protege del calor y las fieras pero que, con el paso del tiempo, se convierte en una trampa, una gruta sin salida que apresa y sepulta las ganas de vivir.

La Casa del Río fue construida por los primeros Herreros que fueron a vivir a la zona que más tarde sería Balandú. A manera de dibujo de la colonización del suroeste antioqueño estos hombres llegaron a estos paisajes en busca de riquezas, tenían toda su ilusión puesta en la explotación de una mina, empresa que sacaron adelante y que dio los primeros brillos de poder a la familia. La vivienda fue construida al lado del río por la facilidad de la zona para el cultivo y el ganado. Los Herreros domaron el paisaje, se apropiaron de las piedras que el río había dejado esparcidas, cercaron con ramas de árboles, encerraron el ganado del que obtenían carne y leche, y también aprendieron de los frutos de tierra caliente: “Al principio eran piedras, desperdigadas sin objeto, después fueron montones que el oficial tapiero convirtió en vallado. El vallado creció, lo afirmaron con argamasa y se delimitó el corral” (MMV, 1990, p. 200). La casa comienza a construirse a manera de caverna, un lugar para refugiarse que poco a poco adquiere una forma hasta convertirse en un espacio habitado. Para Bachelard (2006) “el refugio nos sugiere la toma de posesión de un mundo. Por precario que sea brinda todos los sueños de seguridad” (p. 211). Con la edificación de un refugio al lado del río la familia Herreros va tomando posesión de este universo, va afirmando su lugar en cada viga y en cada muro, haciendo de su hogar la morada que se busca por instinto. Para Efrén Herreros la hacienda de tierra cálida fue la casa de su infancia y una de las construcciones que daba constancia del poder que su familia ejercía en este territorio al vencer todos los climas que ofrece la cercanía a la cordillera:

Aquí estaba el caserón construido por su padre, y donde Enrique el héroe, Rodrigo el abogado, Pedro José el sacerdote, las tres hermanas, él mismo, vivieron parte de su infancia. Edificaciones sólidas y llamativas al paso reafirmaron su poderío: climas fríos, climas templados, climas sofocantes, en toda parte dejaba la huella de su dominio (MMV, 1990, p. 274).

La casa debía ser una construcción fuerte que soportara las crecientes del río, las tempestades, la humedad y los estragos de los insectos en tejados o jardines. Desde su origen esta vivienda tiene la función de proteger y de luchar contra las adversidades que la circundan, alberga los oficios más agresivos de la montaña como la tarea del vaquero, del domador de caballos, del leñador y del barquero que transporta ma-

deras por el río. La Casa del Río es símbolo de la resistencia, adquiere las características de una fortaleza que lucha para mantenerse en pie, aunque por momentos las fuerzas naturales sean más potentes: “La destruyeron en tres oportunidades las aguas represadas por enormes derrumbes. Tíos y abuelos la reconstruyeron en su terquedad, acostumbrados al arrastrarse de la corriente” (MMV, 1980, p. 56). En cada reparación la casa se alza con mayor solidez, se mejoran sus cimientos y son más gruesas y pesadas sus vigas, “las pruebas «endurecen» la vieja casa. La casa capitaliza sus victorias contra el huracán” (Bachelard, 1975, p. 75). La casa se va cargando simbólicamente con estos valores de fortaleza y resistencia. En los tiempos que la habita Enrique, después de la derrota en la guerra, esta morada se hace trinchera que protege al coronel de la desilusión del fracaso, le ofrece la lectura calma y detenida de libros de historia y botánica, saberes que siempre lo apasionaron, le invita a caminar por el monte y la ribera que le daban tranquilidad, sus muros escuchan las historias de la batalla en silencio y sin cuestionar las verdades. Así es hasta el día en que el río salido de su cauce lo desafía a su última pelea, cuando la casa no soporta la creciente, se derriban sus muros y se desbarata la muralla de Enrique:

Por momentos el río retrocedía, por momentos se metía en los pilares y arrastraba el corredor cercano, un ángulo del balcón, tejas y macetas. El trueno, el fogonazo de los relámpagos, le traían la batalla en momentos de empuje. Jadeante, Enrique acudía a desalojar las aguas de su casa invadida. Cuando lo escucharon, algunos vecinos asomaron a ver cómo el río se retiraba poco a poco, y él, con las aguas a la rodilla, levantaba su espada temblorosamente en signo vencedor, perdonador y amigo. —¡Órdenes cumplidas, mi General!

A la tarde siguiente se recostó contra una piedra, el agua del río tocaba sus botas de combate. Miró a la corriente perderse cauce abajo, hacia el mar devolvedor de todas las aguas, y el ceño se le puso grave: contra la muerte no servirían sus armas, tuvo un poco de tristeza al sentirse pasajero junto a lo que parecía no tener fin.

—Nos llega la derrota, mi General...

Allí lo vieron un largo rato, absolutamente inmóvil, en la retina el sombrío esplendor de compañeros y animales caídos en la brega (MMV, 1990, p. 198).

Enrique intuye su propia muerte como nunca antes, se siente un ser efímero, la lucha terminó para él. La Casa del Río está de nuevo destruida, el coronel asciende al páramo en busca de sosiego para sus últimos conflictos. Después de la borrasca, su hermano Efrén se propone reconstruir el caserón, quitar el lodo, levantar muros, traer nuevas maderas para las chambranas del balcón y de los patios: “Frente a la hostilidad, frente a las formas animales de la tempestad y el huracán, los valores de protección y resistencia de la casa se trasponen en valores humanos” (Bachelard, 1975. p. 78). En las tareas de recuperación de la casa es evidente una voluntad de habitar, un impulso por ordenar el caos y dominar los instintos destructores para instalarse y residir en el espacio. La disputa de fuerzas contrarias en la Casa del Río va tornándose más intensa a medida que pasan los años para la familia y se hace rotunda cuando es habitada por Evangelina y José Aníbal: “La Casa del Río fue regalo de bodas, rehecha por Efrén Herreros después de las inundaciones que combatiera su hermano el coronel. Y la finca de que era centro. Y el ganado paciente en sus yerbales, montes, pastos, agregados...” (MMV, 1990, p. 174). Para el matrimonio la casa nunca será un hogar tranquilo y acogedor, a veces actúa como guarida y otras como celda. Es un lugar constantemente agitado por la voluptuosidad y la agresividad, de ello da cuenta la fiesta que se ofrece como bienvenida a los novios:

Muchos años después seguirían contándolo. Fue media hora de brega para lucir habilidades, fue una tarde en que se recordaban sombreros al aire, camisas con medialuna de sudor en la axila, cascots contra el polvo y el empedrado, saltar de novillos y toretes sobre palizadas y cercos de alambre de púas. Fueron bocas entreabiertas para la exclamación en la mano combada, fue tensión en José Aníbal aquella tarde de su llegada a La Casa del Río. Fue desbarajuste de contorsiones, torsos humanos y animales en carrera loca, resuellos y gritos, cuernos y sogas. Fue el aventón salvaje en la mujer. Fue el hallazgo del espanto (pp. 176-177).

La Casa del Río, arraigada a la tierra pesada, calurosa y lenta, asume la doble simbología de la caverna o de la profundidad subterránea, por un lado abriga, cobija y concentra la calidez que hace posible la germinación, la vida, y, por otra parte, es una cavidad que envuelve, atrapa y puede convertirse en un hueco sin salida, la muerte. La

cueva que protege de los peligros del mundo amplifica en ocasiones el terror del rugido de las fieras. El caserón es una morada apacible en los momentos en que José Aníbal sale en busca de aventuras que satisfagan sus ansias de placer, juego y licor. En la cotidianidad no hay, como en las otras casas, momentos de reunión y conversación, tampoco se muestra un interés en los oficios de la cocina más allá de la fiesta de recibimiento al matrimonio en la que se prepararon “tasajos de carne asada en braseros al sol, leche en totumas [...] y pailas hirviendo para coladas, buñuelos y amasijos de chόcolo. Fue el olor de carne asada y las ollas con guarapo y jugos de piña, papaya y agua de coco” (p. 177). El reposo de la casa cuando está ausente José Aníbal protege y ampara a Evangelina, que encuentra un espacio para ella misma en los cuidados del jardín: “Distribuyó macetas, hizo traer orquídeas y enredaderas de hojas anchas que dieran frescura a los rincones, hizo sembrar trepadoras en las esquinas del gran patio alerado, y plantas de flores dulces para que arrimaran al caserón colibríes” (p. 263). Los pocos trabajos que Evangelina asume dentro de la casa elaboran una especie de protección, una concha donde refugiarse y encontrar amabilidad en su vida diaria, como en los instantes en que contempla el paisaje:

Árboles, plantío fértil, gruesas mazorcas, pastos crecidos, ganado vigoroso, ancho el horizonte hacia las montañas azules. Todo debió propiciar el contento de la vida, jugosa en las frutas, retozona en el agua y en el viento, suave en el aire ahumado de las cabañas, guanábanos, papayeros, y espigas doradas y flores en las macetas y enredaderas en pilares y cercados.
—«Es lindo de verdad» (pp. 201-202).

Encontramos muchas formas de habitar, entre esas estaría ocupar un cuenco duro e impenetrable formado sobre el propio cuerpo para cuidar su delicadeza, según Bachelard (1975), los seres que hacen de su casa una concha están solos y resguardados contra las inclemencias de la vida. A la hija de Efrén Herreros le consuela el paisaje, divisar por las ventanas, descubrir el vuelo del águila a lo lejos y sentir en la distancia el paso del río, en estas acciones de defensa se va alejando de las personas, para poder mantener su concha o para hacerla más fuerte, no se relaciona más que con las dos mujeres que le ayudan en los quehaceres, Narcisca y Escolástica, el resto de sus encuentros con el

mundo se dan desde una observación lejana, como cuando atiende al ruido de los animales: “Y otro pájaro cantaba como si hiciera gárgaras de silbos, otro piaba por vicio repetidor; otro decía al aire su descubrimiento de la mañana entusiasmada. Cantaba un gallo, respondía otro, y entre su corte el quejido cruel del pavo real” (MMV, 1990, p. 206). O cuando escucha desde su habitación las rutinas de la casa: “La voz de Narcisa, el paso de Escolástica, el golpe de unos cascots en el empedrado del bramadero, el papagayo... Y el dicharacheo de la ordeñada, sonar de baldes y jarras y ollas y tazones” (p. 207). Al fortalecer las paredes de su cueva Evangelina se aferra al capricho de tener un pavo real, su esposo se lo regala antes del matrimonio, con él llega a la Casa del Río: “¿No son hermosos los pavos reales? / Desde entonces José Aníbal los odió. Odió el esponjamiento de cosas y gentes, así él mismo fuera parte de lo que odiara” (p. 147). El animal es desafío para este hombre, quien quiere matarlo en cada discusión con su mujer. En las concesiones que José Aníbal siente que hace a su esposa, tener un pavo real y sembrar orquídeas, se representan las acciones que dan a la casa la fuerza protectora que usa Evangelina para mantenerse en pie. Ambos actúan como emblemas de fortaleza, del desafío del apellido Herreros que, aunque maldito, quiere renacer, alcanzar una especie de inmortalidad. El pavo real, asociado a la vanidad desde la que compite con José Aníbal, es en muchos casos “símbolo de la belleza y del poder de transmutar” (Chevalier et al. 1986, p. 807). La orquídea es una flor que en su aparente quietud muestra la posibilidad de renacer en su único florecimiento anual:

Desde los corredores del segundo piso Evangelina gustaba el juego de tejados, el tapial albardado con tejas de barro cocido, las ramazones sobre cada ángulo, las galerías de pilares, aleros, detalles de una construcción fuerte y agradable.

–Sembraré orquídeas encima del muro con sombra –dijo atraída por la ventana que desde el balcón le mostraba un paisaje formidable.

–¿Orquídeas? –respondió más tarde José Aníbal. Algo le recordaba el pavo real–. ¡Orquídeas!, ¡plantas maricas como ese animalote!

Decidió que aquella sería su única derrota, y así nacieron catleyas y *cucarrones* y vainillas en muros y árboles. También le agradaban hojas y flores, pero se le dificultaba compartir el

gusto en debilidades, la contemplación era para enfermizos, la vida de verdad no tenía por qué ofrecer gajos de flores, ella debía ser fuerza desatada (MMV, 1990, p. 200).

Mejía Vallejo no describe este caserón más allá de las acciones de quienes lo habitan, la arquitectura del lugar y su decoración se elaboran en función de explicar cómo se desbordan las pasiones del ser humano, cómo se sobrepasan todos los presupuestos morales. El escritor narra la transformación de la vivienda a la par que nos cuenta el hundimiento de los personajes. La casa luminosa, de amplios patios, corral, esplendorosos jardines y animales coloridos que abren sus plumas para satisfacción del que observa, de pronto se ve invadida por el deambular de insectos, signo de la agitación de los instintos: “Y ruidos contra las vigas. En la oscuridad, sobre la cama, escuchaba sonidos reptantes y vagos aleteos, o sentía enredarse en el cabello las alas de una mariposa o las patas fijantes de un cocuyo extraviado” (p. 265). Los reptiles penetran en las zonas más íntimas y amenazan el descanso. El movimiento incontrolable de las cosas pequeñas y rápidas simula la batalla contra la urgencia del deseo: “Las hileras de hormigas por los rincones hacia el techo, del techo a los rincones donde algún pequeño animal murió de bruces; o el brinco inaguantable de un mosco sobre la sábana, o el relámpago verde de una lagartija” (p. 265). En cualquier momento la casa es azotada por la presencia de un animal que se precipita emitiendo un ruido que alerta y genera temor: “–Cayó una chicharra. / –Cayó un cucarrón. / –Cayó un alacrán. / –¿Qué caería?” (p. 265). Los bichos se desprenden hacia el abismo del mismo modo que lo hacen los seres de las tierras bajas en su caída paulatina.

Poco a poco la Casa del Río va cerrándose sobre sí misma, sus ventanas se clausuran, se le impide al caserón mirar lo que tiene alrededor. Para Bachelard (2006) “la ventana de la casa de campo es un ojo abierto, una mirada sobre la llanura, sobre el cielo lejano, sobre el mundo *exterior* en un sentido profundamente filosófico” (p. 134). La abertura de las ventanas refleja la dialéctica entre lo interior y lo exterior, intercambio que se ve interrumpido al cerrarse, dejando a quien está de puertas adentro exclusivamente con la visión de lo interior. La clausura de las ventanas es progresiva, el día de la llegada de los novios se cierra el primer balcón tras el disparo de José Aníbal a

un toro que no quiere dejarse lidiar y que acompaña con el siguiente grito: “A la casa de José Aníbal Gómez nunca entrará un macho que no sea José Aníbal Gómez. [...] se escucharon susurros que llegaron apagados al cuerpo caído de *Puma* en la desolación del patio. El balcón había sido clausurado” (MMV, 1990, p. 178)¹³. Después de este primer gesto vendrán otros similares, en el centro del patio, que daba a las ventanas de la habitación de la señora, su esposo hará poner un palo en forma de horqueta, trasladando así el bramadero que estaba en la parte de atrás de la casa, “Evangeline entendió que seguía en acorralamiento, lento, calculado, para un encierro final” (p. 202). El bramadero toma un carácter más siniestro con el paso de los días, las “simples descornadas de novillonas y toretes, mugidos dolorosos en la cura, herradero de caballos y entablillado de patas descompuestas” (p. 204), se van transformando en el bramido angustioso de las marcas sobre la piel del ganado, el olor a quemado y el ruido del azote: “Ojos insomnes de Evangelina Herreros. Sufría al oír —más que ver— el castigo de potros, muleros y potrancas en la doma, cascotes sin herrar, cabezas contra el palo, chasquidos de látigo, resuellos, febricitación de los músculos, encabritamientos” (p. 205). El oído es el sentido del encierro, de la oscuridad que oculta la visión, lo escuchado tiene una potencia especial y puede llegar a conmover más que lo visto. En aquellos momentos en que estos ruidos cesaban Evangelina solía admirar el paisaje a través de la ventana:

Una tarde ella suspendió el bordado para asomarse a la ventana; la presencia del hombre embruteció el paisaje, y el forcejear de un animal amarrado al tronco de horqueta bifurcada. [...] Ella no pudo retirar la mirada cuando José Aníbal sacó su navaja castradora, templó el escroto y con dos tajos sacó los testículos entre el bramar contorsionado.

Durante meses quedó la sangre del golpe de los testículos en el muro, bajo la ventana. Ella la clausuró, su vida se fue concentrando en el terror de los encierros, en el refugio de su cuarto. El hombre continuaba su tarea: eran ya dos los miradores clausurados.

—¡Y no se asusta!

13 “Puma” es el nombre que se le daba al toro.

Hasta que pidió una escalera, él mismo se subió con dos tablas, clavos y martillo, y en forma de cruz afirmó el cierre de la ventana en el balcón primero. Adentro, su mirada en el rincón oscuro, Evangelina escuchó los golpes secos de su condena (pp. 205-206).

El encierro va formando parte de la cotidianidad de la Casa del Río, cualquier cosa que conecte a Evangelina con el mundo exterior se suprime. La caverna protectora cierra su entrada, se torna oscura y tenebrosa. Ante el intento de movimientos de salida se levanta un muro, el espacio se va haciendo un laberinto. La admiración que Evangelina siente por el río que contempla desde su cuarto despierta en su esposo una cólera destructora, quiere que desaparezca ese placer: “¡Don José Aníbal está enderezando El Cartama! / Y al ver a la peonada con picos, hachas, barras, palas, azadas, tacos de dinamita, varas y estacones, las gentes miraron hacia la ventana de clausura” (p. 208)¹⁴. Como si fuera el trofeo de una batalla ganada el hombre abre la ventana a Evangelina y le muestra su obra, se alza un muro más: “Evangelina vio la destrucción, se le humedeció la voz: —Clave más tablas en este balcón. Ya no me interesa. —Y mirándolo frente a frente, con rencor apaciguado: —Usted es el diablo. Me da tristeza su infierno” (p. 209). En esta última expresión Evangelina señala el descenso que ya no tiene vuelta atrás, su pasividad frente a la agresividad del marido muestra cómo el infierno de uno se transfiere al otro. El cierre total de la casa finaliza con la construcción de un zarzo en la habitación. José Aníbal edifica sin ayuda de nadie una celda para encerrar a su esposa, un acto que puede leerse con estas palabras de Bachelard (2006): “La *casa* excava también ante sí misma, echa raíces en el suelo, nos solicita para su descenso; le da al hombre un sentido del secreto, de lo oculto. Luego viene el drama; la casa no es tan solo un escondite, sino también una mazmorra” (p. 286). La habitación es una celda, el zarzo actúa como una cavidad encerrada dentro de un espacio ya cerrado, esta doble clausura resalta la reclusión:

14 El Cartama es un río que atraviesa el suroeste antioqueño. Las escenas de la Casa del Río mencionan tanto al río San Juan como al Cartama, ambos forman parte del paisaje de esta casa. En la lectura no se logra precisar cuál es específicamente el que baña la ribera donde se asienta la vivienda.

–Para usted, el zarzo –dijo. Evangelina iba acostumbrándose a perder el miedo, aunque esa expectativa la debilitó en una expresión totalmente decaída.

Hasta que él apareció con sus alforjas, estuvo a punto de contenerle esa mirada. Pero fue abriéndolas y sacó un par de cadenas de hierro, que sonaron en los ojos de Evangelina más que en sus oídos.

–Para mí. Tal vez allá esté mejor.

Al decirlo abandonó la silla y extendió las manos. [...] Ella misma abrió la puerta, entró y volvió a cerrar (MMV, 1990, pp. 269-270).

En la Casa del Río se convive con el monstruo de los propios instintos, este ha encontrado allí su asidero, es el espacio donde despliega y ejecuta sus planes. El sitio se torna cada vez más pequeño, más cercado, ya no hay una sola ventana para asomarse al mundo exterior, todo allí es intimidad profunda, entre sus paredes se puede reconocer la intimidad de la bóveda mortuoria. El zarzo en lo alto de la habitación de Evangelina es ahora el centro de la casa, todas las miradas se clavan allí, los oídos están atentos a ver qué se escucha, ya nada sucede fuera de estas paredes, hay un “estrechamiento del espacio [...] en el cual vivirá la casa como un corazón angustiado. Una especie de angustia cósmica preludia la tempestad” (Bachelard, 1975, p. 76). Después del confinamiento de la señora el lugar cambia de nombre: “Ya no la llaman La Casa del Río. / –¿Cómo la llaman? / –La Casa de las Cadenas” (MMV, 1990, p. 142). El nuevo nombre da a la casa la simbología de la cadena, que es alianza, hilo que ata y signo de la sentencia, la imposibilidad de escapar a la muerte. En el instante en que se encierra a Evangelina y se la encadena, la casa queda completamente asimilada con una forma de la maldición de la familia: “¡La Casa de las Cadenas! / El apodo ganó terreno y así quedó bautizada desde la noche en que oyeron el primer gemido y los silencios espesos, más alarmantes todavía” (p. 274). Comienzan a surgir variadas fabulaciones alrededor del caserón, cargándolo de sentidos míticos. Se dice que en la oscuridad se sentía el paso de Enrique Herreros: “De noche escucharon el tronar de un arcabuz contra la creciente, y una voz de mando venida del más allá” (p. 199). Las habladurías también daban crédito a las historias que contaban cómo Efrén, el señor del páramo, estaba vigilante y enviaba la paloma negra

de la Casa de las dos Palmas: “¿No han visto cómo llega volando la paloma negra? / Pues hasta la tierra caliente, decían, llegó la paloma que sacara del barro Zoraida Vélez, era como el pensamiento negro del señor de la casona en tierra fría” (267). Las murmuraciones van creando un ambiente siniestro que no desaparece con la llegada de Efrén Herreros y el rescate de Evangelina, pues la violencia del encuentro entre el yerno y el suegro, sumado a la soledad en la que va quedando la casa, seguirá alimentando las leyendas:

—¡La Casa de las Cadenas!, así la seguían llamando. En el zarzo los fierros pegados a las vigas, el grito en la noche. ¿Quién tiene la culpa?

Las noches de allá sabían cosas que nadie más sabía, no insultar, la culpa es de mis diablos que nos hicieron desamparados y pecadores. No sé aónde (sic) estaría mirando Dios en esos tiempos, olvidó la casona y sus gentes y todo se lo estaba llevando el diablo, él acude a nuestras desesperaciones. Aunque sea pa peor (sic), en él podemos confiar los condenados en la vida y en la muerte (MMV, 2002, pp. 18-19).

La Casa del Río que actuaba como la morada más fuerte, casi una fortaleza, se va estrechando y oprimiendo. El refugio se ha contraído, la protección se torna tan agresiva que adquiere todas las características de una prisión, aplasta e inmoviliza. La única manera de no hundirse en lo más profundo del descenso que representa el mundo del río es volver al páramo, salir de la Casa de las Cadenas. Este espacio es habitado cada vez por menos personas: “La gente se recogía más temprano en La Casa de las Cadenas, sin Escolástica [...]; sin Evangelina, punto de referencia en las tertulias al comenzar la noche. Hasta el pavo real apretó sus alas en un rincón del patio” (MMV, 1990, p. 351). Ir quedando desocupada es también una forma de repliegarse sobre sí misma y cerrarse. José Aníbal permanece en este espacio y propicia su caída. El hombre se siente furioso y culpable, camina angustiado por la casa: “Del patio a la sala, del cuarto al zarzo, José Aníbal anerviaba la casona. Del zarzo de las cadenas al cuarto, del cuarto a la sala, de la sala al patio, del patio al bramadero” (p. 351). En estos ataques ansiosos golpea con las cadenas las paredes, las puertas, vuelve a abrir las ventanas para que Evangelina regrese, pero solo consigue destruir lo poco amable que aún subsiste de la Casa de Río, un día arruina así

los jardines: “Sonambulismo por los corredores, por patios y huertas, por los caminos cercanos. / —Una vez volvió de madrugada. Y al volver regó sal y arena en los jardines para que ni la yerba creciera donde ella tendió su mirada” (p. 334). Con estos gestos se va relatando la decadencia en la que entra el caserón, reflejo de la caída plena que representa José Aníbal.

La Casa de las Cadenas se fue diluyendo, la fueron borrando las crecientes, las cuevas de serpientes y larvas, la humedad tropical y la sal que sembrara José Aníbal. Él se disuelve con el gran caserón, después de morir su fantasma seguía habitándolo, no quería ser olvidado. Escolástica lo comprendía y mantuvo siempre una vela alumbrando su fotografía, “fue al final de aquel último cabo de vela, cuando la llamita que casi recordaba al difunto se convirtió en tremendas llamaradas que parecían otro insulto de su nombre. / —¡Entonces sí que lo recordaron!” (MMV, 2002, p. 26). La que alguna vez fue la Casa del Río acaba consumida por el fuego, una vela por el alma de José Aníbal Gómez consume todo con la misma fuerza impulsiva que caracterizó al hombre: “Boca abierta a las llamaradas, voz profunda en la noche de ceniza: / —¡El caserón ardía en la oscuridad! ¡Ardía La Casa de las Cadenas!” (p. 26). José Aníbal batalla hasta el último minuto en esta caída, él creía que la vida era algo que se domaba como un potro rebelde, el río le enseñó que “la vida no estaba hecha para ser amansada” (MMV, 1990, p. 181). Este es el fin de la gran morada del río, el primer refugio que acogió a los Herreros, que les mostró la lucha contra la imposición de la fuerza animal y salvaje en ese caserón luminoso y soleado transformado en una caverna tenebrosa que parecía exaltar la violencia de la naturaleza en derredor: la Casa del Río eclipsada por la Casa de las Cadenas, apelativo más apropiado para los afectos atormentados y angustiosos de seres agresivos, pasivos y cómplices que no encontraron consuelo. La casa al final del abismo, del camino de descenso, el hogar del hundimiento que solo puede terminar entre las llamas, convirtiendo en cenizas todo lo que allí sucedió y que debe ser callado, sepultado en las tierras bajas de Balandú.

Capítulo II
Balandú y la familia Herreros:
el espacio habitado



*La tierra es fuerte, la montaña es más fuerte
que el hombre. En ella iban quedando, otros
árboles al golpe del hacha. Solo veían caminos
por donde pasaron un día, encima del vuelo
de gavilanes y águilas.*

MMV

Antes de Balandú el espacio era una montaña cerrada por la espesura de la selva y la dificultad de sus alturas, un mundo sin caminos ni albergues, un terreno virgen que se defendía de la invasión con su incapacidad para alojar a los seres humanos. Cuentan los relatos de Mejía Vallejo sobre un grupo de hombres que toma la decisión de internarse poco a poco en las montañas, conociéndolas, transformándolas, domándolas, ocupando plenamente el espacio hasta habitarlo: “Y fue el ascenso a la cordillera, ríos arriba, selva arriba, donde debería verse el resplandor de El Dorado. Pelearon contra aborígenes libres, abrieron caminos, buscaron minas de oro y plata y valles cálidos para las primeras fundaciones” (MMV, 1985, p. 25). Habitar implica una concordancia entre el ser y el estar, no es suficiente estar en un lugar para decir que se habita, es preciso sentirse parte, definirse en el lugar, ser el lugar, como diría Heidegger (1986) al explicar el “ser-ahí”: “Yo soy, quiere decir habito” (p. 67). Los primeros hombres que se enfrentaron a la montaña estaban allí, vivían las inclemencias del clima y de los animales salvajes que cuidaban su terreno, pero no eran la montaña, su ser se definía más

por la tierra que dejaron atrás que por este nuevo paraje: “Salieron al azar de los caminos todavía no abiertos entre la selva. La selva era toda «La Montaña» [...] Y desafiaron insectos y enfermedades y fieras y el terror de los mitos” (MMV, 1985, pp. 27-28). El espacio al que se enfrentaban requería de una empresa épica y la asumían con la fuerza que da la esperanza de encontrar un lugar para habitar, de construir una casa y ser dueño de un pedazo de tierra. Fueron muchas las travesías, las andanzas y los sacrificios antes de poder darle un nombre definitivo a la montaña y quizá algún tiempo más para poder incorporarlo a la identidad del ser. Lo podemos entender con Eliade (1981): “Instalarse en un territorio, edificar una morada exige [...] una decisión vital, tanto para la comunidad entera como para el individuo. Pues se trata de asumir la creación del «mundo» que se ha escogido para habitar” y para ello es necesario “imitar la obra de los dioses, la cosmogonía” (p. 34). Este largo proceso hace que coincidan ser y estar, rehaciendo el mundo a la manera de los dioses, es el proceso que vivió la familia Herreros, junto a otras familias, hasta habitar Balandú.

La historia de los primeros Herreros que conquistaron la montaña es recordada por la familia como la gran gesta de los ancestros, seres representados por la fuerza, la tenacidad y la valentía. Esta generación originaria formó parte de un grupo que partió de diversas zonas en busca de una vida mejor: “Hablaron de tierras altas, de ríos profundos, de farallones inescrutables. Y mencionaron metales preciosos escondidos en los cauces o agazapados en la roca. Y algunas familias juntaron sus bártulos, uno o dos baúles de ropa usada” (MMV, 1985, p. 27). En sus andanzas no solo encontraron las minas, además se hicieron dueños de tierras y fundaron poblados. La denominada “Colonización Antioqueña” se refleja en ese gran relato que da sentido a la historia familiar: “Los fundadores del pueblo, de la familia, de las primeras contraversiones. Trabajaban, pensaban en grande, todo lo que les siguió les quedaría pequeño. Además sabían cantar canciones de monte, himnos al paisaje” (MMV, 1980, p. 184). Mejía Vallejo consigue mostrarnos cómo en el imaginario de los personajes se idealiza la campaña colonizadora, extrayendo de allí los valores que caracterizan el colectivo, tal como sucede en la sociedad antioqueña, para la cual este evento de su historia determina su identidad de seres aguerridos, que luchan contra toda dificultad, forjando un carácter

particular. Estas peculiaridades se reflejan con precisión en la idea de avanzar a toda costa: “La colonización viene pues legitimada por la idea de progreso, y el progreso, por lo tanto, ha quedado ligado a un grupo sociocultural que por aquello de los grandes mitos, se denomina «raza antioqueña»” (Velázquez, 2013, p. 13)¹⁵. El progreso es considerado como una de las principales metas sociales, que empuja a construir un mundo bajo la consigna de “salir adelante”. Entre las herencias ancestrales de la familia Herreros la lucha por mantener la idea del progreso será un referente continuo y, como veremos, será el motivo de sus disputas con la moral tradicional y religiosa.

Balandú fue fundado siguiendo el ritual instaurado por los colonizadores, se unían un grupo de hombres y sus familias para organizar lo que sería el poblado y “donde debería ser el centro de la plaza cortaban el árbol más grueso y alto, discutían un nombre y repartían solares. —¿Qué hacen ahí?— preguntó el viajero al montón de cabildantes. —Estamos fundando un pueblo” (MMV, 1985, p. 35). Después de este gran día, que situaba el lugar donde estaría la plaza, venían muchas reuniones llamadas “convites”, en ellas se acordaba dónde quedaría la iglesia —generalmente la primera construcción—, cuál sería el trazado de las calles, sus nombres y la repartición de terrenos para casas y huertos. Los trabajos y los días se van organizando a la manera del Dios católico para dar origen al poblado. La tala del árbol y la proyección de la construcción sacralizan el espacio en tanto lo convierten en un posible pueblo, sacándolo de su condición de monte mientras las familias empiezan a concebirse como una

15 Según César A. Velázquez (2013), las investigaciones llevadas a cabo por sociólogos, antropólogos, historiadores y economistas sobre el proceso de colonización en esta zona del país dan cuenta de esa construcción del imaginario social que se denominó «raza antioqueña» o «paísa» y la describen a partir de las siguientes cualidades: “Ascetismo, activismo, afición por el dinero, alta motivación hacia el éxito, gusto por el juego y el riesgo calculado, agresividad, creencia en el progreso, expresividad de movimientos, frugalidad, fidelidad conyugal, hipersensibilidad acerca del tiempo (cumplimiento), maneras democráticas, movilidad geográfica, método y orden, neutralidad afectiva, optimismo, positivismo, predominio del rango social adquirido sobre el rango social adscrito o heredado, hegemonía de la orientación hacia el futuro, puritanismo sexual, reserva, religiosidad, regionalismo, sentido práctico, sentido comercial, sentido de independencia, tradicionalismo y truculencia” (p. 13).

comunidad a cargo de esa aldea, en palabras de Eliade (1981): “El Mundo se deja captar en tanto que mundo, en tanto que Cosmos, en la medida en que se revela como mundo sagrado” (p. 42). Así habitan los primeros hombres:

Y vino la fundación del caserío. Y las casas iniciales pasaron ante la mirada visionaria de los fundadores, y el corte de cabuya trazó las calles, y brotaron árboles hijos de hombre, y tapias de albergue acogedor. Y el metálico son de la herrería, y el serrucho y el martillo en la madera, y los cascos de la recua sobre la piedra clavada para resistirlos (MMV, 1985, p. 33).

La construcción es entendida aquí en los dos sentidos que propone Heidegger (1994) al relacionarla con el habitar, la manera cómo los mortales son en la tierra: “El construir como habitar se despliega en el construir que cuida, es decir, que cuida el crecimiento... y en el construir que levanta edificios” (p. 130). Cuidar y erigir serían las dos formas de la construcción, sin ellas el ser humano solo ocupa un lugar, en cambio, cuando vela por la tierra y el cielo y edifica un templo, una casa o una plaza entonces habita, es el espacio en el que está. Tanto cuidar como edificar implican para Bachelard (1941) una voluntad de trabajo, de lucha contra la resistencia de la materia dura o suave para darle un nuevo origen impregnado del espíritu humano: “El trabajo es —en el fondo de las sustancias— un Génesis. Recrea imaginativamente, mediante las imágenes materiales que lo animan, la materia misma que se opone a sus esfuerzos” (p. 42). En el habitar de la familia Herreros la materia se cuida y se erige nombrándola o transformándola con las herramientas, Mejía Vallejo (1985) lo muestra en imágenes dedicadas al uso de utensilios como el machete, el azadón o el hacha, formas de su poética de la tierra: “Escucharían la vida en el golpe del martillo, en el trabajo de serruchos y garlopas, en el choque de maderas contra maderas. Pasos, voces, hachazos, silbos...” (p. 38). El habla de los fundadores es creadora, da nombre a lo que observa, reorganiza el mundo y lo hace propio: “Sus palabras decían montes y valles” (p. 33). La apropiación de terrenos se reconfirma en el trabajo de esa tierra y en darle nombre a lo que hay allí, el mundo se hace cosmos, se carga simbólicamente. Los Herreros consiguen un poder social a partir de dicha apropiación del espacio, se adueñan de la tierra y con ello logran un prestigio del

que surgen otras dominaciones. Lo vemos en un recuerdo que tiene Efrén Herreros de su padre:

Tenía los ojos de un profeta cruel, voz retoñadora, al callar decía cosas tan definitivas como al pronunciarlas. Sus hijos serían herederos de la estirpe que él afirmara. Cuando llegó al páramo los montó en caballos y los condujo hasta la parte accesible del farallón.

–Lo que ven y mucho más les pertenece.

Su brazo mostraba la seguridad de un gajo de roble.

–Nadie podrá tener tantas tierras.

Recitaba límites de posesión, nombraba cada cerro y cada árbol por su nombre. A Efrén Herreros le agradaba el ejercicio, y no los sentía plenamente si no los dominaba, todavía joven para entender el despojo.

–Es el caobo de tunas gruesas.

–Este el aguacatillo, no hay árbol que le iguale para enrojecer.

–Este es el cortapico, florece en verano su enredadera.

–Este es el San-Juan-de-Monte, es la batatilla o convólculo.

Dueño del campo al nombrar sus componentes, y ríos y riachuelos que mojaban sus montes y sus valles.

–El Cauca. El Piedras. El Cartama. El San Juan (MMV, 1990, p. 117).

El espacio colonizado fue fundado con el nombre de Balandú, el poder y la organización del pueblo estuvo a cargo de aquellas familias que se distinguieron en los grandes relatos del viaje de llegada y aquellas que más tierra lograron acaparar, acción que legitimaba en gran medida el poder. La tierra será el gran tema de discusión, su distribución es difícil y está cifrada por cuotas de violencia y expropiación: “¡Tumben monte, siembren pastos! Extendía su mirada el agrimensor veterano. Había baldíos aún, viejas montañas del indio [...] El avance era un derecho tomado, no dolía la injusticia al practicarlo, también la tierra y el hombre debían pagar su tributo obligatorio” (p. 116). Con la fundación llegaron las normas que definían límites y directrices territoriales al amparo de una mentalidad señorial que situaba en los principales cargos de poder público a personas que cumplían con ciertas características de la moral tradicional. Por muchos años los Herreros fueron los elegidos para estos

menesteres: “A muchos escocía el monopolio de prestigio, autoridad y dinero. Desde los fundadores, desde los primeros alcaldes, jueces y notarios: Francisco, Juan, Mariano, Miguelón, o los seguidores en sombra de aquel orgullo, querendón en el fondo” (p. 78). El poder de la familia se fue legitimando con el paso del tiempo, eran respetados y obedecidos por el pueblo. Además de envidiar su posición económica y social, a los Herreros se les admiraba por “su orgullo, su capacidad de sufrimiento. Su terquedad” (p. 42). La construcción y el desarrollo de Balandú dependió en gran medida de la familia, eran los dueños de buena parte de la tierra y tenían, como todos los poderosos, un terreno en la plaza central —que posteriormente sería la casa del pueblo— y sus mandatos estaban al amparo de la ley. Dispusieron de solares y dinero para construir hospitales, iglesias, escuelas, formaron asociaciones ganaderas, agrícolas y cofradías religiosas.

En la forma de organización social y política vemos esos retazos del pensamiento señorial heredado de la colonia española, que “llevó a la creación de un *ethos* cordillerano, recatado, profundamente religioso, patriarcal y de maneras de ser, hacer y pensar muy fuertes, rígidas y autoritarias” (Velázquez, 2013, p. 14). La realidad social de Balandú se inserta en lógicas de la hegemonía patriarcal y católica, se trabaja por el patrimonio familiar y la conservación de las buenas costumbres, todo queda en manos de unas pocas familias que se esfuerzan por mantener sus dominios a costa de preservar las tradiciones: “¿Qué no manejaron en Balandú? El primer alcalde fue un Herreros y el primer juez y el primer párroco: alcaldes, jueces, sacerdotes, arrieros, dominadores cada uno en su campo” (MMV, 1990, p. 103). Esta dinámica es equiparable a la historia de los pueblos antioqueños, aldeas construidas al amparo de unos cuantos apellidos que se insertan en todos los estamentos del poder y que dan a la Iglesia el papel de vigilante del orden. La parroquia tiene, en este tipo de sociedades, un papel cardinal, desde allí se regula la vida de los habitantes, la moral religiosa y ciudadana es la misma y, por tanto, es tan garante de la justicia el juez como el sacerdote, teniendo este último la autoridad de lo divino. Así lo explica Claudia Acevedo (2005) en un artículo sobre la familia Herreros:

La parroquia fue durante gran parte de nuestra historia institucional la unidad administrativa por excelencia. [...] Por eso

lo público tiene su primera dimensión en la estructura de la comunidad cristiana que es legitimada por los mandamientos, las leyes y las reglas morales impartidas por esa cosmovisión totalizante en que se convierte la religión y hacia la que desemboca toda la lógica del manejo social. Lo común y lo colectivo se confunden con lo sagrado entendidos como bienes espirituales de creencias y mandatos moralizantes, pues el universo moral católico parte del concepto de que un buen cristiano era asimismo un buen ciudadano (p. 17).

El comportamiento familiar es regulado por este sistema patriarcal que demarca con precisión y rigidez los roles de cada sexo. En las novelas vemos cómo la Iglesia proyecta sus valores y prohibiciones sobre las formas de habitar de las mujeres y los hombres que genera una desigualdad entre ambos. La sexualidad es fundamental para comprender este desequilibrio, para ambos sexos se presenta una dualidad: por un lado se exige castidad, fidelidad y monogamia, y por otro se avalan prostíbulos y relaciones extramatrimoniales. En esta dualidad, las mujeres que no viven dentro de las virtudes de la castidad y la fidelidad son consideradas prostitutas, aunque no trabajen en un burdel, y serán socialmente condenadas. Los hombres tienen mayor libertad, si mantienen relaciones sexuales por fuera de su hogar o en condición de solteros su “pecado” podrá ser perdonado porque se entiende que sus necesidades biológicas deben ser satisfechas:

La madre asentía, sumisa a la voluntad del macho, callaba sobre su tambora de bordar, pequeños oficios caseros, robustez engolada, respetabilidad familiar. La tradición. [...] Meses de soledad enclaustrada, tejiendo, bordando, mirando el pasado de una familia que debía recorrer el trecho de cualquier familia. Sufrimiento callado, protesta no referida a palabras, recuerdos no compartidos.

—Está bien. Aguardaremos.

Funciones de iglesia, tertulias protocolarias, visitas de luto, la plaza de Balandú frente al balcón mientras el hombre se imponía en otros pueblos, en fincas adquiridas por compra o colonización, el trato con mujeres de donde saldrían hijos que humillaban la dignidad de señora y madre (MMV, 1990, p. 120).

La Iglesia, como representante de la moral socio-cultural, establece un “deber ser” que se impone a ambos sexos en sus actos más cotidianos. Las mujeres consideradas decentes habitarán los espacios de la intimidad: la casa, la iglesia, los huertos, los salones sociales de beneficencia, y asistirán solo a actos públicos y cultos religiosos o de celebración cultural que el sacerdote haya estipulado como propios para ellas. La mujer “es la unificadora de la vida familiar, la orientadora de los buenos comportamientos morales y éticos”, ella “soporta con estoicismo los desvaríos e infidelidades del esposo porque su misión es sostener moralmente el hogar a costa de su propia negación y pérdida de la identidad personal” (Acevedo, 2003, p. 70). La vida de la mujer tiene como meta o ideal social ser esposa y madre dentro del matrimonio, tal como explica Gutiérrez de Pineda (1996), si no accede a él solo tiene tres opciones: ser solterona, o como se denomina popularmente “biata”; ser religiosa; o ser prostituta. Todo lo que esté por fuera del ideal del matrimonio, que incluye la vida célibe de solterona o religiosa, es marcado por el pecado y el temor al pecado lleva a las propias mujeres a vigilar y mantener estas condiciones machistas: “Mis hijas –decía la madre–, que sean limpias de alma y sanas de cuerpo, que la mancha nunca llegue a su mirada, muertas antes que pecadoras” (MMV, 1990, p. 341). Oponerse a vivir en la virtud que dan la virginidad o la fidelidad conyugal implica una rebeldía y un acto desafiante que empuja hacia la exclusión social. Entre las Herreros encontramos ambos extremos, las que cumplen con lo esperado por la cultura como Merceditas, Evangelina, la Monja, Paula y Piedad; y las que enfrentan los preceptos morales como Lucía, Escolástica, Zoraida e Isabel, quienes son aisladas de la comunidad de diversas maneras.

Para los hombres el camino que señala el “deber ser” es diferente, los arroja al espacio público: la calle, la cantina, los negocios, las fincas y los viajes. La masculinidad antioqueña está asociada con un impulso agresivo básico que permite el dominio del hábitat montañoso, la construcción de caminos y la defensa del territorio: “Al hijo se le grabaría el resollar de los caballos contra el viento, los cascos contra la roca, la seguridad que daban esas alturas y esos paisajes. Y la voz fundadora del padre, su olor a macho colonizador, su barba retorcida, sus ojos concretos, sus brazos al horizonte en acto de creación” (p. 117). El ánimo dominador de la naturaleza se potencia con el espíritu

aventurero y comercial que posibilita llevar a cabo grandes empresas para conseguir riqueza y prestigio. El hombre debe ser trabajador y rico, su posición y la de su familia está directamente asociada con aquello que ha sido “capaz de crear o de poseer económicamente y la manera como lo vierte dentro de su sociedad” (Gutiérrez de Pineda, 1996, p. 410). Dentro de estas exigencias no caben las aspiraciones de un científico, un artista o de cualquier otro oficio que no produzca dinero. La familia depende del poder y, por ende, de la riqueza que sea capaz de generar el hombre, este puede ser padre, hermano o hijo, pero solo conservará el lugar de patriarca en tanto cumpla con la condición de mantener el nivel económico familiar. La única opción de vida que se le tolera al hombre por fuera de la adquisición de riquezas es la del sacerdocio, desde donde también otorga cierto prestigio social a la familia. Las decisiones del patriarca son el camino a seguir, como recuerda Efrén: “Sus hermanas internas en el Pensionado Francés, su hermano mayor sobre los sables, Rodrigo en los códigos que enseñaba la Universidad, su padre señalando rutas en el páramo y en el río, en las tierras bajas, en la voluntad de cada uno” (MMV, 1990, p. 120). El gran patriarca de la familia Herreros es Efrén, quien reemplazó a su padre, el primero en ocupar esta posición y del que solo sabemos por el recuerdo de sus hijos. Al amparo de Efrén están las generaciones que protagonizan las novelas, junto a él, sus hermanos —el sacerdote Pedro José y el abogado Rodrigo— y su yerno, el doctor Morales, serán los hombres que cumplan con los ideales sociales de riqueza o vida consagrada. Los demás se oponen a este tipo de vida y se ven envueltos en diferentes formas de exclusión social tal como ocurre con las mujeres, ubicaríamos aquí a Enrique, Medardo, Roberto, Eusebio, Elías, José Aníbal y al maestro Bastidas.

En la generación de fundadores es manifiesta la intención de acogerse al orden establecido y, al hacerlo, consolidar el poder familiar. Sin embargo, algo se escapa, el carácter rebelde y orgulloso que los identifica les impide seguir el sendero del “deber ser”: “Respetaron sus primeras extravagancias, siempre los Herreros merecieron respeto, así fuera cuchicheante” (p. 308). La fe en el progreso y la inconformidad con algunas pautas morales son características arraigadas en la stirpe y la llevan a construir una relación ambigua frente a los valores más tradicionales: “En esa familia todos son extraños —había oído—: don Juan Herreros, el que vuelve a caballo de la muerte; don Mariano

el ciego; don Enrique El Coronel; don Efrén” (p. 74). El comportamiento “extraño” que ven los demás es justamente el que se aparta del camino señalado, como se observa en la estruendosa fiesta que dio Juan Herreros para inaugurar la Casa de las dos Palmas y que acarrió la primera maldición. A pesar de su poder, para maldecir a una de las grandes familias la Iglesia necesitaba que esta amenazara el corpus de valores establecidos, y eso fue exactamente lo que representó la fiesta de Juan Herreros, sus invitados eran los seres más “inmorales” del pueblo: borrachos, prostitutas, un homosexual, el cantinero y sus amigos derrochadores. Los sucesos de los días y noches que duró la juerga fueron escándalo. La Iglesia no lo toleró, el párroco se pronunció cuando llegaron las noticias: “Manos y voces alzadas al cielo poco perdonador, que intranquilizaba a las buenas conciencias de Balandú en sus veredas, y removió el Palacio Episcopal en la capital diocesana” (p. 34). Desde aquel momento se fijó la disputa entre la familia Herreros y la Iglesia, y aumentó a medida que la familia se fue acercando a las ideas liberales y de modernización. Todos los enfrentamientos posteriores a esa primera maldición estarán motivados no solo por comportamientos descarriados sino, además, por la introducción de nuevas ideas y de aparatos tecnológicos que ponen en duda la omnipotencia de Dios y sus representantes en la tierra.

Si bien las novelas sobre la familia Herreros narran el proceso de colonización del siglo XIX, este periodo se sitúa como pasado, se rememora como el tiempo de los fundadores. El argumento de las obras comienza a desarrollarse a principios del siglo XX, con la tercera y cuarta generación de la estirpe¹⁶, reflejando el momento histórico en que Colombia vive la denominada “Hegemonía Conservadora” (1886-1930), época marcada por las tensiones políticas en torno al pensamiento liberal y sus exigencias de una modernización para el

16 El momento histórico se puede situar por el ambiente y las problemáticas que se recrean en las novelas, la única fecha que se da en los textos confirma que se trata de finales del siglo XIX y principios del XX: “Evangeline llevaba un año de amamantar a su hijo, Gustavo fue su nombre, Efrén Gustavo Gómez Herreros, bautizado en la iglesia parroquial de Balandú, pueblo que Dios aguarde, el tres de enero de mil novecientos dieciocho” (MMV, 2002, p. 13). La fecha hace posible interpretar el antes y el después si tenemos en cuenta que estamos ante un hijo que vendría a ocupar su lugar en la quinta generación de la familia.

país inspirada en aquello que estaba sucediendo en Europa. La posición social de la familia Herreros y sus actividades comerciales la llevan a congraciarse con estas ideas liberales, aunque de su pasado heredan un amor por la tierra, el gran bien del colonizador, que les impide dejar el terruño, aferrándose a una vida rural premoderna que aún mantiene los valores morales tradicionales. A pesar de esta ambigüedad, los Herreros se enfrentan al poder de la Iglesia, sus acciones modernizadoras e innovadoras cuestionan las bases morales de la sociedad. Ante su actitud, el clero católico opta por maldecirlos: “Efrén y su familia son acusados y anatemizados, y a pesar del peso que tienen en el pueblo, donde son mirados y tratados con respeto, no pueden evitar sentirse excluidos” (Acevedo, 2005, p. 26). La maldición será su manera de habitar ese pueblo que han fundado y construido, ella demarcará las maneras de estar y de ser en ese espacio.

La familia se ve obligada a vivir bajo la amenaza de desgracias y angustias que atraviesan toda decisión y acción de los sujetos condenados. El imperio de la maldición no solo recae sobre los seres humanos, su lógica simbólica y mágica llega hasta los animales, las plantas y los objetos que están en relación con el mundo de los Herreros. Para Mejía Vallejo es imprescindible pensar en estos elementos, su poética de la tierra hace que los tenga en cuenta a lo largo de su obra: “Para mí tiene tanta importancia un río como un hombre, una piedra, un árbol como un animal, o una cantidad de actitudes humanas. Uno es producto del paisaje, en cierta forma es creación del paisaje” (Montoya, 1984, p. 34). En toda la historia encontramos una clara integración entre los Herreros y los seres y objetos que los rodean. Desde la colonización, cuando dominan el mundo, hasta la caída de la estirpe, hay perros, caballos, pájaros, palmas y árboles que acompañan y dan sentido a los lugares. También los muebles, los álbumes, los espejos y la victrola participan de las dinámicas de cada una de las casas habitadas por la familia. Con ello el autor propone una manera de estar anclado a la tierra, de ser parte de la tierra. El papel de los animales, las plantas y los objetos va más allá de ocupar el espacio, ellos se convierten en habitantes cuando la familia les otorga una función fundamental dentro de su destino maldito.

La identidad de los Herreros está ligada totalmente al espacio en el que moran, la montaña que dominaron y bautizaron como Balandú,

que sacralizaron e hicieron su cosmos, el mundo que les confirma su pasado de fundadores, de señores de la tierra, y que les señala como malditos. Desde la primera vez que la sentencia maldita cayó sobre la familia el espacio se habitó con su influjo, se derrumbaron las minas; llegaron muertes, suicidios y locuras; se quedan los muertos atados a los espejos y los vivos encadenados a sus invocaciones con raíces mágicas y sueños. La historia del linaje se construyó con baches inentendibles: “Desapariciones lentas, muertes cultivadas, empujones contra esa vida que no acababa de entender, plantas de cristal que absorbían todas las vidas ajenas. Unos se descerrajaban las sienes, otros se dejaban ir como por un río inevitable” (MMV, 1980, p. 184). Y cada generación preguntándose por el triunfo de la muerte: “¿Iremos a caer en lo mismo?” (p. 185). El acto de habitar, al principio centrado en la fuerza del dominio de la naturaleza, toma poco a poco los matices de un destino maldito que embriaga de muerte y desasosiego a todos los seres que lo asumen. La cotidianidad se configura en imágenes que dan cuenta de un ambiente mágico y supersticioso donde todos los elementos se hacen símbolo o leyenda. Así, en este capítulo veremos cómo la maldición atraviesa el habitar de la familia Herreros, profundizando en sus manifestaciones más relevantes, y dedicando también un apartado a los animales, plantas y objetos que se insertan como otros de los seres que moran en las altas montañas de Balandú.

El destino maldito de la familia Herreros

¡La pagarán usted y las generaciones que le sigan!

MMV

Nada fue igual después de la maldición, el mundo quedó cubierto por la oscuridad del presagio: “Malos tiempo se avecinan” (MMV, 1980, p. 9). La historia familiar se va enhebrando de tragedias, una tras otra, hasta convertirse en una leyenda conocida en todo el territorio: “Revivían el tono de aquella maldición, y de nuevo las mismas voces entre pañolones enflecados: –¡El diablo se apiade de las almas que no siguen su camino! / –Desgraciados los hijos y los hijos de los hijos” (MMV, 1990, p. 271). Todo en la vida de los Herreros es explicado a través de la condena impuesta por el sacerdote y asumida como identidad de la estirpe, ellos son los malditos, sus alegrías y sus penas están inscritas en el signo del anatema: “No más, hermana. La vida solo nos ofrece muerte. La misma historia” (MMV, 1980, p. 10). Cada generación siente de alguna manera las consecuencias de la maldición, mas ninguna vuelve al cauce que le pide la Iglesia, cada una a su manera desborda con fuerza el camino del “deber ser”. No importa lo que hagan, están condenados para toda la eternidad, así la maldición también ampara sus disidencias restándoles responsabilidad. No hay manera de huir, es una marca de familia que se hereda, de ahí los desvaríos, las manías, las bacanales alcohólicas, los amores prohibidos, los remordimientos del insomnio y la captura de los espejos que niegan la posibilidad de morir en paz. Los Herreros habitan como malditos en el desenfreno del río, en la quietud del pueblo y en la sacralidad del páramo. Aunque aman su tierra y viven según sus costumbres de hombres montañeros, en los días señalados sus elecciones se contraponen a la rigidez del canon eclesiástico, trasgreden el orden y su mundo se configura en una serie de acontecimientos que revelan una y otra vez un destino cifrado por el poder de la palabra: “Malditos”.

FAMILIA HERREROS

Primera generación: Colonizadores

*ND: No se conocen nombres

Segunda generación: Fundadores

Graciela

Francisco

Miguelón I

*ND

Mariano

Juan

Primera maldición

Francisca
García Murriel

Etelvina
López

*ND

Tercera generación

→ Miguelón II
→ Alberto
→ Ricardo

Escolástica
García

Juancho
López

Enrique

Rodrigo

Pedro José

Efrén

2ª Maldición

Patriarca

Merceditas

Vestina

Mariana

Prudencia

Cuarta generación

→ Roberto
→ Elías Botero
→ Adriano

"La Laca"

Medardo

Evangalina

Lucía

Isabel

Doctor
Morales

Zoraida
Vélez

José Anibal
Gómez

Quinta generación

Eulalia

"La Monja"

Paula

Eusebio

Efrén Gustavo

Ángela

Efigenia

David Henao

Sexta generación

→ Bernardo

Héctor

María Cristina

Cinco más *ND

*ND Nombre desconocido
— Matrimonio
- - - Unión extramatrimonial.
→ Herreiros ubicados en esa generación pero de filiación desconocida.

Imagen. Genealogía de la familia Herreros. Elaborada en el transcurso de esta investigación con la información encontrada en las novelas y cuentos. Este esquema ubica generacionalmente a los personajes.

Juan Herreros será el hombre que encarne la primera maldición, su tendencia a lo sensual y extravagante le llevó a vivir en una constante celebración desbordada que confirmaba las razones de la excomunión: “Aunque muchos quisieron ver en los detalles una alborotada historia de amor, a Juan Herreros le faltaba hondura para enfrentar sus años y los pasaba con escándalo, que él confundía con intensidad”. Así asumió cada día de su existencia, “no tanto para gozar su vida, sino para que dijeran que estaba viviendo” (MMV, 1990, p. 34). Muchos sucesos fueron explicados por esta primera imprecación: el suicidio de Juan, la locura de Enrique el coronel y de la hija mayor de Efrén, la muerte de Lucía, el empeño de Efrén en explotar una mina de sal que deforestó un bosque y la destrucción de la fábrica familiar: “La ruina empezó con el incendio de los montes. Veinte días y diez noches ardió la montaña. —«La primera maldición, debió ser»” (p. 31). Años después la maldición se renueva teniendo a Efrén como protagonista, esta condena lo hermanará con el maestro Jerónimo Bastidas, ebanista y escultor, y Zoraida Vélez, una mujer que sostuvo un apasionado romance con Medardo Herreros. En compañía de ellos, Efrén decide salir del pueblo e irse al páramo, a la Casa de las dos Palmas, donde vivirán el resto de sus vidas. La aldea los identificará como “los tres del atrio”, pues en este lugar fueron maldecidos por el padre Tobón en una escena que se comentaría para siempre en Balandú.

Vale la pena detenerse en algunos puntos de esta escena para comprender el poder de los Herreros, la posición despótica de la Iglesia, el temor del pueblo a ambos y el efecto de las palabras que maldicen. Todo comienza porque Zoraida quiere entrar en la iglesia a ofrecer una oración por su padre muerto, el sacerdote lo impide a pesar del apoyo que le da el maestro Bastidas: “¡Deténgase, perdida!” (p. 15). Al ver la situación, Efrén Herreros decide intervenir. Montado en su caballo y acompañado de su perro negro Libán, pregunta a Zoraida: “¿Quiere entrar? / —Debo hacerlo. / —Entonces nadie va a impedirselo”. El padre Tobón intenta encontrar algunos cómplices entre los feligreses, pero nadie le ayuda, “varios se consultaron con los ojos, no se atrevieron a ir contra el prestigio que aquella familia representaba” (p. 16). El sacerdote se exaspera por no conseguir imponer su autoridad y convierte la imagen de Efrén junto a sus animales en una manifestación del mal: “La visión del perro negro y de la mula estéril

y maldita, encarnación del diablo en la leyenda, acabó de ofuscarlo: / –¡Queda excomulgado! / En ese momento se grabó en el rostro de Efrén Herreros una expresión que solo borraría la muerte” (p. 16). El orgullo herido y la desesperanza de verse de nuevo bajo la sombra de una maldición le dan fuerzas al patriarca de los Herreros para hacer frente al sacerdote:

–¿Estoy condenado, padre? –volvió con voz lenta y baja.

–Condenado en nombre de Dios.

Alcanzaron a ver una sombría tristeza en medio de la rabia contenida del jinete. Sintieron respeto, siempre los Herreros infundían respeto. Desde los Fundadores. Desde Mariano el alcalde ciego. Desde el Coronel.

–Entre, Zoraida –dijo en el mismo tono; y al maestro: –Si quiere, acompáñela. [...]

Cuando el sacerdote se dejó ir con otros dos, Efrén Herreros sacó su revólver, firmes los movimientos imperceptibles, voz seca:

–Disparo al primero que cruce esa puerta.

Tuvieron miedo, el sacerdote agarró el freno de la mula.

–Suéltelo –concluyó Efrén Herreros–. Si ya estoy condenado, la muerte de un curita idiota no aumentará mi eternidad en el infierno.

Medio Balandú repetiría después esas frases, las susurrarían entre chales y pañoletas oscuras (p. 17).

El padre Tobón procura no deteriorar aún más su posición de autoridad frente a un Herreros y exige a Efrén que abandone el atrio agarrando el freno del caballo, pero Efrén monta el gatillo del revólver y el sacerdote, al advertir que nadie se solidariza con su causa, confirma la sentencia: “¡La pagarán usted y las generaciones que le sigan!” (p. 17). Por segunda vez el clérigo maldice, amplía la condena a toda la estirpe, y así sucederá una tercera vez cuando, al salir de la iglesia, el maestro Bastidas renuncie a su trabajo y el cura afirme: “¡La maldición de Dios caerá sobre los tres! –gritó extenuado el padre Tobón. Efrén Herreros empuñó las riendas para seguirlo. Y una voz que oyó Balandú habló desde el animal, señalando el páramo con mano firme: –Allá construiré la capilla. Más cerca de Dios mientras más lejos de usted, padrecito” (p. 18). En esta última frase Efrén escinde

la figura de Dios de la del sacerdote, con ello simboliza que se acerca a Dios en su alejamiento de una Iglesia intolerante y alienante que, al perder fuerza, inicia un asedio moral e impide el progreso de la vida.

Los Herreros son una familia cuya posición social les concede el privilegio de visitar la ciudad, viajar al extranjero, leer libros traídos de muchos lugares y, por tanto, conocer lo que sucede en el mundo, su mirada es más amplia que la de otras personas del pueblo, de alguna manera representan la burguesía de ese tiempo en Antioquia: “La imagen de familia acomodada que no ignora los progresos que hay al otro lado de las montañas antioqueñas y que ellos se pueden dar el gusto de vivir” (Acevedo, 2005, p. 24). El linaje Herreros encarna el progreso en Balandú, esto puede observarse en múltiples acciones de modernización que llevaron a cabo: la gesta colonizadora que emprendieron con la premisa de “salir adelante”, la construcción de puentes y caminos, el ejercicio de profesiones liberales estudiadas en Europa (derecho y medicina), la búsqueda de avances médicos para curar la ceguera de Zoraida, la preferencia por muebles traídos del extranjero, el uso de aparatos como la victrola que llevó a la plaza la música sin intérpretes visibles y causó tanto temor. El cambio y la innovación son parte fundamental de la mentalidad familiar, hay una necesidad de rebelarse contra la ley paterna para ir con las ideas de su tiempo y mantener la vitalidad. Esta renovación les permite seguir siendo una de las familias más importantes, pero no es fácil vivir en la novedad, el camino del progreso y la ciencia implica vacíos y pérdidas. Para entrar en la mentalidad moderna hay que despojar al mundo de los sentidos que tenía, desacralizarlo. Los Herreros se ven inmersos en una ambigüedad: defienden el progreso y la modernización, pero se asustan ante la pérdida de aquello que ha sido su “cosmos”, aferrándose a él como su única raíz. En términos de Eliade (1981), el ser humano se desorienta si no participa de una “sacralidad cósmica” que organice el mundo, no hay “puntos fijos” hacia dónde dirigirse, el cosmos se convierte en un lugar homogéneo y, de esta manera, sería lo mismo estar en cualquier casa que en la Casa de las dos Palmas.

El apego a la tierra es parte fundamental de la identidad de una familia que, como los Herreros, colonizó la montaña. Abandonar o transformar el lugar de origen, además de la nostalgia campesina por

el terruño, implica cuestionar las bases ancestrales de su comportamiento. Frente al progreso, la familia fundadora no pone en juego tan solo una parcela, sino la tierra a la que sus antepasados dieron forma:

Ser «montañero-colonizador» es una categoría diferente a ser «campesino». [...] La montaña, como gran símbolo de un lugar que debe conquistarse mediante empresas colectivas o individuales, construirse o habitarse, lugar que debe echarse al suelo y a través de cuyos negros bosques deben trazarse caminos y senderos, no coincide nunca con el agro del campesino a secas, en cuanto lugar de trabajo agrícola estacionario y estable. Los caminos que se abren, las fondas de paso, las travesías, los relatos de conquista de los territorios, las fundaciones y los emprendimientos que hay que dejar de inmediato atrás para continuar con el viaje, la incertidumbre como valor y el espíritu aventurero, nada de esto corresponde al mundo rural, al mundo campesino clásico (Cruz Kronfly, 2000, pp. 8-9).

Entrar de pleno en la modernización implica rebatir su ser de “montañeros-colonizadores”, abandonar su cosmovisión. La familia Herreros se maravilla con los adelantos de la técnica, se sorprende de aquello que puede hacer el hombre y lo celebra, al mismo tiempo que se consterna y horroriza por los destrozos que el vivir bajo el mandato de la modernidad causa en el paisaje, en las edificaciones y en las costumbres. En este punto se articula la maldición, los Herreros son malditos por defender el progreso y el libre pensamiento, pero no pueden sostener estas ideas seculares frente a la condena sacerdotal, la maldición se desencadena con todo su peso porque una parte del ser de ellos está inmersa dentro del mundo de significaciones que da eficacia a las palabras del clérigo. En sus estudios sobre el hombre religioso, Eliade (1981) comprende que es imposible para el ser humano una vida completamente profana: “Cualquiera que sea el grado de desacralización del Mundo al que haya llegado, el hombre que opta por una vida profana no logra abolir del todo el comportamiento religioso” (p. 17). La familia rompe sus lazos con la Iglesia por no estar de acuerdo con su forma de actuar, con sus intransigencias morales que impiden avanzar, aunque, por otra parte, sigue creyendo en la Divina Providencia porque sus valores están arraigados en la fe católica. Ante esta situación, la maldición

tiene un sentido particular para una familia de la montaña, pues su fe no significa entrega a lo divino o esperanza de un milagro sino una fuerza inspiradora que le otorga sabiduría y buenaventura, y es justamente esto lo que pierde cuando es maldecida, la condena es el abandono de la Providencia. Para esta cultura la bendición de Dios “no quiebra la voluntad sino que la templá” (Gutiérrez de Pineda, 1996, p. 384), por ello los Herreros apelan a su orgullo para continuar sin la protección providencial que les ayuda a esquivar o sobrellevar las dificultades del camino.

La obra de Mejía Vallejo refleja aquí la introyección de los valores católicos en la sociedad antioqueña; un sujeto puede apartarse de la Iglesia, pero no por ello se aleja del *ethos* que la sociedad moldea y que hace parte de su “sí mismo”. Virginia Gutiérrez de Pineda (1996) lo explica como un aspecto particular de la región: “La Montaña aplica la definición catequista de que la Iglesia católica es la verdadera: no estando el individuo sobre el verdadero camino religioso y cultural, tampoco puede considerársele como un miembro deseable de la sociedad que comulga con tanta certidumbre en esta fe y no admite otra” (p. 380). Por ello, aunque la familia Herreros por momentos duda del cumplimiento de la maldición, no consigue vaciarla de sentido y restarle valor para disminuir sus efectos:

- Paula, ¿se cumplen las maldiciones?
- El obispo dijo que sí. La respuesta rápida fue otra evidencia en la complicidad de la caída.
- ¿Tienen ellos derecho a cambiar el destino?
- A lo mejor ellos son un destino.
- Efrén Herreros no fue culpable
- Nosotros tampoco somos culpables (MMV, 1980, p. 7).

Después de la segunda maldición, Efrén intenta quitarle peso a las palabras del cura, se acerca a la curia y apela el pronunciamiento con argumentos racionales, pero la Iglesia no deja que se le cuestionen sus designios de esta forma: “«Justa o no, la maldición de sacerdote se cumple» –sentenciaron, lo confirmó el obispo a la demanda de reposición. El orgullo de Efrén esperó el hundimiento sin pedir clemencia” (MMV, 1990, p. 25). Así la familia, que aún tiene ese sentido religioso de la vida, otorga a la maldición la posibilidad de

dirigir su devenir, constatando el poder de las palabras. En el contexto de Balandú lo dicho por el sacerdote ejerce una gran soberanía: “Nadie como el sacerdote es oído en la Montaña, donde sus palabras resuenan como voz de pastor, líder y juez” (Gutiérrez de Pineda, 1996, p. 388). Al clérigo se le asigna el lugar de la verdad sagrada, se pronuncia en nombre de Dios y de ahí deriva su poder casi omnipresente, dirigido desde el confesionario y el púlpito.

“Mal-decir” es emitir una palabra deseándole mal a otro, cada vocablo usado en una maldición tiene una gran potencia significativa, por un lado, se hace en nombre de entidades arquetípicas (Dios, la Virgen, los ángeles en el caso del catolicismo) que tienen la potestad de intervenir en el destino y, por otro, propone “un escarnecimiento tan horroroso que sus admoniciones parecen dirigidas a remover temores ancestrales guarecidos en lugares muy profundos de la psiquis” (Rojas, Villaseñor & Reyes, 2015, p. 77). Estas palabras precisas y cargadas de sentido tienen el poder del símbolo, es decir, la palabra actúa allí como “una representación que hace *aparecer* un sentido concreto; es epifanía de un misterio” (Durand, 1971, p. 15), entra en el terreno de lo sagrado. El texto de la imprecación es fundamental, debe estar anclado en el imaginario de quien lo recibe para que sus palabras adquieran el sentido y tengan el peso significativo que le dé un efecto real, en esto consiste su “eficacia simbólica” (Lévi-Strauss, 1987, p. 211). Para la familia Herreros la maldición no solo tiene sentido dentro de sus creencias religiosas, como hemos visto, sino que además se vincula con su historia familiar como un símbolo de su pasado desde donde se lee el presente y se espera el futuro. La fusión de creencias culturales y familiares da cuenta de la manera cómo esta condena se arraiga en el imaginario y genera un marco para la lectura de los acontecimientos, en palabras de uno de los últimos Herreros:

Pensaríamos la soledad de aquellas gentes, creeríamos que su invierno consistiría en rehacer obsesivos sus instantes peores. El perdón sería un temblor desgarrado, un resistirse a borrarlos completamente: en nosotros esa permanencia trataba de espiar (sic) culpas antiguas que en alguna forma heredamos. Ahora pienso, desde entonces nos vimos honda la mirada para que en ella cupiera el perdón latente en el aire, en los intersticios de las rocas aullantes, en el viento arremolinado, en los

muros, pero que no tocaba los labios para ser palabra y descansar en ella.

—«Sufren, en medio de todo. El miedo solo trata de espantar».

—El olvido nos llegará un día.

Tampoco llorábamos aunque de verdad había motivos; la raíz traía en propia determinación de sufrimiento en que los ojos se abismaban secos y anchos. Porque en el páramo el demonio clavó su pezuña, y en las noches aleteaba su ala negra un flujo de culpa que el mismo viento hacía chocar en los peñascos, allá escuchábamos el eco en alarido (MMV, 1980, p. 84).

La carga simbólica que tiene la maldición, además de provocar efectos en la realidad simbólica de los Herreros, les lleva a soportar el designio de la condena. Los sufrimientos adquieren un sentido porque pueden explicarse desde aquel anatema, los personajes encuentran una justificación en la voluntad divina para sus infortunios y por ello los asumen con cierta “normalidad”. Eliade explica que en un momento de la tradición judeo-cristiana las desgracias impuestas por la divinidad ya no son superadas con los sacrificios o los ritos en su honor, como sucede en otras religiones; desde esta concepción el hecho que causa sufrimiento también representa una teofanía pero “adquiere una nueva dimensión: se hace preciso en la medida que *ya no es reversible*, en que es un *acontecimiento histórico*”, se debe esperar el juicio final o la venida del Mesías para que se regenere el tiempo y se vuelva a recobrar la pureza e integridad originales, para alcanzar la salvación (Eliade, 2013, p. 124). Esta visión se refleja en Balandú, los Herreros no pueden hacer nada frente a la maldición, sus designios se cumplirán y ellos los asumirán con el consuelo de tener una explicación para estos hechos. No hay rito ni penitencia que pueda redimir la condena, la esperanza futura no es muy clara porque nadie nace en la familia por fuera del régimen maldito. En algún momento pensaron que, al tomar el lugar de patriarca, Efrén podía señalar el fin de esta carga: “Cerca de Dios, por la altura —sentenció al pelearse a través del padre Tobón con el obispo. / —Irán Dios y un cura que diga misa —añadió su orgullo vulnerado. Como el abuelo. Fue su ruptura. / —«Tanto que esperábamos de él»” (MMV, 1990, p. 25). Luego la esperanza se encarnaría en su nieto: “Evangelina Herreros espera la inminencia de un hijo. —Que sea bueno —dirían. / —Que sea manso —repetirían. / —Que sus caminos le sean fáciles —perdonarían”

(p, 399). Tampoco en este hijo, Efrén Gustavo Gómez Herreros, se redimieron las culpas, su muerte trágica y prematura nunca se juzgó, no se aclaró si se ahogó, si lo asesinaron, a manos de quién y por qué motivos, fue así uno de los grandes silencios familiares que confirmaban la permanencia de la maldición.

El lastre de la herencia maldita dificulta pensar en el futuro, construir un camino es impensable pues el sendero ya venía trazado por los que quedaron atrás. El panorama es aún más desolador cuando se le suma la imposibilidad de rectificar o enmendar las faltas, los personajes se encuentran sumidos en la desesperanza, con la que se ven obligados a habitar: “La condena hay que ganarla con la culpa. Y la felicidad con amagos de pena, de culpa compartida, de culpas anticipadas: goce y sufrimiento son hijos de cada acto, esa es la verdad” (MMV, 2002, p. 179). El remordimiento es casi una presencia constante, el pecado se renueva y no hay manera de redimirlo, no hay perdón ni se alcanza la paz por un tiempo, cada generación trae consigo trasgresiones que son señaladas como equivocaciones fatales:

Por todas partes asediaba el pecado, lo sentíamos en la historia del Caserón de las dos Palmas, en el sueño intranquilo, en los silencios culpadores de la madre, en miradas y pasos asordados. En las tempestades, en las rocas señal del tiempo. En el fondo de la tierra, donde las huellas serían también la perdición. –Lucifer deja el rastro de sus pezuñas.

Los pecados escalaban cuerpos y almas, hundían sus raíces como serpientes, volcaban la vida (MMV, 1990, pp. 340-341).

La culpa que tanto aqueja a los personajes se simboliza en esos fantasmas que no abandonan las casas familiares, en pensamientos repetidos y en conductas obsesivas. Lo vemos en la madre que pide una y otra vez que sus hijos mueran antes de ser pecadores: “¡Llévatelos, Virgen Santa, si han de desobedecer tus leyes!” (p. 341); también en las voces que cantan cerca del kiosco de la Casas de las dos Palmas, donde la tía Vestina sepulta la ortofónica de Efrén para deshacerse de presagios: “De noche se oye cantar el coroto ese. Dijeron haber escuchado voces formidables que salían del fondo de la tierra donde fue enterrada la ortofónica” (MMV, 1980, p. 13). Los comportamientos extravagantes identifican a los Herreros, en el pueblo no

entienden el motivo de sus manías cuando se rumora que Enrique cubre con terciopelo todos los espejos de la casa para no enfrentar el parecido a su padre o que Vestina llena los patios de gatos, Mariana de jaulas con pájaros y Prudencia de relojes porque “quería todo el tiempo para ella” (p. 35). Los tormentos desplazados a animales y objetos intentan restar angustias y desasosiegos, pero ni los rezos ni las obsesiones dan paz a la familia, la culpa se presenta como la única forma de hacerse cargo de las faltas que les han sido señaladas, y no por eso es liberadora, todo lo contrario, la culpa es una emoción que martiriza porque alberga preguntas incontestables y dolores devastadores que llevan a la desesperación:

Que no cante el gallo, Escolástica. Apaguen el canto del gallo, apaguen el día de hoy. Que apaguen todos los días, que me dejen solo la noche, solo en la noche cabemos los fantasmas. Para mí toda la maldición de La Casa de las dos Palmas, toda ella la quiero para mí. Efrén Herreros, padre, que no le mermen fiebre a la pena (MMV, 2002, p. 242).

Los fantasmas se van convirtiendo en una presencia constante en las casas de la familia, algunos se quedan atrapados en sus reveses, otros son invocados por las desgracias de los vivos. Los muertos siguen habitando cuartos, pasillos y espejos, recorren de forma interminable sus arrepentimientos: “Almas presas en recodos vegetales, hojas y pétalos de fuegos fatuos, antiguos deseos que revivían para señalar el sitio de pasiones dislocadas. Ardor de amor, callar de queja, opaco alarido del remordimiento” (p. 49). Junto a los fantasmas moran aquellos que han perdido la razón porque, ante tanta amargura y desconsuelo, algunos personajes se encierran en su propia realidad. Ellos residen en rincones que les entregan seguridad, construyen muros imaginarios que les dan protección, en palabras de Bachelard (2006) estos personajes arman su gruta, se dedican a los ensueños del reposo. Enrique se encierra en la casa del páramo, Evangelina en el zarzo de la casa del pueblo donde su hermana mayor también vivió sus tiempos de clausura: “La soledad cuajada de rostros, enclaustrada en las habitaciones donde *La Madre*ambulaba su mundo. / —¿Hubo muchos locos en la familia?” (MMV, 1980, p. 184). La locura y el encierro no serán la única manera de agazaparse, hay quienes resuelven sobrepasar los muros y se evaden de su realidad de malditos

por caminos abiertos y lejanos. Seres insertos en ensoñaciones de la voluntad que buscan paisajes e historias o las inventan en el trabajo de maderas y piedras, que transforman el espacio con sus creaciones y con los cuentos que dan sentido al mundo: “La vida tranquila solo a la llegada del tío Roberto con relatos que nos hacían evadir a un mundo de brujas buenas y duendecillos en esteros de ríos cantores, la vida podía volar sobre las cosas como un pájaro azul” (MMV, 1990, p. 341). La imaginación, ese impulso que lleva al hombre a superar la condición humana inventando la vida, da un tono alegre a las conversaciones de la familia Herreros, los sumerge en una realidad más cordial y los invita a reconciliarse con su existencia.

El mundo sórdido y desesperanzador de la maldición es compensado con las historias y coplas de Roberto el andariego, con la guitarra de Eusebio y con el humor de Medardo y Elías. Reírse de sus propias desgracias y usar la ironía para atenuar el poder de Dios les da a los Herreros cierto margen de libertad, aunque detrás de ello también pueda entenderse la amargura y el deseo de una historia familiar diferente: “Nos hundiremos, Elías Botero. / –Hasta nosotros los dioses. / –¿Seguís de Dios todavía? / –Yo soy el Invocado –y miraba el cucarrón sobre la mesa–. Yo soy El Providente –y soltaba sobre la mesa los insectos recogidos en la tarde. / –Andaban en peligro, los salvé” (MMV, 2002, p. 66). La ironía alivia la realidad porque pone en palabras asuntos que de otra manera no son mencionados. Estos juegos del lenguaje contienen elementos de la verdad subjetiva de quien los construye y alcanzan la complicidad de quien disfruta de ellos. Los momentos de humor están asociados con el licor, las canciones, las reuniones donde afloran los recuerdos familiares y no se quiere hablar en serio sobre el destino que se les ha impuesto. En estos instantes de desinhibición se aborda el tema de la caída de la estirpe, de la desesperanza que provoca el abandono de la Providencia o de la decadencia de su mundo, como vemos en la ironía de este diálogo en el que Elías simula defender a Dios:

–¿Seguís creyendo en Dios, Elías Botero?

–Claro que sí.

–¡Crees en Dios!

–Si no existiera, todo esto sería una porquería. Dios es la única llama alumbradora, la esperanza es Dios.

—No hay esperanzas, Elías, si existe es para fregarte. El cura maldijo a tu padre, maldijo al mío, se cumplirá la maldición hasta no sé cuántas generaciones [...].

—No le echo la culpa de mi fracaso. El fracasado soy yo, al éxito nunca le he tenido de barba y cacho. «Es tiempo de que toques las puertas del porvenir», dijo mi padre. Yo pensé que estas puertas estaban con llave ajena. Arriba decía: «Prohibida la entrada».

—No, Dios nunca es culpable [...].

—Sos amigo mío, Elías Botero. Dios no sirvió para nada, sino para poner un cura a maldecirnos [...].

—No, ni Dios ni los curas han sido culpables.

—Uno maldijo a tu padre.

—Maldijo al tuyo. Me pregunto si Dios no tendrá conciencia de su fracaso (pp. 147-149).

La culpa, la locura, la imaginación, la creación y el humor se configuran como formas de habitar ese retiro, a veces voluntario y a veces obligado, en el que vive la estirpe Herreros. A pesar del peso que la familia tiene en las decisiones del pueblo, están aislados, no participan del día a día, los excluye el alcoholismo, la demencia, la soltería, la vida en las tierras altas o la condición de fantasmas. Logran cierta inserción en la realidad gracias a aquellos afectos y mecanismos que les procuran una reducción de su angustia y les dejan asumir su destino. Estas manifestaciones son formas de habitar porque funcionan como imágenes que determinan el ser en el espacio, por ejemplo, la locura se presenta como imagen que propone el encierro en habitaciones, el mundo se ve por la ventana, enmarcado y distante: “La *Madre* asomaba a la ventana de su cuarto [...] Creía recibir una serenata cincuenta años atrás [...] También están malditas las canciones —decía al final y volvía a clausurar con delicado cerrar del postigo” (MMV, 1980, p. 13). Es diferente la visión desde la imagen de la creación, donde la necesidad de recorrer los caminos de la montaña para nutrir las historias muestra un universo abierto, repleto de seres fantásticos y cercanos: “¿Aprendiste más silbos? Horas escuchando aves, a cada regreso ilustraba sus relatos con silbos [...] —Sí, uno nuevo. / ¿Cómo se llama ese pájaro? [...] / —No existe. / —Entonces, ¿el silbo? / —Existe el silbo” (p. 108). Estas imágenes no son fijas, ellas se extienden, se multiplican o reducen al unirse a

otros valores y circunstancias, así varían de un personaje a otro: “El soñador se convierte en el ser de su imagen. Absorbe todo el espacio de su imagen” (Bachelard, 1975, p. 210). En ese desarrollo de las imágenes se encuentra el ser, la esencia de cada uno de los Herreros y el papel que cumplen dentro de su destino maldito.

Balandú no es en sí un espacio maldito, los Herreros lo habitan desde la maldición y en la medida que ellos se hacen uno con su espacio este adquiere dicha categoría. El resto de las personas no reside en un pueblo anatemizado, esa es una circunstancia exclusiva de quienes trasgreden los preceptos de Dios: “Quienes dejaron de obedecer serían proscritos, allá los extraviados en la tormenta, los que huyen de la cólera de Dios. / –¡Santo Cristo de Balandú!” (MMV, 1990, p. 18). La maldición de los Herreros no deja de provocar rumores y chismes, se comenta en las cantinas y en el convento, su resonancia no es un signo de la sorpresa –a nadie asombra el comportamiento de los Herreros ni el juicio de los sacerdotes–, su importancia se debe a que pertenece a la saga de la estirpe fundadora y en ella queda inscrita una parte de la historia de Balandú: “Algunas viejas se santiguaron al saber de la maldición: de las que se tiene noticia, todas se han cumplido, y en la familia Herreros hubo más de uno fuera de la iglesia. –¡Vea que el abuelo! / –¡Vea que Juan el de la casa alta!” (p. 18). Aunque los vecinos se ven implicados en la maldición de esa familia poderosa no hacen suya la condena, sus sentimientos y acciones van de la culpa a la compasión por las desgracias ajenas: “Todo el pueblo fue cómplice; y si alguno renegó después, lograron captarle su remordimiento. / –Nos dio miedo estar con ellos. / –Nadie los acompañó. / –Es nuestra culpa” (p. 19). La aldea mantiene el respeto por la estirpe colonizadora y fundadora, reconoce su autoridad como si se tratara de una raza diferente, fuerte y capaz de todo lo que se propone, sin embargo, los Herreros están solos, no se ajustan por completo al orden social, la condena que pesa sobre su familia los invita a refugiarse en sí mismos, en el páramo, en las habitaciones de las casas del río o del pueblo.

Nada en la existencia de un Herreros queda por fuera del signo de la maldición, su devenir está escrito desde la primera vez que un sacerdote alzó la voz y, con su poder divino, maldijo a la segunda generación de fundadores. Nada fue igual, la familia se hizo más fuerte

y orgullosa para sufrir con la cabeza en alto, para contrarrestar el desamparo de los buenos presagios y hacer frente a una condena eterna: “Todos nacimos marcados” (p. 366). La memoria del tiempo pasado convierte su presente en melancolía y añoranza, quieren conservar lo que han construido sus antecesores aunque, al mismo tiempo, defienden el progreso y entienden que la vida puede innovar en sus rumbos, ideas que los arrojan al camino trasgresor y a la maldición. La ambivalencia de los Herreros consiste en apostar por la razón mientras creen en la tradición o, como dice Claudia Acevedo (2005), para ellos “la modernidad es ambigua: dudan racionalmente y creen tradicionalmente” (p. 31). Balandú es su casa, es una construcción hecha con sus propias manos, es el centro del mundo, la intransigencia de los dogmas instaurados en este espacio los excomulga pero a la vez es el lugar que les ofrece amparo y protección. El destino de toda la estirpe se va trazando entre las sentencias malditas, con las angustias y los sufrimientos que conllevan, y el cuidar la tierra heredada, que representa la conexión con el cosmos. La familia habita Balandú cumpliendo ese destino, se apropia de los remordimientos y culpas que produce la claridad de la altura, se estanca en el pozo de las rutinas del pueblo o deambula por pasiones descarriadas y fuera de la razón al borde del río. En estos espacios cada quien habita desde sus propios ensueños, cumplen una función que puede captarse en una imagen poética, imagen que enuncia simbólicamente su lugar dentro de este linaje y sobre la que profundizaremos a continuación.

El hombre de la montaña: la culpa del último patriarca

*A él, mi padre, en la hora de las tempestades,
bajo el chubasco paramuno, amargo en un si-
lencio que diluían los relámpagos. En su caballo
padrón, en su mula negra, Libán detrás como
una sombra infaltable.*

MMV

La montaña, esa gran elevación por donde el sol sale y se esconde, se alza con fuerza dominante en el paisaje de Balandú. La tierra conquistada, domada y querida, señala el centro del universo de la stirpe, donde habita Efrén Herreros. La mirada de Efrén lo domina todo desde lo alto del páramo, es el señor de la Casa de las dos Palmas. Su figura representa al patriarca fuerte, terco, afectuoso y solidario, cuyo nombre ofrece protección y seguridad: “Su presencia llenaba cada ámbito de una aureola que en cualquier forma avasallaba y conmovía” (MMV, 1990, p. 24). El hijo del dueño, el heredero al cuidado de la tierra, el reemplazo del padre en la altura. Es un patrón querido, respetado, generoso y comprensivo con las necesidades de los demás, sus órdenes formuladas como solicitudes amables son imposibles de desobedecer: “Don Efrén es el hombre” (p. 276). La marca de la familia fue labrando su camino, de joven defendía cualquier idea que significara progreso hasta convertirse en una amenaza para el sacerdote. A pesar de las advertencias de la Iglesia, la actitud de Efrén no cambió nunca y ya adulto, peleando contra lo que consideraba injusto, consigue que se pronuncie una nueva condena para él y su stirpe. La culpa se apodera de sus pensamientos, Efrén se siente responsable de cuanto sucede a la familia. Las desgracias y elecciones de sus hijos las explica por las maldiciones, le apena sentir que podía ofrecerles algo mejor. En el interior del hombre que divisa el mundo desde el balcón de la Casa de las dos Palmas conviven la memoria de su familia, la desazón de la culpa y el apego a la tierra: “Es nuestra tierra, nuestra dura y hermosa tierra. / Y la quería al compararla, al sufrir, al aborrecerla y amarla en su desgarramiento.

/ –Esto nos ha tocado” (p. 111). La mirada del patriarca contempla el espacio, lo vigila y lo vive como parte fundamental de su ser, es el hombre de la montaña.

Efrén encarna las características de la montaña, la fortaleza, la presencia constante y el orgullo de mirarlo todo. Simbólicamente puede compararse con Atlas, “héroe de la lucha por la verticalidad” (Durand, 2004, p. 117), un ser que lleva a cuestas el peso de la tierra y que se esfuerza en no ser aplastado. Bachelard (1941) explica que “el mito de Atlas es un mito de la montaña. Con toda razón, Atlas es al mismo tiempo un héroe y un monte. Atlas soporta el cielo sobre montes rechonchos, sobre los hombros de la tierra. También al monte puede considerársele heroico” (p. 401). Atlas es un titán caído que con su ocupación inventa un resurgimiento, un intento de ascenso que sostiene al universo. En Efrén la caída es pecado propio y marca de nacimiento, a pesar de ello el personaje no se desploma hacia el vacío, su actitud concuerda con una cualidad de la montaña: la dialéctica de la cima y el abismo. Así, del temor a precipitarse por el peso de la maldición surge su necesidad de ascenso. Efrén es imagen de la verticalidad, su lugar es el páramo y la Casa de las dos Palmas porque su función es la del eje que soporta el universo, él es parte del espacio sagrado y sus acciones tienen igual efecto en el pueblo y en el río. Efrén encarna la montaña que representa, por un lado, la identidad colonizadora de la familia, por otro, la mirada renovadora que está detrás del progreso y, sobre todo, del peso que les ha impuesto la maldición. Él está en el centro porque es el personaje que reúne la tradición de la tierra, la curiosidad por el progreso y el remordimiento de propiciar una nueva condena:

Había en él una conciencia de habitar las tierras altas donde el frío era temperatura normal, y de habitar las tierras bajas, donde el calor se pintaba con exuberancia en esa geografía vulnerable. La zona tórrida, el impulso a la locura del paisaje, otra posibilidad de ascenso o de caída.

–Eso somos, nada más.

Pero creía en la gente y en su medio, y se conmovía al habitarlos (p. 111).

La montaña impulsa un ánimo de lucha, hay que escalar y dominar. La batalla por la verticalidad, simbolizada en el subir o en el levantar

el monte, es un acto heroico. Efrén asume esa lucha como Atlas, sostiene el peso, intenta mantenerse en pie y por ello puede considerarse un héroe. Su heroísmo va en el sentido que nos propone Campbell (1972) cuando define al héroe como “el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales” (p.26). La postura heroica de Efrén comienza en el momento en que enfrenta a su padre e impide que llegue a trabajar en la casa familiar una de las amantes de este, defendiendo así la dignidad de su madre y desacatando la orden de irse a estudiar medicina a Europa. Con esta determinación Efrén elige su futuro y se define como hombre:

- Puedo renunciar a mis estudios en Europa.
 - Estudiarás medicina –recalcó el padre, visible su temblor en la barba, levantándose, iguales en estatura y terquedad–. Vendrás hecho un médico de verdad, es lo importante.
 - Lo importante es ser hombre. [...]
- Efrén tomó las cartas de crédito, las rompió, las tiró al suelo. Alzó el pasaporte. Dos pedazos cayeron sobre los otros pedazos de papel. También por primera vez el padre sintió tajado el sentido del mando y de la ascendencia. Las manos reaccionaron por sí mismas, se acercaron al revólver en la mesa. Las del hijo permanecieron solas, cerca del cinturón hebillado.
- El arma no me detendrá –dijo con dolor–. Mientras yo viva, Etelvina López no le echará sonrisitas a mi madre (MMV, 1990, pp. 121-122).

Después de oponerse a la voluntad del padre, Efrén se dedica al cuidado de la tierra y los negocios familiares, ocupando poco a poco el lugar del patriarca. Logra ser respetado al ejercer una autoridad diferente a la de su antecesor: “Efrén Herreros no tenía voluntad de dominio. Por ser el más culto buscaban su consejo en Balandú”, y aunque presidió el cabildo durante algún tiempo, “huyó de la vanidad de la política hecha a base de compadrazgos, tramoyas y genuflexiones. El regreso a la tierra era su destino; pero una tierra donde pudieran sentirse acompañadas sus fuerzas. Y solas, con otra soledad de las alturas” (p. 25). Se ve claramente la figura del Atlas que asume la función de sostener, de cargar para mantener todo bajo

cierto orden. Efrén se posiciona en este rol central para toda la familia al no imponerse como un padre todopoderoso y permitir a los suyos vivir según lo que cada quien elija, reconociendo que el destino está suficientemente fijado por la maldición. Su figura patriarcal varía y se aleja de aquella que él recuerda en la imagen de su propio padre: “Doblegó voluntades, avasallante, generoso a su manera. El que manda” (p. 119). Efrén es un padre amoroso, protector, que evita el conflicto y respeta las elecciones, que se cuestiona por la educación que ha ofrecido a sus hijos y que sabe que nadie podrá ocupar su lugar: “¿Para quién?” —preguntó una noche [...] Un «Nadie» lleno de su familia, de sueños destruidos, de la muerte de Lucía” (p. 125). Todos sus posibles sucesores se han alejado de los caminos marcados por la tradición o han muerto, el “Nadie” indica que después de Efrén ya no habrá otro patriarca en la familia Herreros.

La función de sostener, representada en ese acto que protege a la madre, se repite de nuevo en tres acciones que reafirman su condición de héroe. Una de ellas es el retiro que hace a la Casa de las dos Palmas junto a Lucía, su hija menor, para acompañarla y crearle un mundo amable y sereno durante la enfermedad que padece hasta su muerte. También vemos una motivación similar en el apoyo que da a Zoraida, la mujer excomulgada, y al maestro Bastidas, el artesano sin aspiraciones de riqueza, al ofrecerles vivir y compartir su estancia en el páramo protegidos de las miradas del pueblo y de las intervenciones del párroco. Por último, situamos el momento en el que defiende a su hija Evangelina enfrentándose a José Aníbal Gómez. En Efrén hay una obligación moral, común en estos episodios, que lo empuja a tomar posición y amparar a quienes ama o a quienes él considera están siendo víctimas de una injusticia. Sin embargo, al salir de estos momentos, el peso que lleva auestas ha aumentado, Efrén sufre por la muerte de su hija pequeña, por la maldición del atrio y por la furia que le llevó a herir a José Aníbal. La carga es simbolizada en este personaje mediante la culpa, afecto que no lo abandona y que hace las veces de la cicatriz del héroe, señal que queda después de la batalla para recordar que se ha peleado. Mientras la culpa lo aqueja una y otra vez, Efrén camina por el corredor de la Casa de las dos Palmas: “Ese paseo ordenaba sus intenciones según urgencias de la hora, el movimiento ayudaba a entender mejor seres y cosas [...] —«Aquí murió Lucía» / —«Allá sufre Evangelina, por mi culpa» /

—«Allá espera Isabel»” (p. 112). El patriarca lamenta la deforestación del campo causada por su terquedad de montar una salina usando el carbón de la montaña. Lo atormenta el destino de sus hijos: la locura de la mayor, los excesos de Medardo, Evangelina maltratada por un marido cruel y Lucía muerta a los quince años. Se inquieta ante el daño que puede causar a Isabel, una mujer muy joven con quien mantiene una relación amorosa a pesar de la diferencia de edad:

—¿Por qué nada salió bien? [...]

Su manía de responsabilidad atormenta al hombre —pensaría—, ánimo de organizarse un futuro inmediato y un futuro para después de morir; su afán de ser eterno lo apabulla, su afán de no hundirse y saber que se hundirá: por destino, por vocación de hundimiento.

—Viejo, vos no tenés la culpa.

—No hablo de culpa.

—No es cosa tuya.

—¿Qué cosa no es de uno?

Pensaría en Lucía la menor, en Evangelina y su infierno en la Casa del Río al lado de José Aníbal Gómez —«Fue mi culpa». Había dolor antiguo en las palabras apagadas, en derrota; no pedía clemencia, no pedía perdón, no señalaba: trataba de explicarse. [...]

—No sé dónde estuvo la falla.

—No hubo falla, Viejo, es la vida.

Gestos negativos en la cabeza abrumada.

—Es fácil salirse por ahí, la vida es uno mismo, la vida no es un círculo para tirar al blanco, no es un bulto para escondernos detrás. La vida somos nosotros (pp. 93-94).

En la dialéctica del heroísmo y la culpa el personaje articula el régimen diurno y nocturno. Efrén se mueve entre el impulso ascensional, purificador, heroico, propio de su “voluntad de trabajo” y de su lugar de líder familiar; y la tendencia al descenso, la llamada a acurrucarse en las profundidades íntimas, donde el reposo no es serenidad ni descanso sino un quedarse estancado en el remordimiento (Durand, 2004). Con estos dos registros se ordena el carácter de Efrén, que puede asimilarse al de la montaña: fuerte y profundo. Fuerte en el sentido de un temperamento enérgico capaz de jugársela en todo momento

por los suyos, orgulloso, terco y difícil de remover. Profundo como la tierra oscura, inserto en el fondo tenebroso que corroe los minerales representado en el remordimiento y la maldición. Efrén es un héroe acorralado en sus culpas: “Su carácter macizo contra la bondad ajena, su bondad acorralada frente al golpe que se acostumbró a esperar. Su dureza. El matrimonio obligado. Hogar, esposa, hijos...” (MMV, 1990, p. 124). En Efrén se configura la fortaleza en la medida en la que asume las imposiciones de su destino dictado por la maldición y el legado patriarcal, esta fuerza se transmite a los otros: “Sentían la presencia de Efrén Herreros en el ángulo del corredor o en la mesa grande de las cenas, frente a su pasado [...] Amargo el ceño de cejas pobladas, el acero de sus ojos frente al gris del cielo faralluno” (p. 117). La presencia que llena el espacio muestra el lugar que el personaje adquiere dentro de las casas y las relaciones familiares, su pasado es el de toda la familia, encarna la herencia de los primeros hombres que fundaron Balandú. Su aspecto físico muestra la potencia del personaje como ser fuerte que empuja al ascenso:

Pómulos poderosos, mancha de la barba desde la patilla canosa al desafío de la quijada. Nariz de fuerte aleta, boca firme antes y después de la palabra. Cuello seguro sobre los hombros, desde los hombros tres pliegues de la ruana de paño azul acostumbrada a las ventiscas. Zamarras en cuero peludo, botas compactas en estribos de cobre. Manos quietas en la rienda, suelto el guasco unido a la muñeca por un ojal de cuero trenzado. Mula briosa bajo el jinete (p. 17).

La figura de Efrén se integra con símbolos que indican su poderío: la altura que le da el estar cabalgando, el “cuello seguro” como el pilar que sostiene, la boca que emite palabras firmes, la ruana oscura de señor andino, y el guasco que hace las veces de bastón de mando. A esta visión del hombre vigoroso se suma la del silencioso y taciturno que deambula por la casa de campo, sumergido en sus reflexiones solitarias, vigilando el paisaje desde un balcón, teniendo como única compañía a “Libán”, su perro. Frente al panorama montañoso, el hombre ensimismado repasa sus culpas: “Al extremo del corredor, Efrén Herreros mira el cielo, algunas ramazones lo entreveran plácidamente. Nubes detrás de las ramazones. [...] le sigue doliendo su pasado. Padre, madre, hijos, tierra... Y la casona tan de él, tan de

nadie” (pp. 364-365). La culpa es un sentimiento que aparece ante el descenso, Efrén se reprocha la ira y la tiranía con la que bajó al río a enfrentarse con José Aníbal, el dejarse atrapar en la pasión amorosa de la mujer joven, la cobardía y el miedo que lo invaden ante las presagios de la maldición. El personaje juzga sus propias pasiones con el desasosiego ligado al remordimiento. Efrén se siente abrumado por la responsabilidad de cada una de sus acciones, en él la culpa es aplastante, no deja escapatoria, está en la cima pero siente todo el peso de la montaña. Esta forma de presentar el remordimiento es una imagen terrestre. Según Bachelard (1941), en este tipo de imágenes “parecería que las penas del hombre fueran más pesadas, más negras, más duras, más turbias, en suma más reales. El realismo terrestre es entonces sobrecarga” (p. 146). El descenso a lo profundo no se traduce en sosiego, es más bien una intimidad disputada por una lucha anímica, allí en el fondo de la tierra “el reposo es negado para siempre” (Bachelard, 2006, p. 92). El patriarca muestra, en el ir y venir por el corredor, esa agitación constante imposible de apaciguar.

Efrén otea el mundo desde un sillón de cuero que perteneció a su padre. La silla del señor lo invita a divisar, a contar a su familia la historia de los antepasados y a pensar en el porvenir. En este mueble, que hace las veces de trono, Efrén comienza a convertirse en leyenda: “Volví a una soledad destino de familia, en ella estarían como el ala fuerte en el vuelo. / –Aquí vivirán otros –dijo al regresar a su butacón de cuero, el ancho butacón de sus reposos, caluroso y peludo” (MMV, 1990, p. 137). En el silencio contemplativo de la gran silla, la mirada de Efrén se convierte en un símbolo, él puede mirar todo en la altura y desde allí gobierna el mundo con sus ojos, casi como un demiurgo que crea el universo, al mirarlo se detiene en plantas, animales y cambios del paisaje. La contemplación es una forma del resurgimiento, al sentirse aplastado por la culpa el hombre mira el entorno y en esa observación se ofrece a cargar el monte, le da vida con la mirada, Bachelard (1941) explica que en ensueño del mundo contemplado parece “que un esfuerzo de resurgimiento pudiera venir en auxilio de la llanura aplastada, merced a una especie de ley mecánica de la igualdad de la acción y de la reacción que tiene múltiples aplicaciones en el terreno onírico” (p. 401). Mientras divisa la tierra, Efrén siente que necesita resurgir, restarle efecto a la culpa que siente por haber propiciado la deforestación de algunas zonas,

para conseguirlo se encarga de un nuevo trabajo en la montaña: “De hoy en adelante no más carbón para vender: conservaremos los montes y las aguas –Y terminante: Haremos semilleros de cedros y robles y laureles, reforestaremos todos los nacimientos de agua, todos los farallones. Los reforestaremos” (MMV, 1990, p. 41). La mirada del patriarca en la altura es una representación de su omnipotencia. La gente cuenta historias en las que se relata el poder de los ojos de Efrén, en ellas se asegura que el señor Herreros tiene la facultad de mover las cosas con solo mirarlas:

En Efrén Herreros era más palpable esa fortaleza de los ojos, recalcados por cejas espesas y crespas, característica familiar desde las primeras hasta las últimas generaciones.

–Esa mirada sale como de un marañal.

–Da miedo sostenerla.

–Dicen que una vez quedó mirándose en el espejo fijamente, y la imagen en el espejo bajó los ojos sin que él los hubiera bajado.

–Dios asomaba por la mirada de aquel hombre (p. 137).

La leyenda del hombre que mira desde el páramo va confirmando el poder que se le asigna a la figura de Efrén, algunos dicen que se lleva las cosas al verlas y que luego, cuando las recuerda desde su sillón de cuero en la altura, las proyecta sobre el firmamento: “Está mirando las cosas que antes vio. Está revisando sus miradas” (MMV, 2004, p. 352). La capacidad de verlo todo se asocia con un saber, el hombre de la montaña tiene un poder particular, otea desde el páramo y conoce todo lo que sucede, nada escapa a su vigilancia. Efrén se va alzando en una especie de montículo que le lleva a comprender el panorama, considerar todos los sucesos, incluso su propia muerte: “Efrén Herreros era un tipo que entendía la muerte, él sabía muchas cosas de la muerte y del cielo. Se le veía en su mirada” (MMV, 2002, p. 63). Con el paso de los años el hombre de la montaña permanece más tiempo en la Casa de las dos Palmas, la casa le sirve de refugio para sumergirse en su intimidad, revisar el pasado y anticipar el futuro. Ese espacio, que simboliza la cima, poco a poco se convierte en su pedestal, el punto más alto que sitúa la mirada por encima de todo, allí nada lo domina. Efrén sobrevuela su vida y la de su familia, se despidе del paisaje, organiza su testamento y va dejando a un lado sus arrepentimientos: “Llegar, partir, sería tal vez una manera de aceptar

los años sin ganancias ni pérdidas, conjurar el tiempo, decir adiós a lo que merece despedida. Estar allí sin nadie ante el paisaje dolido. O con todas las voces y todos los ámbitos, la salvación, el desastre, el amor y el hundimiento” (MMV, 1990, p. 379). La altura le permite aceptar su muerte superando el temor de hacer daño y arrasarlo con lo que queda de la estirpe, pues se reconoce como el soporte, su figura alcanza la gran cima para luego hundirse en el abismo. El héroe ha alcanzado el punto máximo, Efrén comprende que caerá cuando lo vea todo desde la máxima altura, entonces se sumerge en la intimidad donde espera la muerte como única forma de rectificación:

Efrén Herreros hablaba con los árboles del monte y con las flores al cultivar sus plantas; le dolía cortar la rama bajera, diciéndole como era necesaria la mutilación para el vigor del tronco; sostenía con su mirada el vuelo de las aves altas, y regaba arroz y maíz picado en los rastros para hacer más fácil la vida de pájaros pequeños; ponía cazuelas con miel, naranjas partidas en dos, plátanos maduros a los picos contentos; hacía nidos en las oquedades de los árboles, en los barrancos donde anidaría la *soledad* de cola en péndulo, en las ramas encaramadas para los aficionados a la altura; daba de comer con sus manos al belfo de sus potros, y mostraba la ubre a los terneros recientes; miraba el vuelo de las palomas hasta el farallón y su regreso circundante a los palomares; sembraba cedros y sietecuecos y robles y laureles y saúcos y yarumos a lado y lado de los cauces; agradecía el verano por tiempos de sol, y el invierno por meses de agua llovida; fabricaba juguetes para los niños y daba de comer al hambriento y de vestir al desnudo; saludaba al sol cada mañana de sol y señalaba el rumbo de la luz; él invocaba las nubes por tiempo de sequía y al viento para que las dispersara; él amaba la piedra y la montaña, los lagos y los precipicios; él arrendaba potrancas y muleros y en ellos recorría caminos suaves y caminos difíciles; él hacía cantar viejas canciones y les marcaba el ritmo de su corazón; él celebraba la luna menguante y alababa el poderío de la luna llena; él se entretenía en las tempestades con los relámpagos y truenos, y daba gracias a la brisa que apenas alegraba las hojas; él debía su vino y saboreaba su café en la hora de recordar. Y era varonil el amor suyo: aleteaba en las mariposas, silbaba en los

pájaros, florecía en las plantas, crecía en los árboles. Era nube si miraba las nubes, y era flor y luna y estrella distante. Corría en el río, se hacía invisible en el viento, verdecía en los montes; era brioso en la potranca y manso en los terneros mamantones; era cauteloso en la serpiente y eterno en la peña de su farallón. Él creía en el hombre y en todas las criaturas. Él acariciaba la áspera corteza de los robles y pesaba en su mano la dulce dimensión de las frutas. Él recreaba el mundo con su mirada nueva y propiciaba el vigor de la piedra y la montaña. Él sabía que iba a morir (pp. 402-403).

En esta semblanza, que da fin a la novela *La Casa de las dos Palmas*, el autor nos entrega un personaje integrado por completo a la tierra, fundido con la montaña, que sostiene con su trabajo, su mirada o su presencia todo lo que allí acontece. Se resalta la afición al paisaje, la ternura en la relación con los animales, el conocimiento de los árboles y la fuerza que su figura le imprime al monte. Efrén Herreros es el señor del páramo: “El hombre de la montaña seguía en su butacón de cuero, silencioso [...] Allí lo vieron, alto sobre los farallones, las gentes de Balandú. Solo entonces supieron que había muerto” (MMV, 2004, p. 353). Su muerte simboliza un paso más hacia la caída familiar, nada vuelve a ser como en sus tiempos, las casas van quedando en ruinas, los habitantes se dispersan por diferentes caminos, una sombra oscura cubre el porvenir: “Todos pusieron atención a un silencio que de pronto apareció como una sombra espesa. Se miraron inmóviles los que podían mirarse, hasta que el maestro Bastidas dobló una muerte en la capilla, en los farallones” (MMV, 1990, p. 401). El desconsuelo no desaparece con el nacimiento simultáneo del hijo de Evangelina, el niño solo es un Herreros más que entra a formar parte de esa familia perdida, sin piso, sin el eje que daba soporte. Nunca más habrá un hombre que lidere la estirpe, la maldición sigue dictando el destino, ha muerto la tercera generación de los fundadores. Efrén se convierte en recuerdo definitivo, el héroe que llevó a cuestas la montaña conquistada por los primeros hombres. Efrén Herreros se hace mito, el último patriarca de la familia Herreros¹⁷.

17 Tomamos estas palabras de las de Mejía Vallejo en una entrevista: “El héroe es ese hombre que siempre tiene que estar muerto o herido o mutilado. Se vuelve recuerdo definitivo, mito” (Escobar, 1997, p. 252).

Andariegos y vagabundos: entre la imaginación y la perdición

—¿A dónde van, Medardo?
—Ni los caminos saben a dónde van los caminos.
—¿Son ciegos?
—Son largos...

MMV

El camino se desplaza con sus vueltas que van y vienen, apareciendo y desapareciendo a lo largo de las travesías. El sendero que se dibuja en el rostro de la montaña comunica con otros montes, con otros paisajes y, al fugarse en el horizonte, nombra la lejanía de los seres que se han marchado. Seres que no conciben la vida, que recorren el mismo trayecto y que se lanzan a la aventura de los múltiples caminos. Medardo y Roberto¹⁸ son personajes que transitan las sendas de Balandú, siempre están de ida o de vuelta. Roberto Herreros es un andariego con una gran potencia imaginativa, sus relatos de viaje entreveran la fantasía con las formas de la naturaleza, su presencia llena las casas familiares de historias asombrosas, alegres y consoladoras. La familia espera su llegada con la ilusión de conocer sus nuevas peripecias. Medardo Herreros es el caso contrario, el hijo descarriado del que ya no se espera nada, un pintor de gran talento que invierte la vitalidad de su juventud en jugarretas, fiestas y licor. Sus cartas llegan desde diferentes lugares del mundo, Medardo atraviesa todos los caminos para no recorrer el que ha impuesto el sacerdote a la familia. Ni Roberto ni Medardo quieren acogerse a ninguna convención social, se alejan de lo trazado por la tradición buscando otras opciones de vida, mientras intentan no caer con el peso de la maldición se van arrastrando por los senderos, Medardo de tumbo en tumbo, dando rienda suelta a sus impulsos, Roberto más volátil y poéticamente.

18 En un apartado anterior hicimos referencia a Medardo como el hijo de Efrén Herreros. Roberto es sobrino de Efrén, por los datos que nos brindan las novelas se puede constatar que este personaje pertenece a la tercera generación de Herreros, aunque no se aclara quiénes son sus padres.

Ellos son los transeúntes, los vagabundos, los habitantes del camino.

En la imagen del hombre que camina se manifiesta el ensueño de vivir en el exterior, fuera de casa, es reflejo de una búsqueda permanente sin ánimo de reposo. Estos personajes vagabundos dan “un destino exterior al ser de dentro” (Bachelard, 1975, p. 41), merodean por espacios abiertos y distantes del hogar, aunque en su paso está inscrito el retorno a ese lugar primero. En un apartado anterior referimos cómo en la obra de Mejía Vallejo el camino es un símbolo dinámico que representa diferentes movimientos: espera, memoria, regreso y el avance hacia la muerte. Esta misma dinámica se encuentra en los seres que transitan por ellos, en su alma el camino actúa como una imposición que no pueden evitar, un imperativo a seguir: “Le había llegado la desesperación del camino, la desesperación de todos los caminos [...] Ahí estaban incansables, mordiendo, empujando, exigiendo metas. —«Los caminos nos pierden» [...] —«Yo quería descansar, pero allí estaban ellos forzándome. El hombre es sedentario, los caminos lo pierden»” (MMV, 1994, p. 137). Simbólicamente, el carácter de Medardo y Roberto está vinculado al camino, a un impulso de salir fuera, de recorrer otros ámbitos, de mirar el mismo mundo desde otra perspectiva y abrirse paso en busca de alternativas diferentes al ideal de la familia: el progreso. Ambos rechazan la idea de hacer fortuna, de administrar negocios y fincas, no es una alternativa profesionalizarse ni contraer matrimonio, ellos arman su vida al azar de los caminos y se acostumbran a la soledad del viaje, a la conversación con la sombra: “El camino se acaba y nos deja solos. Han sido míos todos los caminos. Todos los caminos están solos” (MMV, 2004, p. 408). Para el mundo de la industrialización dejar de lado la idea del progreso significa estancarse en oficios marginales, entre los que se encontraban todas las formas artísticas, así lo explica Gutiérrez Girardot (1988) cuando afirma que en ese entonces el arte ya no tiene cabida o solo se lo tolera como un adorno, pues “a esta sociedad le interesaban los valores materiales, el dinero, la industria, el comercio, el ascenso social” (p. 30). Roberto y Medardo se alejan de la idea del hombre trabajador de la tierra acercándose justamente a la figura del artista, que necesita tiempo y experiencias para crear y no para acumular riqueza. Su opción es marginal, algo los expulsa de la sociedad donde nacieron y los obliga a encauzarse en viajes y andanzas, cada uno muestra una forma de la disidencia.

Roberto, “el andacaminos”, como solían llamarlo, encarna el espíritu del trovador que lleva historias para explicar la vida de hombres, animales y plantas. Es el caminante que puede ver los acontecimientos desde otra óptica, la imaginación le ofrece salir de la sombra de la maldición. Es un ser del exterior, a quien el afuera le da consuelo, le ayuda a fugarse del desasosiego familiar, por ello desde muy joven siente un llamado a caminar:

En Roberto siempre ardieron los caminos. Desde pequeño los miraba bajar al río y trepar cerros oscuros y perderse en el recodo último de la montaña.

—«¿A dónde irán?» —se preguntaba, y una tarde decidió seguirles el paso. Le atraían cuando avanzaban a campo abierto, cuando se metían entre hileras de árboles, cuando horadaban los repechos de tierra amarilla y tierra parda, cuando se escondían bajo la selva y atravesaban pequeños arroyos y, convertidos en madera, se elevaban sobre los grandes ríos.

—«Allá» —se decía, y ese allá nunca estuvo cerca porque el camino seguía siendo la esperanza. Así los anudaba como si anudara hilos para un recuerdo largo (MMV, 1990, p. 230).

En Balandú reconocen la figura de Roberto al ver en el camino un jinete con un instrumento a cuerdas, él va siempre en su mula, “Colimocho”, y en la espalda carga un tiple al que llama “El Acompañador”: “Sus doce cuerdas bien templadas me acompañan en las canciones y en los caminos. Hay que cantar” (p. 235). Las motivaciones de Roberto están lejos de las de otros hombres de su familia, la vida tiene un sentido diferente para él, su manera de hacer frente a las dificultades es evadirse a otros mundos: “En medio de todo lo dramático que le mostraran la Casa de las dos Palmas y la Casa de las Cadenas, buscó regiones donde los árboles caminaban y los pájaros marchaban cercanos y amistosos” (MMV, 1980, p. 204), se alejó de compromisos e imposiciones, “sin fecha de salida, sin fecha de llegada, su vida careció de números y nombres, todo él pudo convertirse en un deliberado olvido” (p. 205). Se dedicó a caminar todas las sendas, a conocer las montañas, a inventar historias y personajes con quienes amenizar las conversaciones familiares en los días de regreso. Si le preguntaban su oficio respondía que era fabricante de olas, deshollinador de volcanes, amansador de rayos, ayudante de

empollador de cometas o educador de serpientes. El destino maldito le sirvió de pretexto para emprender sus andanzas: “Cuando ya no podía con tantos cuentos inventados apelaba a la vida real. / –Aquella maldición me cayó del cielo pues evitó responsabilidades” (p. 105). En la actitud de este personaje puede verse una burla a la formación científica o profesional, a la necesidad de trabajar para vivir, pues cuestiona los valores del hombre sedentario que construye una casa y una familia, desafía incluso el poder de Dios. Roberto demuestra que el cosmos es la gran casa y que él se ocupa de los oficios que ella requiere, encontrando allí cobijo y protección:

–¿Usted nunca ha trabajado?

–¿Le parece poco vivir sin trabajar? Además, ayudaba a las rosas a florecer, a begonias y guayacanes y margaritones. Es- tiraba el tallo de cardos y cañas de maíz, hacía llover, abría las semillas de los árboles más altos, soplabla el viento dormido [...]

–Usted parece un dios.

–Cualquier hombre es Dios si se lo propone. Aunque la verdad yo no quería ser Dios, estaba muy ocupado para esto tan aburridor (MMV, 1990, p. 236).

El andariego se interesa por los secretos de la naturaleza, el canto de los pájaros, la luz de las estrellas, el paso de las nubes o la predicción de la lluvia. En sus relatos todos estos fenómenos cobran vida porque en él actúa el “realismo sensorial”, una estructura mística descrita por Durand (2004) como un sentir con mucha cercanía los seres y las cosas, señalando una relación con la intuición artística. Vemos en Roberto una actitud mística, un sentido religioso de conexión con el cosmos, una profunda sensibilidad frente a aquello que lo rodea, que le posibilita tener una percepción diferente de la realidad porque en él hay “una inversión completa de los valores: lo que es inferior adopta el lugar de lo superior, los primeros se vuelven los últimos” (p. 285). Las prioridades de Roberto son completamente contrarias a las de los hombres de su entorno, lo esencial para él son las cosas pequeñas y cotidianas, el nacimiento de la flor, el viaje, el deleite de una conversación, el conocer los animales y las plantas, el inventar historias y cantar: “Roberto venía, Roberto desaparecía rehuendo asideros de familia, lugares, nombres propios. Nunca reclamó sus

dos herencias. / –Más importante el canto de un pájaro que un testamento” (MMV, 1980, p. 47). Pues su ideal de vida “era su caballo, los caminos sin meta, hablar con viajeros, acampar junto a los ríos, dormir en la selva, mirar animales horas y horas” (p. 47). A pesar del desapego del que vive lejos del hogar, en Roberto es claro el amor a su familia, siempre regresa para traer regalos y contar sus viajes, la relación familiar tiene un lugar en sus prioridades sin que el afecto se le convierta en obligación.

La vida del caminante, dentro de la simbología mística que propone Durand, se compone de aquello que va observando en el camino y que se estructura como paisaje de su ser. Roberto atraviesa los senderos llenándose de argumentos para recrear cuentos y leyendas. Sus dotes de narrador son aclamadas por quienes lo conocen y este recurso le permite inventar de nuevo la existencia: “Roberto disimulaba esto de vivir. Y al grito en vano, al esfuerzo fallido, respondía con palabras calmantes [...] Las mentiras de Roberto reinventaban el mundo, por lo menos le quitaban sus verdades planas” (p. 59). El andariego representa al soñador que habita el mundo con sus fábulas, en sus historias hay una ensoñación cósmica de donde extrae su conciencia de bienestar, como explica Bachelard (1982): “Aquella cosmicidad le da al soñador la impresión de estar en su *casa* en el universo imaginado. El mundo imaginado nos ofrece una casa en expansión, el envés del *hogar* que representa el cuarto” (p. 266). El espacio narrado por Roberto es amplio y generoso con todos los seres, las leyes que lo configuran tienen la flexibilidad de las fantasías, en él todo es posible porque el soñador lo cree así. El habla del andariego revela como verdad cualquier situación imaginada: si duermes con un sombrero y sueñas que llueve no te mojarás, las serpientes se cabalgan y las cometas pueden ser medios de transporte. De sus alforjas salen cristales que él asegura que son pedazos de estrella, piedras y plantas hermosas conseguidas en sus viajes, cada una acompañada por una historia fascinante que todos quieren escuchar: “Roberto regresaba en su caballo a las visitas habituales, llenas de cuentos sus alforjas, ojos llenos de paisajes abruptos, palabras llenas de historias de indios, ríos amazónicos, hondas cavernas en los acantilados” (MMV, 1980, p. 105). A cada regreso un cuento, otra parte del universo descubierta, flores y olores desconocidos llenan las casas de los Herreros mientras el primo andariego relata su último oficio:

—¿Qué hacías por allá?

—Olas.

—¿Olas de mar?

—Un mar sin olas no tiene mucha gracia, por eso me pusieron a fabricar olas. Tal vez me entusiasmé demasiado, en todo caso las olas crecieron y subían y subían unas tras otras. Pero conocieron el cielo y se amañaron en él y todas las olas se fueron a llover a otra parte.

—¿Y el mar?

—Se fue con ellas, allá quedó el gran hueco vacío y tuve que venirme. Muchachos, no les recomiendo este oficio de fabricar olas (p. 105).

Roberto habla con acertijos, se presenta como el loco de la familia, trae cometas para los días de fiesta, asegura conocer los núa-núas, los bisabisanes, los lucífagos y muchos otros animales que nadie vio jamás. La vida ensoñada por el andariego y compartida en relatos con la familia se va concibiendo como un suceso prodigioso que renueva la realidad, vuelve a leerla con otro registro y aligera un poco el peso de la maldición: “Roberto jamás perdió la inocencia, por eso se mantenía tan cerca del milagro. A lo menos parecía milagrosa su manera de presentarnos el mundo, de hacernos cordialmente inaccesibles —accesibles a la imaginación— los trabajos y los días” (p. 179). Se reconoce en él la sabiduría del que sabe mirar las cosas y por ende sabe vivir, de ahí que sus coplas sean consideradas como proverbios que conocen del amor y la pena, suelen cantarse en las noches de tertulia y se usan como consejos que tranquilizan el alma: “Cuando tu amor se acabó / desempolvaba el olvido. / Ningún amor ha traído / más que olvido, lo sé yo” (MMV, 1990, p. 71). La fe en la imaginación y los sueños que tanto predicó Roberto dan un sentido a sus viajes, a veces tan largos que hacen sospechar su muerte, y a sus regresos repentinos como si apareciera de la nada. Según la explicación de los Herreros, Roberto vive en el espejo, va y viene a través de él: “Llega el día menos pensado. / —¿No murió ya? / —¡Esos hombres no mueren! El día menos pensado sale por el espejo” (p. 72). Junto a Efrén, el gran patriarca, Roberto será un mito familiar, el más presente en la cotidianidad, se le recuerda tanto que es imposible pensar que no regresará: “Cuando a Roberto se le acabó el mundo, Roberto debió seguir andando como si el mundo no se hubiera acabado” (MMV,

1980, p. 205). Para los Herreros la desaparición total de Roberto representa asistir al final de la estirpe, él simboliza al caminante y “el camino seguía siendo la esperanza” de permanecer: “Roberto no podía irse. Quedó en sus aventuras y en sus caminos, en la memoria, andándolos tan dentro de nosotros que ya no podía pertenecerse. A veces oigo sus pasos, allá en todo lo mío, y lo llamo, y él mira con su eterna mirada de regreso” (MMV, 1994, pp. 109-110). El andariego hace las veces de un Melquíades que permanece vivo siempre que alguien recuerde su legado.

Medardo, como toda la familia, recuerda al primo Roberto con admiración, le inspiran sus viajes y sus historias maravillosas, quisiera conseguir el sosiego que el andariego alcanza en sus travesías, pero el alma de Medardo es insaciable y revoltosa. A estos primos los une el camino, un camino sin meta fija, vagabundeos en busca de sentidos y nuevas visiones: “«Algo de Roberto hay en Medardo»” (MMV, 1990, p. 257). La misma insatisfacción de la vida ya trazada, igual curiosidad por ver qué pasa en otras sendas, idéntico rechazo al compromiso con la familia y el trabajo: “Los que no aceptan la vida tal como es, como venía acostumbrada. Los disidentes” (p. 391). En esta lucha, Roberto consigue recrear el universo y comunicarse desde ahí con los suyos, Medardo, en cambio, se desgasta, destruye sus relaciones y termina perdiéndolo todo: “«Yo soy débil, para nada sirvo» –había dicho Medardo– «Roberto por lo menos desafió la costumbre, traía el destino en sus alforjas y sus zamarras»” (p. 72). El camino para Medardo no es una gran casa, es la fuga, el extravío. Es un hombre descarriado, joven, apuesto, con talento y un apellido de renombre, pero nada consigue colmarlo. Emprende una búsqueda incansable y se pierde por los senderos más oscuros, se lanza al abismo escapando de la maldición. Este personaje puede equipararse simbólicamente al ángel caído, su disidencia lo acerca al mal, al diablo: “No –dijo Medardo–: el diablo es el ser más entrañable del universo” (MMV, 2002, p. 207). En su historia no solo actúa la marca familiar, también influye el pecado propio del amor a su hermana Lucía, el deseo incestuoso que nunca se consuma y que para la familia es la principal causa de la enfermedad y muerte prematura de la chica: “Lucía... Él la quiso lejanamente próximo, su hermana, el pecado prometido, la prohibición total, el desafío, la continencia enamorada. Ella, la dulce. Ella, la suave. Ella, la que tenía que morir” (MMV, 1990, p. 131).

El amor por Lucía es quizá el primer encuentro de este personaje con la prohibición, los límites que impone el “deber ser” son una invitación a oponerse, todo lo que se espera de él se le revela como vacío de sentido:

—No respeto tus afanes ni los afanes de mi familia, ni me llega lo que la gente cree, ni creo en mi filosofía boba. Tal vez crea en vos, algunas ocasiones. Respetá mis cosas, estorbaré lo menos posible.

Adivinaba lo que su padre debería pensar, sabía que iba a referirse a esas adivinaciones.

—No quiero llegar a viejo, mi labor será ir gastando fuerza. Moriré cuando tenga cuarenta años con motivos de color al lado. Una copa, un cigarrillo, una mujer, ¿o no? (p. 130).

En Medardo todo es desafío, él va a contracorriente, quiere experimentar cuanto sea posible, aunque ello implique una existencia corta. Rechaza la vida al amparo de la familia, no se establece en ninguna parte ni con ningún amor, huye de las comodidades y de la estancia serena que invita a escuchar el campo, disfrutar del fruto recién cogido y aguardar el plato seguro en la mesa: “No estoy hecho para la perfección, mi camino es atravesado. Creo que llegué tarde a las cosas. Las cosas llegaron tarde” (p. 133). En Medardo la vida consiste en dejarse ir con el azar de cada momento, sin compromisos ni responsabilidades, sin nada que implique aferrarse a un lugar o un fin lejano: “No nací para seriedades, la seriedad es una chambonada que me hace reír” (p. 132). Asume desde la burla y el desparpajo los eventos más significativos del pueblo, cada consejo de sus tías, las conversaciones con los amigos, los amores de turno y su capacidad para pintar. Medardo huye de la paz y el descanso, cualquier acontecimiento lo invita a salir en busca de nada, lo único claro es que debe vivirse con desenfreno, es un viajero sin meta: “Lo sabía cierto: nunca se comprometió, o disimuló el compromiso, ser hombre comprometido equivalía a ser hombre responsable” (MMV, 2002, p. 178). Al emprender la fuga de las responsabilidades se ve arrojado a transitar todos los senderos, no se sabe cuándo llega ni cuándo vuelve a partir. La improvisación de viajes y regresos es parte de la esencia del personaje que no quiere arraigarse a ningún espacio, al extrañar las estancias familiares prefiere recorrerlas en el recuerdo para no tener la tentación de aposentarse en alguna:

–Perdoná, Viejo. Me iré.

–¿A dónde?

–No importa, a no estorbar... Me iré –volvió lentamente, y su mirada abarcó el más apartado lugar de la montaña, donde empiezan los caminos–. Ya que nacimos... tantas cosas más se han perdido definitivamente. Yo mismo, otro caso perdido. Viviendo como por un deber, sin asombro... ¿Con quién tenemos cita en la última esquina de la eternidad?

Efrén Herreros recordaba unos pinceles tirados, unos tubos de colores, una paleta enmarañada. Sueños que no se desempacaron, posibilidades absolutamente imposibles, ahora.

–Que me perdone Zoraida –Y señalando el camino–. Que todos me perdonen.

Fue hondo el galope de nueva fuga, con pocas despedidas (MMV, 1990, pp. 98-99).

Medardo se va por el camino maldito, “se lo lleva el diablo”, en sus actos se revela el destino de la familia, la imposibilidad de escapar del infortunio. Es el descarriado, el que ha fracasado en todo a pesar de sus pocas iniciativas: “Se gasta la vida –volvían, lo demostraba a toda hora, pero en él quería sobresalir algo deteriorado como una alegre enfermedad contagiosa” (p. 20). Medardo se considera una compañía peligrosa que lleva a la perdición, los amigos siguen sus pasos, se reúnen a beber alcohol y a cantar en medio de la conversación ociosa: “Entonces llegaban los amigos de Balandú, Eusebio Morales y Octavio Ospina, Álvaro Arellano y Marcial Uribe y Fabián Restrepo y los demás, era sabroso celebrar los días. –¡La vida es dura y dura poco! –gritaba Eusebio [...] –¡La vida es una fiesta!” (MMV, 2002, p. 64). Su primo Elías Botero y su sobrino Eusebio Morales lo acompañan en muchas de sus correrías, ya sea durante las serenatas a las muchachas bonitas o en las bacanales alcohólicas de una semana. Son la generación de Herreros cuya disidencia se hace más profunda, muestran el deterioro de la familia asociada a la pérdida de sentido de los valores que los han unido a la tierra. Entre estos personajes, Medardo es el que Mejía Vallejo nos muestra como el más complejo. A medida que las novelas avanzan los conflictos de Medardo se agudizan, después de la muerte de Lucía se produce un recrudecimiento que empeora con la muerte de Efrén, el gran descarriado se sumerge en el alcoholismo, las drogas y el juego, se

lanza a un abismo del que no habrá retorno: “Montando el mejor caballo, cargando a la remonta la mejor muchacha, jugándose vida y fortuna por caminos y pueblos, sacando gusto a las guitarras y a los días, rocheleando en ferias y carnavales. Y a la hora de la parranda y a la hora del amor, un algo desamparado que lo marcaba” (MMV, 1990, p. 21). El personaje se deja llevar por la euforia de la fiesta y, al salir de ella, la alegría se ha esfumado, solo queda la angustia de un nuevo día que señala la vocación de hundimiento.

Medardo es un ser del descenso, su camino se convierte en un abismo en el que se pierde poco a poco. En cada nuevo viaje avanza hacia la profundidad, no hay una caída precipitada, él no es el hombre que vuela y cae desde la altura, es un hombre terrestre que camina y se arrastra por la tierra adentrándose en la oscuridad. Entendemos con Durand (2004) que “lo que distingue efectivamente el descenso de la caída, como, por otra parte, del vuelo, es la lentitud” (p. 209). El hundimiento de Medardo es paulatino, asume su vida como un declive continuado, cada vez más caótico, angustioso y destructivo. Medardo encarna el alma del hombre decadente que desprecia la moral, se burla de las costumbres, exalta el individualismo y evade la cotidianidad, llevando al extremo las sensaciones o los estados inconscientes: “Si estuviera poco antes de salir, allá en mi madre, le diría cansado: –No quiero nacer. Hoy solo podría decir igualmente cansado: –La vida ¿no era otra cosa?” (MMV, 2002, p. 136). Junto a sus amigos recita a César Vallejo, *Las canciones de Bilitis* de Pierre Louÿs, y retoma los poetas clásicos intercalando sus versos con sonos de música tradicional colombiana. El alcoholismo, la actitud cínica y petulante frente a lo establecido van abriendo una brecha en sus vínculos que lo arrinconan en la soledad: “Viejo, nunca voy a pedirte ayuda. Servía delante de él su copa, fumaba un cigarrillo, le llevaba la otra copa. –No te preocupés, déjame que me salve o me pierda solo” (MMV, 1990, p. 130). Medardo se arroja cuesta abajo, se desprende de los ideales del ascenso, penetra en un mundo pantanoso y oscuro que alcanza su descenso máximo cuando mata accidentalmente a su primo y mejor amigo Elías Botero:

Estuvieron tomando juntos, él y Elías Botero, inseparables. A media noche le disparó la escopeta. Medardo quedó dormido cerca del cadáver. A las dos de la mañana despertó, vio a Elías en el suelo.

–Levántate, viejo.

Como pudo lo subió a la cama y se acostó al lado, así amanecieron. Medardo con el gran guayabo, Elías muerto en el rincón, la sangre todavía húmeda.

–Levántate, nos cogió el día.

Hasta que advirtió la sangre. Nunca hubo pesadillas iguales en La Casa de las dos Palmas.

–Cuatro años de reclusión

–¿Qué hacía Dios antes de crear esta bravuconada del mundo?
¿Dónde estaba cuando creó la vaina que nos puso encima?

–Al volver de la cárcel se plantó junto a la alfombra; nunca dejó quitar la mancha de sangre en la alfombra, le hablaba. Día. Noche. Sus palabras eran muertes y esperas, nada se pierde en el páramo, queda flotando por ahí todo espeso (MMV, 1980, pp. 164-165).

Con la muerte de Elías terminan las salidas a las fiestas pueblerinas y los viajes al exterior. El personaje se sumerge en un mundo de fantasmas, invoca a sus familiares muertos, durante todo el día bebe vino y en la noche despierta para convocar espectros, habla con los retratos familiares que él mismo pintó años atrás y pide perdón por sus culpas: el amor a Lucía, el abandono de Zoraida, los desplantes al padre y la muerte de Elías. Culpable y alcoholizado, delirando, se imagina en el juicio final condenado a recordar eternamente la vida con toda la lucidez posible: “Recobraré la memoria, pensará una y otra vez en sus errores, tendrá la clave de sus errores y no podrá rectificarlos. [...] Porque no se trata de vivir con la experiencia de hoy sino de recordar lo que se protagonizó, juzgado por la sabiduría que ciertamente poseerá” (MMV, 2002, p. 180). El hombre de los caminos descendentes se queda en el páramo, solo allí, en la Casa de las dos Palmas, donde puede comunicarse con sus muertos, pero su alma está envuelta por una coraza que hace las veces de cueva, se hunde en lo más profundo y a pesar de estar en el páramo no puede salir del abismo: “Medardo pensaba en la nada pero me miraba a mí, pude sentir que yo era forma de esa nada en la que pensaba; en la que se sumergía convertido en otra negación de cualquier cosa” (p. 197). La estancia de Medardo en lo subterráneo está asociada con la nada como símbolo de la muerte, alejándose así del simbolismo de la germinación desde lo profundo de la tierra. El personaje está

en lo más hondo del descenso, lugar que, en términos de Bachelard (2006), nombramos como la “cavidad perfecta” donde “la penumbra ya no se agita, ya no es perturbada por las vivacidades de la luz. La cavidad perfecta es un mundo cerrado, la caverna cósmica en la que trabaja la materia misma de los crepúsculos” (p. 229). Medardo se va consumiendo en sus delirios y sus remordimientos, abandona los caminos, se aquieta al final del abismo encerrado en sus propios recuerdos, vagando por anécdotas de parientes que ya no están con él. No puede asumir el lugar del patriarca, no sabe de la tierra ni de los animales, mientras continúa bebiendo toca una flauta de pan o pinta en un lienzo una gran lámpara que en su luz destila sangre, simbolizando la culpa que lo acecha por la muerte de su amigo:

Medardo ya no era el desvalido sino un demonio débil que pedía o creaba las llamaradas de su propia calcinación, más azarosa en las tierras altas por el frío y los huracanes, llueva que llueva, neblina del invierno y de la pesadilla. Si, agotado, se dormía cabeceando y dejaba consumir las bujías, reaccionaba mecánicamente en su sueño borracho.

–Enciendan los candelabros [...]

Se dormía sentado, acostado, con el humo del cigarrillo, manchados y quemados los dedos de sus manos temblorosas. El labio inferior y la barbilla estaban dorados por el sueño del humo y la candela, insensibilizado por el licor y la vigilia (MMV, 2002, p. 157).

En Balandú el camino marca dos sentidos: arriba y abajo, las sendas del universo se habitan según la dirección que se tome. El camino, el espacio de la errancia que alberga y ampara a Roberto, arrastra a Medardo, lo enreda y lleva a la perdición. El vagabundeo de ambos se da en el mismo eje vertical propio de este cosmos, mientras Medardo desciende: “Caerá sin hallar fondo” (p. 173); Roberto hace el movimiento contrario: “Vimos cómo su figura subía por todo el firmamento” (MMV, 1990, p. 242). Medardo representa la perdición, su vida es reflejo del peso de la maldición, la decadencia de una estirpe que se va agotando de generación en generación. Roberto señala otra manera de habitar el camino, es el hombre que supo vivir a pesar del destino ya predicho, el que es capaz de volver a nombrar el mundo para encontrarle gusto a la vida y llevar alegría a los seres

queridos. Los dos personajes están inscritos simbólicamente en el “Régimen Nocturno”, uno desde la estructura mística y el otro desde el símbolo de descenso. Las características mágicas que se le acreditan al andariego le llevan a hablar con todos los seres y mantener una conexión íntima con la naturaleza. El ser de Medardo es peso sobre la tierra, siempre hacia abajo, hundiéndose, sin posibilidad de comunicarse ya con otros seres, en la altura invoca en vano a los muertos porque él está en lo más hondo de la caverna. Esta representación del descarriado se configura como el presente de los últimos de la estirpe, señala la realidad y el porvenir de la familia: “Vos también quisiste hacer planes para el futuro. ¡Esto es el futuro! ¿Cómo va ser optimista el hombre si sabe que va a morir? Y no morir a secas, sino a morir de puro estéril” (MMV, 2002, p. 170). Es diferente la imagen de Roberto, ordenada desde el lugar de la esperanza, del mito, se sabe que no es posible que aún viva, pero se le mantiene vivo en el recuerdo, en las coplas, y se espera su regreso: “Si no me puedo elevar / diré mi verdad primera: / Caer es una manera / más profunda de volar” (MMV, 1990, p. 232). Los caminantes muestran los efectos de los dos sentidos del sendero, se inscriben como imágenes simbólicas de los seres atrapados en el destino maldito, ambos habitan desde la disidencia, hombres que eligen salir al exterior, andar, emprender rumbos, dejar la paz de las casonas y la rutina de la plaza a cambio de conocer lugares y sentirse libres aunque, tarde o temprano, terminen por regresar a través de los caminos que llevan a los encuentros en Balandú.

Temporadas de encierro: los seres habitados por la sinrazón

*A veces me hundo como otro
en mis áridas horas,
en mi tiempo de orillas imposibles.*

MMV

El espacio cerrado se convierte en un refugio tranquilo a la hora de enfrentar una realidad cruda y descarnada que señala agresiones, desilusiones e imposibilidades. Cerrar puertas y ventanas limitando la mirada a lo interior es una forma de ausentarse, un acto de ruptura, un símbolo del ensimismamiento. Habitar el espacio sin salir de lo más íntimo, que es el propio yo, obliga a desconectarse de los otros y a mantener una comunicación constante con un mundo exclusivo para sí mismo, un mundo donde nadie puede intervenir, que actúa como una barrera impermeable que ayuda a ignorar cuanto acontece, incluso en lo más próximo. Esta forma de aislamiento habla de la pérdida de la razón, caracterizada principalmente por la imposibilidad de socializar y la enajenación del sentido de realidad. En estos espacios cerrados encontramos a la hija mayor de Efrén Herreros, un personaje que vive episodios de locura, nombrados por la familia como “momentos de encierro”. En una condición similar terminan las vidas de Enrique y Evangelina Herreros, sus historias están cargadas de episodios violentos, ya descritos en el apartado dedicado a la Casa del Río, que los llevan a crear un mundo íntimo cerrado y defensivo. La historia familiar, el maltrato, la guerra o la lucha contra la figura del padre serán los motivos que acorralan a estos personajes, obligándolos a replegarse en un espacio reducido, seguro y apartado. Ellos son los Herreros que habitan en la sinrazón, los que escaparon de la realidad refugiándose en las habitaciones, los seres del encierro anunciado por la maldición.

En cada ser humano hay algo oculto, un goce prohibido, un odio inconfesable o un secreto no revelado que invita a resguardar una parte del alma. En nuestros personajes estos misterios interiores se

dinamizan a partir de la violencia. A medida que se enfrentan a estas situaciones se sumergen en lo más tenebroso de su mundo psíquico, escondiéndose allí, pues la violencia avasalla, invade, toma posesión de todo cuando hay. El ser no tiene otro camino que ocultarse: “Ocultar es una función primera de la vida” (Bachelard, 2006, p. 23), una forma de construir una guarida. El espacio cerrado se convierte en símbolo de protección, un microcosmos dentro de una área más amplia, una concha o una cáscara que albergan, ocultan, repliegan sobre sí mismas, dan reposo. Este espacio de clausura puede situarse más allá de un espacio geométrico, no necesariamente es un lugar físico totalmente sellado, en muchos momentos es una creación imaginaria, una forma de estar del psiquismo que se hermetiza y crea una topografía propia. En este mundo interior la dialéctica de dentro y fuera se relativiza, aquello que está en un lado puede volcarse al otro: “El espacio íntimo pierde toda su claridad. El espacio exterior pierde su vacío” (Bachelard, 1975, p. 256). Se habita entre ambos mundos sobrepasando los límites de cada lado. Estar en el encierro, en la locura, es admitir que el espacio sea un “afuera-adentro” donde el ser que habita se queda sin referentes de ubicación, como si todo sucediera sin tiempo y sin lugar fijo, según Bachelard (1975): “En ese espacio equívoco el espíritu ha perdido su patria geométrica y el alma flota” (p. 257). La relación con la realidad objetiva ha sido abolida, el ser se guía según su propia realidad, retoma estímulos interiores y exteriores y con ellos elabora acontecimientos, formas y sentidos que solo él comprende.

Una forma de evasión de la realidad la encontramos en la hija mayor de Efrén Herreros, cuya presencia en las novelas es breve pero fundamental. En ella se encarna la figura del “loco familiar”, el que no se sabe concretamente cómo se comportará cada vez y es tolerado si se mantiene dentro de casa, donde se le brindan los cuidados necesarios, pues su estado está asociado con el efecto de las maldiciones. De esta mujer no se nos dice el nombre, se presenta siempre en relación con la figura de Efrén o con la de su esposo, el doctor Morales, y sus dos hijos, Paula y Eusebio. Pasa temporadas en una habitación que hace las veces de desván, diseña dibujos en grandes cuadernos o cose muñecos dictados por su estado mental: “Una tarde entraron al zarzo, ella estaba embebida en dos estantes llenos de muñecos hechos a mano [...]. Todos sonreían menos dos. / –Son mis padres –dijo, y

pareció liberarse” (MMV, 1980, p. 77)¹⁹. El cuarto que habita esta mujer en lo alto de la casa tiene una fuerte carga simbólica dentro de la poética del espacio, es un lugar de aislamiento, regresión e intimidad, “pese a su altitud, es un museo de los antepasados y un lugar de retorno” (Durand, 2004, p. 253). Allí se contempla la estructura de la casa, la casa al desnudo, se guardan los objetos olvidados, los que ya no están en uso, es el lugar donde los temores se pueden racionalizar gracias a que de día se ilumina y de noche se oscurece, metáforas que pueden usarse para esos momentos en que la hija de Efrén entra y sale de sus encierros:

Y su eterna cara convaleciente de enfermedades que jamás sufrió, como el rastro de herencias remotas o la visión permanente de un fantasma invisible para los demás; como un desgano de las cosas, por no entenderlas o por ignorarlas deliberadamente: toda ella era una figura de evasión, siempre andaría por la sombra, para no estorbar o para que no la estorbaran; tal conducta le fue dando una apariencia mimética entre el marido, los hijos y los aposentos (MMV, 1990, p. 288).

En el origen de la locura se sitúa la dinámica familiar que envuelve a todo ser humano al nacer. Los Herreros llegan a un universo maldito donde son posibles grandes desajustes familiares, la hija mayor de Efrén se evade en el zarzo y logra vivir con cierta paz, situación contraria a la de Enrique Herreros, quien siempre será un ser cuestionado y violentado por la relación con su padre: “El padre tenía la inflexibilidad de la tierra que domaba, franco y brutal si hombres y

19 En la ubicación generacional de este personaje hay un cambio a lo largo de la saga. En la primera novela publicada sobre la familia Herreros, *Tarde de verano* (1980), ella es hija de Evangelina, es la nieta de Efrén que nace en el momento de su muerte, su locura está asociada a la violencia vivida en la casa de sus padres. En las novelas siguientes, *La Casa de las dos Palmas* (1988) y *Los invocados* (1997), ella es la primera hija de Efrén Herreros, siendo así hermana de Evangelina. Su demencia se asocia a la maldición y también a la relación con sus padres, pero ya no a la violencia física sino a la indiferencia del matrimonio obligado. En ambas situaciones contrae matrimonio con el doctor Morales y es la madre de Paula y Eusebio. En este trabajo hablaremos de ella como hija de Efrén por ser el tratamiento más constante en las novelas y con mayor sentido en el proyecto último del escritor.

paisaje lo exigían. [...] –Papá, no mate ese gavián” (pp. 1164-165). Enrique odia la violencia que representa la figura del padre, se abstrae de la realidad que él quiere enseñarle castrando animales, domando yeguas, cazando pájaros o sometiendo a los peones. Su afición a la lectura, sus paseos lentos observando el monte y sus conversaciones con la madre se interpretan como una debilidad. Para contrarrestar el mundo violento que el padre le muestra, Enrique se dedica a estudiar la historia del país y a entender asuntos de botánica que le ayudan a explicar la naturaleza alrededor: “Enrique se aisló en la Casa del Río, leyendo, documentando una vocación de arrasamiento sufriente. / –«Yo no lo obedeceré» –confesó una tarde en que se juntaron los hermanos [...] / –«Seré guerrero»” (p. 119). Se hizo militar y más tarde se enlistó en la campaña revolucionaria del ejército del General Rafael Uribe Uribe, el lado liberal de la “Guerra de los Mil Días”, alcanzando el cargo de Coronel: “¿Sufres por unos patos y te alistas a matar hombres? [...] –«Los patos están organizados, los hombres no» –buscaba salida [...] –«Ellos actúan como especie, nosotros como individuos, egoístamente»” (p. 166). Los ideales de libertad y justicia lo llevan a combatir siguiendo el mismo impulso que lo convoca a defender de la autoridad del padre a los animales, a los empleados y a su propia madre. Su batalla, en realidad, se libra contra la imagen del padre.

Enrique Herreros, el primogénito, fue criado al amparo de la figura paterna, el semblante de padre e hijo tenía muchas semejanzas: “Se parecían, lo habían convencido: –Iguales los ojos. / –Camina igual. / –Serán como dos gotas de agua” (p. 167). Estas similitudes fueron una advertencia para el hijo, quien se aleja en busca de un modelo diferente: la defensa del oprimido, la violencia con justa causa. Con el paso de los años llega para Enrique el sinsentido de sus propios ideales, al mirarse a sí mismo ve a un hombre idéntico a su padre y su conflicto se transforma en una lucha por destruir su propia imagen, comienzan sus desvaríos:

Tal vez su desespero comenzó al comprobar que adquiriría rasgos de su padre, así la repulsión aumentó al transferirla a su propia cara, a sus gestos, a sus tics que también remedaban los del viejo.

–«Ya viene la invasión, me está llenando».

Al principio vigiló en el espejo cada detalle de su transformación, y odió el rictus de sus labios por recordar al padre al pronunciar frases que definieron adversamente las situaciones.

—«Serás igual a mí».

Habló con palabras y gestos oídos y observados de niño. El espejo le devolvía aquella imagen, fue retirándose de él hasta distinguir, ya en la penumbra, la figura del hombre, el fantasma invasor de su propia figura (p. 169).

En la realidad de Enrique su imagen se va fundiendo con la del padre, el personaje comienza a sentir que el otro le invade y le despoja de su propia identidad, su ser va cerrándose en el adentro-fuera, sin poder diferenciar entre ambos. La intimidad de Enrique se ve disputada, en este tipo de imágenes Bachelard (2006) señala cómo “la imaginación aborda una *ontología de la lucha* en la que el ser se formula un *contrasí*, totalizando al verdugo y a la víctima” (p. 92). El Coronel intenta aplacar la invasión que cada vez se le hace menos soportable: “«No lo aguanto. Aún estoy a tiempo». Y empezaron sus fugas” (MMV, 1990, p. 170). Intentó cambiar su aspecto físico, descuidó el vestido, ensayó otros gestos, viajó a cuevas y selvas, se internó en el monte para dejar en cualquier peña la estampa paterna: “Odiarse odiándolo, borrarse borrándolo, la desbandada. Pero allí seguía él desde su sangre, desde sus nervios, desde su semejanza heredada”. En su búsqueda escuchó el llamado a la revolución armada, un camino de batallas donde encontrar la muerte, el acto final: “Y vino la guerra, y en ella su propia guerra. —«Si él no muere, yo moriré». O morirían los dos: más que contra el padre, su odio era contra el símbolo que él se había formado” (p. 171). Enrique Herreros desafía a su padre cada vez que se enfrenta a una batalla, una asonada o una respuesta defensiva, a pesar de todos los riesgos que asume no conseguirá más que alguna herida de fácil recuperación: “«Es indestructible mi padre». Lo pensó sin odio, o con odio a prueba de sus motivaciones” (p. 191). Intenta alcanzar por muchos años el cometido por el que salió de casa, pero fracasa en el propósito de morir para así asesinar a su padre.

El alma de Enrique vive en conflicto, su habitar es un habitar de combate, síntesis de la identificación y la hostilidad hacia el padre. Una disputa que no deja al personaje alcanzar el reposo y que se simboliza en sus estancias en la Casa del Río, el lugar de los desenfrenos

pasionales, del agua que es fuerza arrasadora y lucha constante. El Coronel se aísla, está ahí en medio de todo pero habita un espacio cerrado, permanece dentro del cascarón donde libra su contienda. Las secuelas de la guerra perturban aún más su ánimo, la revolución pierde y asimismo se viene abajo su propia sublevación frente a la figura del padre. Su realidad queda amarrada a las batallas, a las órdenes de los generales, a las mismas historias en el campo detrás de la trinchera; el mundo termina de cerrarse en su última querella con el río desbordado, como describimos en un apartado anterior. El río también le gana la pelea y Enrique asciende a la Casa de las dos Palmas. Allí se encierra por completo, cubre todos los espejos con terciopelo negro para no volver a perturbarse con su imagen, conversa con su alucinación del General Uribe Uribe y se lamenta por los caballos que murieron en la guerra: “Aparecía en uniforme de campaña: ¡Órdenes cumplidas, mi General! / Para volver a sus caballos viejos, los cuidaba, los bañaba, les hablaba en busca de sus pasos perdidos” (p. 196). Cada vez más sojuzgado a sus historias pasadas, habla para sí mismo intentando explicarse para qué sirvió la guerra. El Coronel se dirá que la guerra lo convirtió en hombre, que lo importante era la revuelta, que aquello fue la epopeya de un pueblo anónimo y mil razones más que no lo dejan satisfecho. Enrique nunca volverá de la guerra, fue en ella donde atravesó el límite entre la razón y la sinrazón, quedó detenido en su propia lucha interior simbolizada en la gran causa, su intimidad nunca alcanzó el reposo:

Enrique murió poco a poco, en su delirio deliraba:
 –¡Les arrebatamos el puente! ¡Tomamos el puente, mi General!
 –Los caballos. No dejen ir solos a los caballos muertos.
 Al silenciarse todos los relatos, los pocos liberales de Balandú ordenaron el entierro, envuelto en trapo rojo el ataúd de frescas maderas, aserradas en la parte baja de los farallones.
 –¡Igual a su padre! –dijo una vieja contemplando el cadáver.
 Alguien llevó ramos y flores, alguien cantó el himno revolucionario (MMV, 1990, p. 199).

En la Casa del Río, el mismo espacio en que el Coronel Enrique Herreros comenzó a librar su gran pelea, Evangelina sufre los malos tratos de su esposo, José Aníbal Gómez. En un capítulo anterior vimos cómo la casa de abajo se va transformando en una celda para

Evangelina. La violencia y la clausura que vive este personaje señalan el descenso, la caída paulatina y profunda, la entrada en una gruta oscura que aleja de la claridad del día y deja al ser envuelto en tinieblas. Evangelina representa la mujer educada en los valores tradicionales bajo la supervisión de una madre que se esmera en enseñarle todas las labores para ser una esposa decente: “Tejedora y bordadora junto a la madre en las horas tardías de la aldea, lectora de libros moralizantes, pulsadora de guitarra, soñadora de sueños con límite cercano. Para hija, para esposa, para madre [...] Y un orgullo contenido en la obediencia” (p. 148). La formación recibida impide a Evangelina enfrentarse a José Aníbal y exigirle un trato diferente. En un primer momento la mujer no logra discernir si lo que le sucede es así en todos los matrimonios o si realmente está bajo una situación de maltrato: “Ahora tampoco lo entendía, nunca supo nada fuera del transcurso aldeano a las voces que ordenaban, al son de las campanas en la torre mayor de la iglesia, a las reuniones donde era obligada a la inocencia” (p. 179). Evangelina no sabe cómo actuar fuera del lugar de mujer virtuosa y se vale de ello para mantener su dignidad, un recurso frecuente en las mujeres de la época, como explica Acevedo (2003): “Las naturalezas femeninas sucumbieron o se ocultaron tras la imagen ideal de un comportamiento comunal altamente aceptado. La mujer se volvió parca y temerosa, creadora de su propio discurso interior” (p. 71). La posición que asume Evangelina frente a la violencia es pasiva, su silencio se hace cada vez más rotundo, obedece con la cabeza en alto sin mostrar debilidad, esconde detrás del orgullo su temor.

Evangelina es un habitante de las profundidades, del descenso, en su interior se ocultan muchas pasiones contradictorias. Se insinúa que pudo ser infiel con el mayordomo Juancho López y que quizá era el padre de alguno de sus hijos, también se revela en ella un disfrute masoquista en el placer que se percibe en los temidos encuentros con su marido: “¡Santa! ¿Santa? ¡La santa que me dicen! / Arrebatada con el puño su pasado, lo soltaba a gritos. / —¡Óigale los chillidos, óígalos! Ella, la Santa, ¿que la está castigando el patrón? Lloro de gozo” (MMV, 2002, p. 15). Su caída se hace mucho más profunda y constante cuando, una vez su familia consigue que la Iglesia anule el matrimonio, vuelve a casarse con José Aníbal y deja claro que algo de ella no puede apartarse de la vida que le ofrece este hombre:

—¿Volvió a casarse?

Evangelina Herreros y José Aníbal Gómez se unieron otra vez. Quizás ella creería ver en el amor una conducta no inmediata sino una amenaza distante, de donde provendrían el bien y todo el mal del ser humano y cuando Medardo lo supo:

—Me admira su capacidad de sentirse desgraciada.

Extrañaba comprobar que después de aquella horrible experiencia no hubiera quedado odiando el amor, si era amor el suyo.

O tal vez subsistiría por buscar un desgano desquite (p. 23).

La vida de Evangelina está rodeada de secretos, sus sentimientos son misteriosos, ella decide habitar el mundo desde las tinieblas. Simbólicamente su ser se va sepultando en la celda construida por su esposo y en esta inmersión en lo más hondo de la tierra su alma construye su propia cueva, se recubre y protege. En este personaje todo espacio es interior, consigue mantenerse en su propia realidad interiorizando el afuera. Su ensimismamiento la mantiene con la frente en alto, en lo exterior ella está encerrada, es golpeada y violentada sexualmente mientras en su interior el mundo se hace sólido, una fortaleza que le permite resistir todas las crueldades de la vida. Acevedo (2003) señala cómo este movimiento hacia adentro es su única defensa: “Cada vez más ella se escuda en su mundo interior, creador de diálogos consigo misma. Es una condición de la familia Herreros: la altivez y la paciencia heredadas de los largos siglos de maldición” (p. 68). La mujer se adentra en la cavidad subterránea sin resistencia, no emprende una lucha para levantarse, por el contrario, su reto es mantenerse allí, alcanzar el reposo en la profundidad, como explica Bachelard (2006): “Parece que la gruta, la madriguera, fueran el lugar en el que uno se *resigna* a vivir” (p. 215). Evangelina se va aquietando en la consolidación de la realidad interior, se hace pequeña, va adquiriendo un lugar de objeto que hace presencia sin interactuar con los demás, los acontecimientos exteriores le llegan como desde la penumbra, sabe qué sucede pero nada la toca:

Así, como en brumas de sueño y monte llegaban las cosas a Evangelina Herreros.

A veces se minimizaba, no representaba más que una mata, un destape de sol, un grito perdido en la pradera. Pensar sería estorbo mayor, un resistirse a ser lo imposible, lo disidente.

Alguien más en la manada, sin derecho a mirar con rebeldía, donde las cuentas deben ajustarse.

—«Un destino de libélula. Una libélula sobre la laguna» (MMV, 1990, p. 211).

Evangelina va perdiendo la razón a medida que penetra más en su propio interior y a su alrededor se consolida esa estructura sólida que impide llegar hasta ella o sacarla de allí: “Enloquecer fue su manera de no tener que morir” (MMV, 1980, p. 31). El tiempo que pasa en la Casa de las dos Palmas, en la época que se divorcia, consigue conectarla con el mundo, aunque algo en ella se mantiene solitario y en reserva. La vuelta al río, al casarse de nuevo, la obliga a introducirse una vez más en la caverna, en su cueva protectora, se retrae y crea su propia realidad. Toda agresión y humillación que vive Evangelina adquiere otro sentido con su actitud de resignación y orgullo, al mantenerse obediente y dócil conserva el lugar de la mujer virtuosa, equiparable al símbolo de la “Gran Madre”²⁰, la mujer telúrica que encarna la inversión de los símbolos del esquema del descenso: “La amenaza de las tinieblas se invierte en noche benefactora” (Durand, 2004, p. 242). La caída de Evangelina se eufemiza en locura serena, el personaje muestra la transmutación de los valores del régimen diurno (su historia puede ser leída por las antítesis luz-oscuridad o cima-abismo) en “imágenes de la seguridad cerrada de la intimidad” (p. 243), se convierte así el encierro en reposo, acurrucamiento, vientre materno. La inversión total de los valores se consolida cuando el personaje reside definitivamente en la casa del pueblo, donde se le llamará “La Madre”.

En la habitación del último piso de la casa familiar, Evangelina, ya vieja, se refugia en su realidad inventada: “Evangelina Herreros se había convertido en *La Madre* para vivir un tiempo lento que la fue alejando de las cosas reales, en el mundo real de Paula y Eusebio Morales” (MMV, 2002, p. 156). Igual que su hermana mayor, Evan-

20 La “Gran Madre” es un símbolo telúrico o acuático asociado con los procesos de vida y muerte. Es uno de los símbolos más arcaicos, presente desde épocas prehelénicas y retomado en la cultura occidental, asociado generalmente a lo agrario. Esta imagen toma su sentido de la creencia en que la vida se origina de la tierra.

gelina reside en el zarzo al amparo de sus sobrinos, acostumbrados a esas fugas familiares. El zarzo, lugar en lo más alto de la casa, continúa cumpliendo con la simbología de la buhardilla, allí “La Madre” habita bajo esa condición de objeto guardado: “Su presencia era penumbra, espera sombría, algo que no necesitaba explicación por saberse o por haber renunciado a saberse. Hablaban de ella con la reverencia debida a quien por olvido no había sido velado ni enterrado” (MMV, 1980, p. 7). Evangelina se queda detenida en el tiempo, la encuentran hablando con personas muertas, refiriendo en presente asuntos ya olvidados, creyendo que está en un espacio diferente a la casa del pueblo, “Paula y Eusebio descubrieron en esa fuga su única felicidad y la rodearon de muebles bajados de la Casa de las dos Palmas y retratos pintados por Medardo [...] para que la ruptura no abriera el abismo definitivo” (p. 64). “La Madre” enloquece para protegerse, para evadirse de las aflicciones y de la responsabilidad de mantener un matrimonio atravesado por diversas formas de violencia. Evangelina consigue el sosiego reduciéndose a un espacio cerrado y pequeño, aislada. Allí da vida a sus fantasmas, habita las profundidades, revive los años más difíciles de su pasado, asumiéndose víctima de la maldición:

—La *Madre* tampoco merecía lo que le tocó.

—¿Todo por ser hija de Efrén Herreros? [...]

Ella en la habitación del segundo piso, encerrada sin pedir clemencia, estancada en los tiempos más duros. El espejo de las imágenes, el orgullo en su locura, la bondad como otra forma de la venganza.

—«¡Líbranos de la mala hora, Cristo de los Nubarrones!».

El rostro se hacía ruina al hablar, simulaba un contacto con la muerte.

—Dios nos maldijo, estaba escrito que serían desgraciados los descendientes (p. 7).

El habitar de estos personajes refleja el encierro como evasión, como fuga de la realidad, una manera de hacerse a un lado de los acontecimientos dejando que pasen de largo, sin entorpecerlos ni dejar que encuentren asidero cerca. Ellos se ubican en el afuera-adentro, sobrepasan el límite de la razón porque la razón no explica lo que sienten, no los abriga, la razón les entrega una realidad terrible donde

no encuentran refugio. Son seres con un espíritu confuso que necesita construir su propia realidad para hacerse fuerte. Con sus extraños comportamientos señalan diversas facetas de la maldición. La hija mayor de Efrén representa el no querer saber, no asumir ningún papel oficial, renunciar a todo “deber ser” impuesto, fue una esposa y madre diferente a todas, efímera, en su desconexión “se fue yendo hacia otra locura de eternidad” (p. 89). Evangelina no logra escapar a lo impuesto, revela el fracaso de la educación para el hogar, de acatar sin contradecir las normas que dicta el “deber ser” hasta llegar a la enajenación, el orgullo de una estirpe que arroja a la locura: “Nunca supo nada, la endosarían a un hombre que pudo ser el hombre soñado, decidieron su voluntad. La obediente. La buena. La madre intemporal. [...] Pudo inventarse un no rotundo o un rodeo mientras llegaba la hora. Ella, la predestinada” (MMV, 1990, p. 204). El reposo llega cuando comienza a hablar a solas y detiene el tiempo sin posibilidad de evaluación de la vida pasada. Por el contrario, para el tío Enrique nunca hubo reposo, siempre estuvo en el frente, se enfrascó en el odio hacia el patriarca fuerte y capaz de todo, su alma se conmovía con las injusticias, la belleza de las plantas y el dolor de los animales. En la enajenación de su batalla se fue destruyendo a sí mismo: “Dicen que a Enrique lo mató la vida. / –Era el preferido, El Coronel héroe de Palonegro y Peralonso, desafiador de municiones sobre la trinchera en su brega por borrar de su piel la invasión del padre” (MMV, 1980, p. 59). Enrique rechazó todo cuanto lo identificaba, su esencia, y por ello para él es imposible la evasión y la calma que consiguen sus sobrinas. En medio de las locuras de estos seres ensimismados y extraños, los Herreros recuerdan su destino maldito, asumen estas clausuras como parte de aquella imprecación, cuidan de estos seres encerrados en el abismo, desorientados en las tinieblas que va dejando la caída de la estirpe.

Mujeres en las tinieblas: el poder de ver más allá

*Los ojos de la vieja miraron lejos, más allá del
frío de los farallones; regresaban de sus remotas
lejanías.*

MMV

La noche es un territorio de fuerzas oscuras e inquietantes, de acciones que se ocultan a la luminosidad del día y que envuelven con un velo misterioso a sus habitantes. En Balandú algunos moran en un espacio sombrío donde la noche muestra la imposibilidad de ver, el ofuscamiento de los sentidos, la desorientación en el mundo real que lleva al poder de la clarividencia. Es el espacio de la hechicería, la brujería, la comunicación con otras dimensiones, un lugar asociado a las figuras femeninas. Las mujeres que caminan por la senda prohibida, aquellas que se oponen al mandato de la sociedad, se convierten en damas oscuras y misteriosas a quienes se les asignan poderes sobrenaturales. Dueñas de sí mismas, sin matrimonios ni consuelos religiosos, se pasean en el espacio que los demás rechazan, la noche, quedando asociadas a las tinieblas, al diablo, al tiempo del devenir lunar que indica la muerte y el renacimiento. Ellas descienden a la temible oscuridad desde donde ven el mundo con otra perspectiva. Escolástica sabe del placer, conoce terribles secretos familiares, puede convocar espectros a través de las artes de la brujería. Zoraida está ciega, su discapacidad física la habilita para conocer el mundo con otros sentidos, puede ver con claridad aquello que se esconde a los ojos, el enigma de su mirada cohíbe a quienes están cerca. Estas mujeres habitan en una inmensidad oscura que se debate entre momentos tensos, cargados de angustias e incertidumbres, y momentos de entereza y serenidad que dan cuenta de un nuevo comienzo. Ellas son capaces de entender otras lógicas, reconocer emociones ocultas, son seres que pueden ver más allá.

Simbólicamente la noche es la muerte del día, momento de oscuridad, invasión de temores primitivos, de culpas que aquejan los

corazones tenebrosos y dejan en situación de penumbra. En la noche todo está teñido por el negro. Zoraida y Escolástica son mujeres con un poder intimidante, su fortaleza para enfrentar los infortunios y sus elecciones vitales no son propias de su tiempo y por ello se plantean como desafío a una sociedad patriarcal. Se las arroja a la oscuridad al asociarlas con la negrura tenebrosa, son pecadoras, peligrosas y rebeldes. Mujeres capaces de disfrutar de los placeres sexuales, de manifestarse a través de la coquetería y la sensualidad, hábiles en los oficios de la casa sin esclavizarse o reducirse a ellos pues su espíritu es inquieto y curioso. Hay en ellas una fuerte unión con la naturaleza, el conocimiento y la cercanía con animales y plantas les entrega un poder sobre su entorno, de ahí que se las considere brujas o adivinas, como sostiene la escritora colombiana Helena Araújo (1995): “La hechicera se mantendrá afianzada a la madre naturaleza, viviendo la magia como un poder sobre el cuerpo [...]. Maga o bruja [...] los secretos del mundo vegetal, animal a mineral le permitirán invadir y superar los dominios masculinos” (p. 142). Es esta integración con el mundo natural lo que las aleja de la imagen de la prostituta y las acerca a la pitonisa de poderes sobrenaturales.

Zoraida Vélez viene de un pueblo vecino de Balandú, Santa María de los Robles. Su destino queda unido al de la familia Herreros no solo por sus amoríos con Medardo sino, sobre todo, por compartir la misma maldición de Efrén. La disidencia de Zoraida comienza desde muy joven, las habladorías la llevan a reconocerse como una mujer hermosa, con talentos para el canto y el amor: “En ella no hubo golpe moral al entregarse al novio de juegos, ni después de la entrega” (MMV, 1990, p. 23). A su atractivo se suman la alegría y la curiosidad de un espíritu jovial, por ello no la convence ninguna propuesta matrimonial ni ningún oficio típico de señorita de pueblo. Además, su interés por la lectura le hace soñar con otros mundos, otras modas, otros paisajes, en busca de los cuales deja a su familia y parte con Medardo Herreros:

Se supo dueña de un cuerpo totalmente suyo y respondió a las primeras cartas, donde el amor era variante de la coquetería: condiscípulos, agentes viajeros, médicos en su experiencia rural, odontólogos, agrónomos, dueños de fincas. Pensaba en los años que seguirían a tantas propuestas, la vida encerrada, los

primeros hijos entre oficios rutinarios, la bondad de costumbre y una repetición en cada acto y cada frase. [...] Cuando conoció a Medardo sintió un empuje a la aventura con remordimiento al pensar en el padre lisiado, en sus canciones aldeanas, en costumbres que se iban al traste con su decisión. Desde adolescente le llamaba la atención salirse del redil (p. 23).

La disidencia de Zoraida no radica en el hecho de huir de casa con un hombre sino en la conciencia que tiene de hacerlo por decisión propia, porque se siente enamorada y le place viajar con Medardo, aun sabiendo que esta experiencia posiblemente le hará sufrir. Claudia Acevedo (2003) explica así la posición de Zoraida, a quien considera un personaje con una gran autonomía: “No desea ser una esposa de aldea, rodeada de hijos y un marido preponderante. Lo único que espera de Medardo es el amor; vivir ese sentimiento con la mayor intensidad” (p. 65). Su estancia en Balandú se hace cada vez más difícil, pues debe soportar las presiones del pueblo que la considera una “mujer de mala vida” que vive en pecado con un hombre rico que le regala una casa donde se instala cómodamente. Además, comprende que con su elección pierde algo de su libertad y su ser se llena de contradicciones: “Así llegaron a Balandú sus desilusiones primeras. El amor se convertía en nueva servidumbre, y ya no cabría en las palabras para liberarse de él. Sería una fatigosa costumbre la de amar, nueva monotonía del tiempo” (MMV, 1990, p. 24). La muerte del padre en tierras lejanas y el abandono de Medardo suceden casi en el mismo momento, Zoraida se enfrenta a la soledad mientras que la ceguera, que por años la venía amenazando, se agudiza: “En la soledad de su cuarto Zoraida llora por el hombre y porque advertía más ennegrecidos sus ojos mientras lloraba. Las gafas fueron entonces desafío al pueblo y a la mala racha, fueron una manera de no esconderse” (pp. 9-10). Con este panorama se enfrenta al padre Tobón en el atrio de la iglesia, episodio crucial en la evolución del personaje porque es allí donde encuentra protección en dos figuras masculinas, el maestro Bastidas y Efrén Herreros, quedando marcada por la maldición sacerdotal.

La figura de Zoraida está acompañada de un halo misterioso, desde la llegada a Balandú se la considera extraña, prejuicio que aumenta cuando el padre Tobón la relaciona con la inmoralidad, las malas costumbres y el diablo: “Mírenla. / Vestidos y adornos que le regalara

Medardo en su época de andanzas extraviadas, añadidos al perfume que unía la piel al deseo [...] siempre dio la sensación de que algo ocurría en ella o junto a ella” (p. 9). Cuando se va a vivir a la Casa de las dos Palmas, los vecinos, incitados por aquellas historias de Lucifer, queman su antiguo hogar: “No había diablo en la casa –se decepcionaron otros al no comprobar azufre ni aullidos de condenados” (p. 28). Sin embargo, el acto da lugar a historias tenebrosas, se dice que el fuego dejó intacto un espejo, que las llamas se quedaron allí fijas y que la mujer aparecía detrás de ellas. A partir de entonces la imagen de Zoraida toma una connotación más oscura y se vincula con otros símbolos. Le sigue de cerca un personaje extraño, vestido de negro, que no habla con nadie y se limita a cuidarla desde una distancia prudente: “Asdrúbal observaba, su retina fija en el tiempo. Ni su voz ni su figura. Una mirada que se congelaba en su ojo torcido hacia el páramo, donde todo podría suceder” (p. 28). Este forastero solo hace presencia con esa mirada que vigila constantemente. En algún momento los personajes comienzan a llamarlo “El Judío Errante” porque en apariencia es un hombre condenado a andar los caminos, dejando abierto el interrogante de su relación con Zoraida. Otros símbolos que acompañan a Zoraida son el gato angora, “Dragón”, y la yegua, “Paloma”, ambos de color blanco en contraste con la figura negra de Asdrúbal. En estos animales hay una doble simbología, aquella que encarna el animal y su color, y la del nombre que el personaje les asigna. Tanto el gato como la yegua son símbolos femeninos que representan la sensualidad, lo tenebroso y lo instintual. El blanco les da un sentido de transformación que simboliza el ser que sobrepasa la muerte y comienza un renacer. En el caso de la vinculación gato-dragón vemos cómo el sensualismo y la curiosidad del gato se integran con la simbología del dragón, guardián por excelencia, animal feroz y devorador. La yegua-paloma asocia el símbolo erótico de la yegua con la pureza, la paz y el eros sublimado que representa la paloma (Chevalier et al., 1986). Estos símbolos dan cuenta del devenir, del paso a otro estado, de un cambio. El personaje pasa de ser una mujer coqueta, sensual, valiente y aguerrida a convertirse en un ser vigilante, prudente y sereno que busca la tranquilidad en sí misma. Esta mutación está acompañada de otras acciones, igualmente simbólicas, como el ascenso al páramo, la aceptación de la ceguera y el dejar atrás el pasado: “Y cuando días más tarde recibió el cofre labrado, dijo luego de resistirse: –Aquí meto mi pasado. / Se despojó de collares, aretes, pulseras, broches, y los hundió en la felpa del cofre como si se

hundiera” (MMV, 1990, p. 14). Zoraida se desprende de todas aquellas cosas que la atan al deseo carnal para buscar la vida serena y espiritual que le ofrece el páramo.

La ceguera de Zoraida se hace definitiva al llegar a la Casa de las dos Palmas, donde actúa como símbolo de la transformación del personaje, de su vuelco hacia el interior y de su entrada a un espacio que resulta incierto para los demás, quienes tan solo son capaces de apreciar la oscuridad mientras ella consigue adueñarse de él y habitarlo: “La ceguera era menos ceguera si podía mirar hacia dentro” (MMV, 2002, p. 116). Zoraida entra en una dimensión diferente que no comparte con los otros personajes y debe aprender de nuevo a conocer su entorno, volver a calcular las distancias, memorizar los obstáculos, habilitar otros sentidos que le den información:

Hablaba a nadie, a ella misma, a su ceguera:

–De mi cama al tocador, ocho pasos; de mi cama al baño, trece pasos; de mi cama a la puerta del corredor, doce y medio. Quince a la canoa de Paloma.

Mostraba sus manos, las movía como si tuvieran vida independiente.

–Las manos saben las distancias de cada objeto. Y los ojos. Abiertos, cerrados, contraídos en el enfoque de una distancia imaginaria. La distancia.

–Mis ojos tienen su malicia: hay cosas y lugares más oscuros, o azulosos y claros, ya sé manejar esas diferencias.

Nadie la creería ciega al ganar los corredores, el desenvuelto caminar entre muebles y muros, al abrir la puerta de la chamberana, al bajar las gradas y llegar al escalón donde la aguardaba la yegua a la misma hora y en el mismo punto (MMV, 1990, p. 53).

Zoraida consigue hacer figuras de barro, alimentar los pájaros, ordeñar, pasear en la yegua y tocar la guitarra. La mirada desde las tinieblas es otra mirada, el mundo existe por su sonoridad y aroma: “Sus ojos se habían cerrado hacia afuera, nada más. Ahora empezaba a conocer el mundo vivido, lo sentía latir a su lado, oscuridad llena de luces que se volvían amigas” (p. 256). En la tradición simbólica el ciego representa el inconsciente, “la parte profunda de la conciencia”

(Durand, 2004, p. 98), el lugar que alberga la verdad subjetiva, por eso Edipo se queda ciego al conocer su parricidio e incesto y Tiresias debe estarlo para poder adivinar. El ciego personifica a aquel que sabe y está más allá del tiempo, es decir, al clarividente. La pérdida de la visión tiene este sentido en Zoraida, ella adquiere una lucidez al dejar de ver, como si con ello trascendiera lo aparente y abarcara una profundidad no comprendida antes: “Pasa que me está gustando la ceguera, al fin veo otros lados. Antes no me di cuenta de muchas cosas” (MMV, 1990, p. 253). La condición de ciega aumenta el misterio del personaje al que se le van otorgando características mágicas: “También dicen que espanta. / –¡Pero si está viva! / –Todavía más gracia, viva y espantando. [...] –Tiene un gato que le obedece. / –Ve cosas que los demás no podemos ver” (p. 210). La mirada ciega de Zoraida se va cargando de una fuerza abrumadora, el espacio parece cambiar si ella se detiene en él: “Cuando fijaba en algún espacio su mirada y ese espacio quedaba como horadado, ya no podía ser el mismo” (p. 67). Zoraida consigue sentirse segura y tranquila con su ceguera, es parte de la transmutación que vive en su estancia en las tierras altas, donde se refleja la elaboración de sus duelos, un arduo proceso de autoconocimiento y la posibilidad de abrirse a un amor diferente en compañía del maestro Bastidas. Zoraida sale de sus sufrimientos como una mujer segura y decidida capaz de reconocer sus intuiciones y seguir las, rompe así con los estereotipos de la época que solo pueden vincularla con la hechicería y la brujería.

Este personaje va configurándose como un ser del reposo terrestre, replegado en sí mismo, en la oscuridad de sus propias cavilaciones, de las que sale con las ideas claras: “Zoraida aprobaba su propia experiencia. Por momentos creía sentirse en una cueva oscura –cueva ella misma– donde la posibilidad de luz era un recuerdo; saberse ella misma oscuridad” (p. 106). La oscuridad de la tierra profunda la acompaña siempre –en forma de ceguera o del forastero vestido de negro– señalando su disidencia, su manera diferente de entender la vida, su cercanía con el placer y la muerte. Para esta mujer el mundo se habita de otra manera cuando cierra los ojos y escucha aquello que el universo le dice, en eso consiste su magia, su manera de habitar maravillosa y sobrenatural, como explica Bachelard (1975) cuando habla del poeta: “El oído sabe que los ojos están cerrados, sabe que la responsabilidad del ser que piensa, que escribe, está en él” (p. 218).

El personaje tiene un carácter intimista, propio de la poética de la tierra, que le hace concebir la realidad como algo más profundo, que requiere ver más allá: “Nadie entendería su manera lúcida de *no mirar* sus alrededores. Nadie su manera de abarcar el mundo” (MMV, 1990, p. 387). Zoraida llega a comprender la posibilidad de decidir su propio destino, no se siente una mujer marcada por la desgracia o la maldición, el dolor que le causa la ruptura con Medardo no la lleva a culparlo: “Él no es responsable, don Efrén. Nunca me mintió” (p. 129). La mujer reconoce su presente como la consecuencia de sus propias determinaciones. Así, cuando no tuvo fuerzas para continuar, Zoraida decidió su muerte, se lanzó al abismo en el Puente de las Brujas cabalgando su yegua blanca: “Me voy, Gabriela [...] –Creo que me voy. / Y se fue. Siempre había sido en el páramo otro fantasma para quienes la miraban sobre Paloma, ciego también el galope, hacia El Puente de las Brujas” (MMV, 2002, p. 156). A pesar de esta fuga, Zoraida nunca abandona la Casa de las dos Palmas, volverá como un espectro que deambula por sus corredores, que se asoma por sus espejos, su imagen forma parte de la leyenda de la casona en la altura:

Hablaron de que Zoraida Vélez aparecía con dos pumas de sombra contra el desfiladero. Ella, blanca su silueta, gris la de los pumas, mansos al sobar de su mano el lomo bravo y frío.
 –¿Sobaba el lomo de esos animalones?
 –Y ellos quietos, dirigían sus pasos de ciega.
 –La doña era bruja (p. 125).

La libertad conseguida por Zoraida al saberse capaz de elegir su camino no la encontramos en Escolástica, en ella actúa la marca de nacimiento, el camino ya trazado por la maldición. No en vano, es hija de Francisca García Muriel, una mujer que creía en hechizos y conjuros: “Nunca había tenido un hijo, lo único que deseó siempre. Y de esperarlo inútilmente comenzó a perder el juicio”. La niña alegre y da sentido a la vida de Francisca, fue su triunfo: “Escolástica nació de una curación” (MMV, 1990, p. 138). La familia Herreros acoge a Escolástica García igual que a su madre, ellas son parte del personal de servicio, las mujeres de confianza a quienes se hacen los encargos más importantes, su lugar es el de amas de llaves que dirigen los movimientos de todos los oficios de la casa. Para la familia no es desconocido que Escolástica lleva sangre Herreros, es hija ilegítima del

padre de Efrén, aunque nunca puede usar el apellido, sobre su vida se sienten los efectos de la maldición familiar. A pesar de este lastre y las determinaciones heredadas, Escolástica no es una mujer que acate el “deber ser” dictado por la moral de la época. No se preocupa por tener un matrimonio, no tiene un ánimo de consagración religiosa ni se dedica a los oficios de la mujer soltera ni trabaja en la prostitución, ella cumple más con el estereotipo de “histérica-hechicera” señalado por Helena Araújo (1995): “Del delirio al trance, al ritual y al conjuro, una y otra traducen su rebeldía en procesos semánticos de connotación sexual” (p. 143). Escolástica escucha y obedece sus instintos, en su figura de piel mulata y sólidos músculos hay una fuerte carga de erotismo y voluptuosidad, su espíritu se deleita con el estímulo de los sentidos, la caída del agua, el olor de los animales, la brega del vaquero con los toros: “Tersa la piel, brillante el ojo mulato, mirada en brasas a los movimientos del vaquero. Rescoldo veranero en el vientre, fiebre en los senos bajo el corpiño” (MMV, 1990, p. 205). Su habitar en la Casa del Río es símbolo de su energía implacable, en perpetuo movimiento como la corriente que pasa. Hay en ella una inquietud constante que anima a trascender todas las experiencias, su fuerza pasional la hace entrar en estados de gran excitación que la gente confunde con locura:

—¡Jey, al bramadero!

Se tensan los brazos y músculos de Escolástica, la toalla del baño aún en la nuca, sus cantos en el busto sobresaltado. Seis dedos aprietan la forma arisca, ensancha las aletas para la respiración fatigada. Ella misma siente la soga, cabreteante el brío al jalón de los brazos que se tensan.

—¡Jey, toro!

Carreras circulares, movimientos redondos en el jaleo de la jocundez sensual, mirada redonda al cielo redondo, redondez en los racimos del cocotero, redondez del busto bajo la bata de verano.

—¡Jey!

Y las manos se cuencan para la redondez de dos pechos agresivos, y la respiración redonda, y las pestañas caídas sobre cielos redondos a la entrega.

—¡Jey, toro! (p. 205)

El espacio esencial de Escolástica es la tierra caliente. En su compañía leal a Evangelina Herreros, durante el tiempo que vivió con José Aníbal, la mulata es testigo de torturas, tormentos y goces terribles. Ella misma entra en conflicto al sentir deseo por el patrón y el mayordomo, ambos unidos de alguna manera a Evangelina. Escolástica se siente seducida por las situaciones clandestinas, violentas e inesperadas en las que se encuentra con estos hombres al punto de no poder apartarse del placer: “Nadie podía olvidar a un macho como don José Aníbal Gómez” (MMV, 2002, p. 13). La mulata se mueve por motivaciones intuitivas, su sentido moral se hace voluble y flexible cuando vive acontecimientos aterradores, no logra establecer con claridad qué está del lado del bien o del mal, simplemente se deja llevar por sus propios impulsos, invoca a los santos igual que a los espíritus infernales. Cuando Efrén se lleva a Evangelina al páramo le pide a Escolástica permanecer cerca de su hija, la mujer no logra asimilar el cambio de vida: “El frío la anulaba. Y más que el frío la soledad, el no tener que esperar a nadie”. No se concibe lejos de los hombres, del calor, de la agitación en la ribera del río: “Desde que abandonó la Casa del Río se había dividido en dos: una que miraba la recuperación de Evangelina, otra que se quedara cerca de la brutalidad de José Aníbal y de Juancho López” (MMV, 1990, p. 299). Escolástica entra en un estado cada vez más confuso y tenebroso, busca cera en el monte y fabrica muñecos que bautiza con los nombres de los hombres deseados, camina de un lado a otro, se distrae en lecturas sobre magia y conjuros, atenta a las noches de luna. El personaje comienza a habitar las profundidades más oscuras, quiere detener el tiempo para regresar a su lado lo perdido, intenta intervenir en los acontecimientos; consciente de la muerte, lucha para que nada de lo conocido desaparezca. Escolástica actúa como un símbolo lunar: “Astro que crece y decrece, desaparece, un astro caprichoso que parece sometido a la temporalidad y a la muerte” (Durand, 2004, p. 106). La mujer fatal cuya feminidad resalta la caída, la bruja siniestra capaz de controlar la naturaleza, heredera de los poderes maternos:

Y aunque nadie pareció ser lo que antes había sido, fue Escolástica la más afectada en el cambio de situaciones. De la casa al monte, del monte al Puente de las Brujas, del Puente a su cuarto, encendidas las velas de cera negra.

—¡Que venga, que venga, / y que nadie lo detenga!

A su madre había heredado Escolástica eso de invocar poderes desconocidos: no se le borraba la manera que ella tenía de encender una vela a su padre el colonizador poco antes de morir; o cuando ella misma pensaba, rabiosa su confusión entre José Aníbal y Juancho López y les rezaba –uno de los dos, los dos en uno– la oración del tabaco: *Que venga, que venga, / ¡y que nadie lo detenga!*

O cuando ahora en el páramo esparcía al viento cenizas de raíz y huesos, palabras de congregación y angustia. Lo que fue seguirá siendo, lo que ha sido, será. Aquí los poderes grandes, Norte y Sur, almas que viajan y se juntan en la llamarada (MMV, 1990, p. 349).

Escolástica se dedica a hablar con muertos, conjurar raíces, interceder para que Evangelina vuelva al río, esconder los secretos familiares, acompañar a José Aníbal en sus furias y desasosiegos. La mulata conoce lo más oscuro del alma de quienes habitan el río, de su silencio depende que quede oculto el horror vivido en aquella casa, se teme que un día pueda contarlo todo: “Nadie sabrá nada por esta boca” (MMV, 2002, p. 16). La mujer calla las culpas de sus patrones y también las suyas, como la hija que nació de sus encuentros con José Aníbal: “Eulalia se llamaría ella, la hija prohibida” (p. 17). Escolástica se va mostrando cada vez más conectada con el más allá, habla sola, alterna oraciones con invocaciones demoníacas, atiende a visiones y espantos, su aspecto va tomando los rasgos del arquetipo de la “feminidad terrible”: “Una bruja demente, vestida de harapos, con los pies calzados por sandalias disparejas, «que desatina y simula locura»” (Durnad, 2004, p. 115). En sus rituales mágicos es claro el simbolismo de la “ligazón” asociado al embrujar como forma de manejar los hilos del destino. Ella quiere atar a los otros a un presente eterno, encadenarlos para retenerlos a su lado, su lazo son las figuras de cera que anima y a las que reza en las noches con las raíces en alto: “Hacer la figura era aprisionar, como si bautizaran sus manos moldeadoras en la cera silvestre” (MMV, 2002, p. 123). La mulata cree poder atar y desatar los hilos de la vida y de la muerte, así desafía la maldición familiar.

Escolástica se concentra tanto en sus ritos oscuros que se va alejando del pueblo y de las casas, cada vez pasa menos temporadas entre las personas vivas, solo le interesa la dimensión de la muerte, asciende

al páramo para estar en contacto con los espíritus: “A veces su cerebro se le extraviaba y pasaba el tiempo en prácticas de brujería en una choza al pie de los farallones” (p. 163). Los años le han hecho perder la coquetería, el instinto erótico, sus pasiones abandonan lo carnal para entregarse por completo al espiritismo, por ello el río ya no la convoca, necesita, por el contrario, de la sacralidad que ofrece el páramo: “En el páramo Escolástica sale con trapo blanco para espantar la noche. Dentro de una gran pila de cobre encendía hojas y ramas de eucalipto y bellotas aromáticas del farallón” (MMV, 1980, p. 30). La vida que conocía y amaba se va desintegrando, la bruja se ensimisma refugiándose en sus visiones y plegarias, su interioridad se expande e incluye al mundo exterior, todo parece suceder en un mismo plano donde el personaje se muestra enajenado y desorientado: “Y la pobre Escolástica aquí esperando –hablaba de sí misma en tercera persona, llena de conmiseración estudiada; de tanto usar ese trato, llegó a pensar que realmente ella era otro ser abandonado, rebelde en su abandono” (MMV, 1990, p. 300). Cuando Medardo se interna en la Casa de las dos Palmas para invocar a sus antepasados, encuentra en Escolástica una compañía, es el momento de sus mayores desvaríos y ella le ayuda a llamar a su padre y a Zoraida, cree como él que un día se reunirán todos en el comedor y habrá una gran fiesta: “Una de estas noches no cenaremos solos, Escolástica, vendrán ellos. Prepararás la mejor cena de tu vida. Están invocados los vivos y los muertos” (MMV, 2002, p. 163). A medida que la estirpe se va extinguiendo Escolástica se empeña en sus hechicerías, actos que encarnan el retorno y la memoria, ella visita las tumbas, pone fotografías, enciende velas y habla de los desaparecidos para que no los olviden. Sus historias ayudan a construir la leyenda de la casa del páramo donde ella también es protagonista:

Escolástica se revela contra el tiempo, contra su desaparición, la raíz en la mano dirigida a las dos palmas. Y más adentro, a los pumas de piedra lamidos por vientos y lluvia y la violencia del páramo, en una parte circundada de misterio, donde la naturaleza adquirió el vicio de soplar hacia esos lados, eran árboles –varijones, arbustos casi desojados– los que encontraba a su paso, sometidos al empuje voraz de los ventarrones.
 –¡Beberán sangre los muertos! (p. 15).

La obstinación de detener el tiempo y ganar a la muerte es la fuerza que impulsa a Escolástica y le lleva a encontrar su lugar, lejos de la sociedad católica y patriarcal en que nace, envuelta en misterios, cerca de la oscuridad que agobiaba a la familia maldita que la acogió en la intimidad y que nunca la reconoció en público: “Los años le fueron imprimiendo una atracción demoníaca: –¡El diablo no nos desampara! / Y la contra supersticiosa: –¡Virgen Santa! / –¡Demonio de Balandú!” (p. 17). A Zoraida también la mantiene en pie la terquedad, ya no por controlar el destino de todos sino el propio. El hecho de sentirse independiente y capaz de decidir terminó por expulsarla del pueblo mojigato que no consentía tales excesos a una mujer. Ambos personajes representan la rebeldía, la otra orilla, la disidencia femenina, aunque su camino parece ser inverso, mientras a Zoraida la ceguera le ilumina y le da tranquilidad, a Escolástica la magia negra la sumerge en las tinieblas. El páramo es el lugar de exilio de las dos, el último refugio que las convoca a conseguir su libertad. Zoraida renace en el páramo, reordena sus experiencias, aprende a mirar de nuevo la vida: “En la alta noche, el oído de Zoraida era una sola mirada” (MMV, 1990, p. 141). Cuando decide morir allí consigue eternizarse en ese espacio. Escolástica vigoriza sus desvaríos en la altura, aviva el fuego de sus predicciones: “Yo lo veía llegar, yo vi los pavos riales (sic) y vi los cachos y las chispas de Lucifer en el tejado” (MMV, 2002, p. 20). La mulata es un puente entre los vivos y los muertos, función que le ayuda a fundirse con el espacio convirtiéndose en un enigma más. Zoraida y Escolástica son las mujeres que alcanzan la altura, pueden ver lo que nadie ve, sus miradas trascienden la del patriarca que divisa desde el pedestal, ven más allá, en lo oculto, en la oscuridad donde sus fuerzas no parecen notarse, su rebeldía se camufla entre la fábula y la superstición.

La tumba, el taller y el convento: la vocación como refugio íntimo

La vida no está hecha del todo, habría que inventarla. Cojea, balbucea. Nadie sabe nada, habrá otras salidas...

MMV

Nacer en la familia Herreros es saberse maldito, arreglárselas con un destino que es desafío, el devenir de quien está a la sombra de ese apellido. La maldición traza el porvenir, todos sus caminos parecen conducir inevitablemente a la muerte, el acontecer del hombre queda despojado de opciones. Frente a la imposibilidad de cambiar las cosas, algunos se dedican a construir sus propias guaridas para eludir los sinsabores de la imprecación. En medio de la vida tradicional de Balandú algo les señala una forma de habitar que aleja de malos presagios y ayuda a resguardar el alma de daños y sufrimientos. Una especie de llamado incita a dedicarse por completo a una labor, no siempre divina o mística, algo en que ocuparse para buscar una salida del mundo. Se trata de conseguir un retiro debidamente justificado por la vocación religiosa, el trabajo incansable o la misma muerte. Es un intento de escapar adentrándose en una cueva maravillosa, un lugar protegido e íntimo, donde se alcanzaría, en palabras de Durand (2004), un estado insular: “Esta vocación por el exilio insular no sería más que un «complejo de retiro», sinónimo de retorno a la madre” (p. 248). El espacio exterior no ofrece ninguna garantía y obliga a buscar un refugio que ofrezca las seguridades primarias de la vida, ese vientre protector toma las formas del convento, el taller y la tumba, lugares que albergan y mantienen al hombre resguardado de la amenaza de su propio destino como la ballena a Jonás. La búsqueda de la intimidad es un retorno simbólico al amparo maternal, a la tranquilidad primordial que se ha perdido. Lejos del aislamiento de quienes enloquecen, estos personajes recurren a una ocupación que tiene un sentido en el mundo de los cuerdos y que explica sus momentos de soledad y ensimismamiento. Son seres en quienes la vocación recubre el espíritu dándoles una morada para el reposo.

Detrás de la búsqueda de reposo hay un conflicto, una situación que agobia e impide sentirse completamente a salvo. Estos personajes van por el camino señalado, siguen paso a paso el protocolo dictado por el “deber ser”, sus conductas están ajustadas a la más dura moral social y, a pesar de eso, encuentran dentro de sí una gran insatisfacción. Unos se ven frente a una vida vacía después de haber dedicado muchos esfuerzos a cumplir con sus obligaciones, y otros pronto se dan cuenta de que no vale la pena continuar si no pueden darle otro sentido a su existencia. Son seres atrapados en el “deber ser” que se presenta como una amenaza, no les da la felicidad prometida y se asume como un reflejo de la maldición familiar que pesa sobre cada acontecimiento. Pedro José se convierte en el sacerdote familiar que no debe faltar en ninguna estirpe con poder. Lucía muere a los quince años apagándose poco a poco en una larga convalecencia. El maestro Bastidas, unido a los Herreros después de la maldición del atrio, se recluye en su taller para rehacer de nuevo la Casa de las dos Palmas. La hermana de Paula y Eusebio comienza su proceso de vocación tardía y se aísla en el convento después de un matrimonio fracasado.

Monseñor Pedro José Herreros nunca siente un llamado celestial para ser sacerdote, su vocación llega por un mandato paterno que vio en la afición de jugar a oficiar misa con primos y hermanos posibilidades para darle a la familia un lugar dentro de la diócesis. Pedro José es un hombre que disfruta del poder y la ostentación propios de su cargo eclesiástico, sin que eso le impida configurar una imagen de Dios humana y cercana, punto diferencial con los demás sacerdotes: “Le atrajeron el lujo y las categorías no obstante su temperamento marginal y cierto desdén por tanta fraseología prefabricada” (MMV, 1990, p. 76). Su manera de entender la religión le lleva a ser un clérigo abierto y dedicado a su comunidad. Durante el tiempo que es párroco no da lugar a las clásicas supersticiones satánicas e infernales y así logra apaciguar los ánimos de Balandú. Se le retira de su cargo por algunas desavenencias con el obispo, a quien contestaba de forma desafiante: “Dígale al obispo que su *Magdalena* se parece a cualquier putica dormida. Eso no es reprochable, pero la veo mal hecha” (p. 77). El prelado justifica su decisión de cambiar al sacerdote sosteniendo que la edad de Pedro José lo limita para cumplir con sus funciones. Monseñor se convierte en el capellán del convento de clausura, este cambio de vida lo hace sentir liberado, después

de tantos años como el gran referente religioso en Balandú puede pasar desapercibido a puerta cerrada en el monasterio: “Cansado de líos con tontos, intrigantes e inteligentes, monseñor Herreros aceptó gustoso el retiro relejendo viejos volúmenes, cultivando rosales y sonriendo a las barbaridades de sus feligreses” (p. 79). Los aposentos de las religiosas actúan como un nido, un espacio que brinda protección. Para el sacerdote es el momento de su retiro, una vuelta a un lugar cálido y acogedor en el que pueda conseguir la tranquilidad y el descanso de un hogar apartado:

Pedro José Herreros sobaba preocupado la banda roja de Monseñor en su cintura. Para él no exigiría sino la tranquilidad del convento, la lectura de sus clásicos, la visión de un jardín cultivado, buen vino en la discreción de su cuarto, el frugal condumio no exento de sensualidad, el rezo de cada día, la conversación con un Dios hecho a imagen y semejanza suya. Y la paz negada a su apellido. Eran escasas sus conexiones con el mundo de afuera; si le llegaban protestas anónimas, apenas comentaba: –Tunantes de colmillo ahumado (pp. 307-308).

La alegría de reencontrarse con los oficios que le gustan y de disfrutar del sosiego y la calma del convento se desvanece en el sacerdote al enterarse de la maldición del atrio, una nueva condena para su familia: “Cuando supo de la maldición, salió de su claustro y desafió al padre Tobón a ver cuál era capaz de echar mayor número de maldiciones” (p. 79). El reposo se interrumpe, Pedro José se da cuenta de que no goza del descanso que ha deseado, quiere remediar la situación: “Yo te quito esa maldición, hermano, ¡que no soben tanto con Dios!” (p. 84). Pero sabe que las maldiciones de sacerdote se cumplen y que no tiene poder para intervenir, su retiro le ha restado influencia sobre los aldeanos: “Por temperamental no perdonó que en su ausencia se hubiera dado una de las maldiciones, y que el pueblo durante años apacientado por él diera espaldas a su familia” (p. 308). El personaje se muestra decepcionado al pensar que fueron en vano tantos esfuerzos, no quedaba nada de sus homilías sobre el perdón a los descarriados, el dios del pueblo recobraba así su poder feroz e implacable. Pedro José responde a estos gestos, para él ingratos, con un acto que todos creyeron bondadoso, donando su gran fortuna para obras de beneficencia en Balandú: “Si a él personalmente no le importaba el dinero,

no era mérito regalarlo, y en ese regalo estaba el veneno” (p. 307). Con las nuevas obras de misericordia financiadas por el sacerdote llegaron al pueblo todas las pestes. Balandú se llenó de personas que querían vivir de limosnas, venían desahuciados de todos los pueblos vecinos, el altruismo fomentó la vagancia y los excesos: “¡Dios, qué pesadilla! –reclamaban en balcones y puertas y aceras y cantinas y tiendas y calles y camellones. / –Es mala la bondad” (p. 310). El reposo de Pedro José se ve amenazado mucho más que antes, a la impotencia por la maldición se suma la culpa de las desgracias que ha causado su herencia. Por más que se empeña en mantenerse al margen en su espacio íntimo, las noticias lo abruma y reclaman su intervención: “Monseñor intentaba llorar en sus rincones de capellán de convento. Y triste, verdaderamente triste: –No era para tanto, Viejo, solo quería dar una lección. Ya me diste la tuya, hagamos las paces” (p. 311). Hacer las paces con Dios le va devolviendo la calma, reordena sus acciones y busca el retiro total, repasa su infancia, las casas de su familia, la vida de sus hermanos, por horas y horas habla con el crucifijo que lo acompaña y va entrando en una muerte serena con el canto de las monjas que se hallan a su alrededor:

Y se fue por última vez, sereno el rostro, quietos sus miembros, dos manos sobre su crucifijo sufriente.

–Que Dios lo reciba en su santa gloria –terminaron, y fue el doble de campanas más imponente que se escuchara en Balandú, y un coro de jóvenes vestidas de blanco. Subían rezos y cantos, perdonadores, olvidadores, definitivos. [...]

–Entero como todos los de su familia –pensaron los notables– sabio si le convenía, simple en ocasiones para no ofender, entendedor del mundo y sus reniegos, Monseñor Herreros estará en un infierno especial, lleno de Dios.

–*Ego te absolvo* –dijeron o pensaron, y en Balandú hubo una paz con tristeza (pp. 316-317).

El mismo convento que alberga al sacerdote en sus últimos días es el espacio que acoge a la hermana de Paula y Eusebio cuando los infortunios la impulsan a buscar asilo. Este personaje no tiene un nombre propio, se la conoce como “La Monja” por su vocación última. Se casa muy joven con un comerciante del pueblo dedicado a los negocios, ordenado en las finanzas y muy avaro. Desde la luna de miel

se anticipa el fracaso: “«No debieron ir allá a pasar su luna de miel, todos saben que la Casas de las Cadenas es casa maldita»” (MMV, 1980, p. 71). La relación matrimonial se rompe definitivamente cuando ella le pide, por única vez, un vestido para la Semana Santa y él se lo niega alegando dificultades económicas que no existían más que en sus temores. Desde entonces ella cose su propia ropa y se viste siempre de gris, color con el que simboliza su posición de mujer abnegada. El mayor tormento del marido y la Monja es su hijo Héctor, quien les pide dinero para gastar en juergas con amigos y amenaza con matarse si no le entregan lo que pide. Un día, cansados de sus extorsiones, en vez del dinero le entregaron un revólver y delante de ellos Héctor se disparó en la sien: “Aquel hecho que estuvo a punto de dislocar tantas razones apresuraría su vocación mística. Cualquier pretexto hubiera bastado” (p. 74). El personaje emprende la búsqueda de un espacio que le abrigue y le depare calma, para ello se vale de una supuesta conexión con los muertos.

La Monja se dedica a cuidar de las ánimas penantes, como si con ello pudiera aliviar su propia pena. Enciende incienso, candelas votivas, reza novenas y asiste a funerales. Es la manera que encuentra de construirse una guarida donde reposar, ocupándose de asuntos del más allá, sintiendo que alguien necesita de sus rituales para estar tranquilo: “Y el desengaño hacia atrás: marido, hijos, la vida familiar sujeta a responsabilidades, a iniciativas propias que perturbaban su afán de paz, le hicieron ver cómodo endosarse a una verdad absoluta de sus problemas, obedecer era cláusula para su descanso” (pp. 74-75). La mujer se preocupa por los muertos ante la insatisfacción de la vida, se refugia en la doctrina del purgatorio y el cielo, protegiéndose así de seguir asistiendo al mundo que tiene alrededor y que tantos pesares le genera, es la manera de volver a una forma de paraíso inicial donde no existen peligros exteriores y todo se dispone para el reposo: “Ya no importaría su vocación: importaría el olvido, el cambio; lo que dejaba atrás no valía la pena” (p. 69). Una vez queda viuda hace todos los trámites para entrar al convento, allí estaría en paz y podría pedir con total libertad por las almas penantes. El convento de clausura hace las veces de caverna, de choza dispuesta para el aislamiento, es una morada íntima que hace posible “escapar del mundo de riesgo temible y hostil para refugiarse en un sustituto cavernoso del vientre materno” (Durand, 2004, p. 249). La Monja

deja a un lado el pueblo, la familia y su pasado. Su hermana Paula la visita todos los domingos comprendiendo que cada día quiere saber menos de los acontecimientos de afuera: “Dios sea bendito. / –Sea por siempre alabado. / Silencios conventuales, ensayo de desaparición, agotado ya el diálogo con este lado de las cosas” (MMV, 1980, p. 77). Para la Monja no hay retorno, asume el destino religioso para no aceptar el que considera parte de la maldición heredada, tras el cierre de puertas la clausura se vuelve definitiva.

Uno de los grandes infortunios que trae la primera maldición de la familia es la muerte de Lucía Herreros. La hija pequeña de Efrén enferma muy joven sin que ningún médico pueda remediar sus males: “Decaimiento del vigor, falta de apetito, frecuentes dolores en los huesos, palidez en toda su piel suave, lentitud en cada movimiento” (MMV, 1990, p. 220). En las novelas estas dolencias se relacionan con las ruegos de la madre al sospechar del amor, nunca consumado, entre sus hijos Lucía y Medardo: “«Llévatelas, Dios mío, si han de pecar, primero muertas que condenadas»” (p. 131). La imagen de Lucía tiene una fuerte carga simbólica, es la niña dulce, pura e inocente, en ella no hay falta, el amor por su hermano es un acto honesto e inofensivo que nadie puede recriminarle así anuncie el pecado. Encarna el arquetipo de la mujer divina, angelical, asociada a la figura sagrada de la virgen, “mujer exorcizada y sublimada” (Durand, 2004, p. 200). La familia se preocupa de construir para ella un mundo mágico donde todo puede verse como un juego que mezcla la fantasía y la naturaleza, la certeza de que morirá le resta peso a las consecuencias de prolongar su niñez, ese mundo protege su cuerpo delicado y su inocencia: “Anoche conversaban esta silla mecedora y tu silla. / –¿Qué decían? / –Que cuando te levantas se turnan para recibirte. / –Creo que son lindas personas. / –¿Quiénes? / –Las sillas que me esperan” (MMV, 1994, p. 157). Lucía habita en la Casa de las dos Palmas durante toda su enfermedad, Mejía Vallejo nos señala así el ascenso que el personaje emprende tras perder la salud, deslindándose del pueblo y con él de los amigos, la escuela, las rutinas de una chica sana e incluso de su madre, quien solo la acompaña durante cortas temporadas. En la altura la joven va adquiriendo un matiz evanescente y espiritual, va elaborando su propia despedida.

En Lucía no se percibe una lucha por vivir, con preguntas aparentemente ingenuas la joven revela que para ella se acerca la muerte: “¿Y cuando uno no vuelve a ver, porque se muere?” (MMV, 1990, p. 227). En ella todo es presente, sus juegos, sus historias, los dibujos o el esperar la visita de Medardo, no hay planes para el futuro ni la ilusión de algún día sentirse sana, en ella todo es vocación de muerte, todo se ordena para alcanzar ese reposo último. Lucía se va borrando al no poder ser la mujer pura que la madre pide, no se imagina más allá de su niñez porque no sabe ser la dama ideal, como explica Acevedo (2003): “Lucía muere porque no puede reconciliar los opuestos mensajes de la tradición y de la sociedad; muere porque no puede vivir físicamente el mundo y al mismo tiempo ser un símbolo de pureza” (p. 71). La joven observa cómo se va todo aquello que está a su alrededor, las nubes pasan, las hojas caen, Roberto se marcha a sus andanzas, Medardo a sus correrías, el perro a ladrar lejos, el gato detrás de un pájaro: “Todo se va. Manera de ocultar que ella se iba yendo, irremediablemente. La vida se iba” (MMV, 1994, p. 156). Lucía pierde fuerzas paulatinamente, y en esa misma medida se integra con el ambiente espiritual del páramo, entra en una intimidad profunda cada vez más parecida a la muerte. La casa en la altura se cierra para ella como un refugio protector que le garantiza tranquilidad, es la cavidad perfecta, todo se dispone para su comodidad y para su cuidado, la vivienda familiar la acoge serenamente con calidez maternal: “La Casa de las dos Palmas, recovecos para preguntas y respuestas extraviadas. Y encima la sombra de la muerte, vecina ya de toda esperanza: ella rondaba cada acto y cada intención [...] La muerte cumplía quince años” (MMV, 1990, p. 342). Un fuerte viento anuncia que Lucía se va, simboliza el paso rápido y ligero de la pequeña al mismo tiempo que señala cómo su muerte inunda todo. Es un aire suave al principio, denso cuando se agrava su salud y definitivo en el momento de su muerte: “El viento se miraba, el viento. Al fin vimos cómo entraba al espejo mayor y movía extraños cortinajes para comenzar lo que parecía una muerte grande y honda, un vacío sin palabras, una hora –las seis– alta de grises lejanos. / –Acaba de morir” (pp. 346-347). La muerte de Lucía sume a la casa en el luto, desde ese momento hasta la segunda maldición la casa es abandonada. Ese lugar que cuida y da cobijo a la joven es al mismo tiempo el espacio que acuna su último sueño, cumple con la función de “sepulcro-cuna” o “cuna ctónica”, símbolo en el que “la tierra

se vuelve cuna mágica y benefactora porque es el lugar del último reposo” (Durand, 2004, p. 245). Lucía es enterrada en el páramo donde habita su fantasma, su tumba será un referente para la familia:

–«Ella se queda aquí» –protestó cuando hablaron de la romería que la habría de acompañar a Balandú.

–Es la costumbre –explicaron.

–Se queda –y habló con Monseñor Herreros, y a este le pareció bien, y él mismo llegó a caballo para el oficio de los difuntos. Así Lucía se quedó como un habitante más, bajo la tierra (MMV, 1990, p. 83).

El sepulcro de Lucía es decorado por el maestro Bastidas después de la maldición del atrio, imposible reconstruir la Casa de las dos Palmas sin mejorar la apariencia de este espacio que alberga a uno de los habitantes fantasmales del páramo. Jerónimo Bastidas es un artesano dedicado a la ebanistería y la talla de diferentes materiales, trabaja por muchos años en la iglesia de Balandú, hasta el día que el sacerdote lo maldice junto a Zoraida y Efrén. El Maestro, como lo llaman todos, es un personaje de ancestros indígenas que viene del sur, nacido en una familia dedicada a los oficios artesanales, legado que él continuó. El mundo de este personaje es un universo íntimo, silencioso y solitario: “Estaba hecho para los silencios del sur, los mismos que el volcán en sus pausas, los del padre labrador de troncos, los de sus cerros distantes en verdes apacibles. El silencio era su manera de comunicarse, en un aislamiento discreto” (p. 63)²¹. Por varios años el Maestro va de pueblo en pueblo aceptando trabajos para restaurar iglesias, siguiendo las indicaciones del sacerdote de turno. En Balandú no es diferente, se instala bajo la supervisión del padre Tobón, cumpliendo sus caprichos. La oferta de vivir en el

21 Por las indicaciones que da Mejía Vallejo en el texto, la tierra del maestro Bastidas podría ubicarse en los departamentos de Nariño y Putumayo, al sur de Colombia, en el límite con Ecuador. El personaje menciona el río Putumayo y vuelve constantemente sobre la imagen de un volcán que en algún momento nombra como el Galeras: “Él recordaba su lejano Sur de parcelas verdes, la voz india de su padre, el taller oloroso a cuero prensado y aceites y tinturas y barnices de otro Sur más salvaje todavía. Putumayo selva adentro, hasta donde el Amazonas eterniza sus aguas” (MMV, 2002, p. 119)

páramo y reconstruir una casa grande entusiasma su espíritu, que se siente libre de crear e intuye que podrá encontrar un espacio para refugiarse. El maestro Bastidas asciende a la sacralidad del páramo y se va recluyendo en su trabajo, asume el taller como una gruta, una morada cósmica que gracias a la voluntad de habitar el reposo se carga simbólicamente con sus símbolos primeros: el taller similar al de su padre, la cercanía al campo, los olores y texturas del trabajo de la madera y la piedra. Bachelard (2006) explica cómo la gruta que da lugar a los ensueños del reposo también puede manifestar la necesidad del trabajo, el nacimiento de la pequeña industria, presentándose como “escenografía del trabajo solitario” donde se consigue la luz exacta para crear: “Hay que conservar algo de sombra a nuestro alrededor. Hay que saber entrar en la sombra para tener la fuerza de hacer nuestra obra” (p. 216). El maestro penetra en su caverna para disponer su alma a la reorganización de esa casa familiar que será su gran obra:

De tanto escribir nombres y fechas sobre lápidas y monumentos públicos, había olvidado su nombre y su fecha. Era un oficio, y nada más. En la Casa de las dos Palmas recuperaba sus señas de identificación, recuperaba el ritmo de su trabajo, su propio ritmo. Aunque lo enorgullecía el oficio, sus manos eran humildes para ejecutarlo y justicieros los ojos en la revisión. El interés que ponía estimulaba el tiempo, y por las noches suspendía labores e iba a dormir pensando la alegría de la madrugada para retomarlo, contentas manos y herramientas al primer pocillo de café traído por Zoraida (MMV, 1990, p. 252).

La figura del maestro Bastidas encarna la voluntad de dominio sobre la materia, la capacidad de transformación por medio del trabajo, el uso reiterado de la herramienta para buscar el ser profundo de las cosas. Se entrevistó aquí “una psicología del *contra* que no se contenta con el golpe, con el choque, sino que promete el dominio sobre la propia intimidad de la materia” (Bachelard, 1941, p. 31). Es un personaje narrado desde una poética terrestre, un hombre concentrado en su trabajo, un soñador de la intimidad de las materias: “El golpe daba la vida, su ritmo, su silencio, el ritmo y el silencio de los demás” (MMV, 2002, p. 118). Jerónimo Bastidas es un *homo faber*, fortalece las vigas estructurales de la casa, rediseña columnas

y balcones, construye muebles y adornos, protege la entrada con los pumas de piedra y elabora instrumentos para amenizar las noches. Sus trabajos dan sostén y protección, como un molusco que fabrica su propia concha, el talento y su amor por los materiales sólidos y duraderos se integran para dar forma a un nicho resistente que protege a sus habitantes. La labor del artesano es devolver a la casa los valores de protección y así brindar seguridad a los seres malditos que han decidido morar en sus habitaciones.

La capilla del páramo es el espacio al que el Maestro dedica más tiempo y trabajo. La rehace por completo, retoma citas bíblicas de sus profetas favoritos, talla altares y santos: “La capilla saldrá como algo natural, al pie de los peñascos. / Y resistirá el tiempo y la soledad y afrontaría hasta más allá de maldiciones y terremotos, y habría perdón y paz” (MMV, 1990, p. 258). Este espacio constata el carácter sagrado del páramo, reconstruirla fue el desafío propuesto por Efrén el día de la maldición, con ella se reta ese destino maldito, por ello es símbolo de protección y descanso, tal como indica el letrero que el Maestro pone a la entrada: “Entonces labró un tablón grande y lo colocó a la entrada de la capilla, y en él estas palabras: *Yo soy la puerta y el que entre por mí será salvado*” (p. 390). Al igual que en Lucía este espacio que ampara y serena al Maestro se convierte en el lugar de reposo total, su tumba. La capilla que libera de la maldición es un eufemismo del sepulcro, lugar de la muerte donde finalmente los malditos podrán reposar:

El maestro se habría de ir como otro olvido, lo presintió al acelerar el ritmo de sus herramientas, al quedarse mucho tiempo mirando contra la noche la silueta de la capilla restaurada. Nunca dijo a Efrén Herreros ni a Zoraida sobre las duras picadas en el vientre, al lado izquierdo. Únicamente, y como quien habla sobre el sol que se oculta detrás de los farallones:

—¿Sabe lo que me gustaría? —dudó al pedirlo—. Quedarme en una de las paredes de la capilla, cuando llegue mi *después*. En la capilla, donde tropieza el viento. [...]

Fue uno de los sitios que escogió su aislamiento: la capilla terminada, la tumba de Lucía, los viejos maderos que recobraban su entusiasmo y su dolor a la voluntad del maestro (pp. 390-391).

El viento como anuncio de la muerte y el mismo lugar de reposo unen a Lucía y al Maestro. Él se va con el viento y ella se queda como un viento que retorna una y otra vez entre las cosas que le son queridas. Ambos personajes alcanzan la altura, la conexión con los antepasados, fundiéndose con el mundo espiritual y sagrado que ofrece el páramo. Por su parte, el convento es el refugio que abriga y da calma a los dos religiosos de la familia Herreros, les permite cerrar las puertas al mundo y permanecer en soledad, ambos lo requieren después de verse atrapados por los infortunios de la maldición que acecha sus vidas. La condena familiar, el pecado y el sufrimiento obligan a estos personajes a construir un mundo diferente donde guarecerse. Lucía y el maestro escogen la Casa de las dos Palmas, para la joven actúa como lugar de origen ancestral, para el artesano es el espacio elaborado con sus propias manos. Pedro José y la Monja se quedan en el pueblo, sus conflictos son propios de este lugar moralizado y regido por la monotonía cotidiana. Para ellos el reposo no está en la altura, donde todo se revela con claridad, sino tras las paredes que impiden ver el exterior. El taller, el convento y el sepulcro serán los lugares escogidos por estos seres para habitar un reposo íntimo. Espacios definidos por la invitación a descansar en el trabajo, la oración y la muerte, vocaciones que conectan con los símbolos primordiales, al amparo de los cuales la maldición se aplaca para alcanzar la salvación.

La quietud de los Morales: la vida soñada desde el rincón

*El amor es algo de que una muchas veces no se da
cuenta, es como la brisa entre los naranjos.*

MMV

Los rincones son el territorio de los ensueños más íntimos en los que afloran los recuerdos que fundamentan la existencia humana. La geometría angular del rincón refleja la fluidez del paso de adentro hacia afuera, allí el tiempo toma un ritmo lento y vacilante. El morador de rincones es un ser que está en cierta quietud trabajadora, como la araña que teje en un lugar inalcanzable. Sus pensamientos se van hilando, se encadenan sus recuerdos mientras la mirada permanece fija en un punto indeterminado. Hemos explicado antes cómo la casona del pueblo cumple con la función de rincón, albergando entre los viejos muebles y los animales juguetones a Paula y Eusebio Morales. Desde ese espacio los hermanos contemplan la quietud de sus vidas, luchan con la imposibilidad de movilizar los acontecimientos para traer un giro innovador que introduzca algún cambio en la monótona escena aldeana. En medio de su inmovilidad los acompañan detalles del rincón, la guitarra, el canto del turpial, las cosechas que se convierten en jaleas, el ovillo de lana, el licor y las viejas sillas en las que conversan tardes enteras tratando de comprender de dónde vienen sus sinsentidos. Los últimos Herreros del caserón de la plaza de Balandú se quedan detenidos en las reminiscencias de una familia que se extingue al paso anunciado por su destino. Los Morales viven agazapados dentro de su propia rutina, pues “el rincón «vivido» niega a la vida, restringe la vida, oculta la vida” (Bachelard, 1975, p. 171). Eusebio no encuentra más oficio que dedicarse a la bebida y la parranda. Paula se hace cargo de todo y de todos sin poder ocuparse de ella misma. Ellos arrastran el lastre de años y años de maldición, el legado de sufrimientos y tragedias los deja petrificados, imposibilitados para salir del rincón.

Paula y Eusebio sufren por no saber qué hacer con sus vidas en el tiempo de la caída familiar. Según Fernando Cruz Kronfly (2000),

estos personajes “tienen la decadencia y la inmovilidad de quienes vienen al mundo después de haber finalizado la gesta de sus mayores, cuando ya no hay nada que fundar ni existe aventura que emprender y el tiempo de la conquista se ha detenido” (p. 11). A pesar de que existen otros descendientes, estos dos hermanos han vivido la mayoría de las penas familiares —la enajenación de su madre, la muerte de Lucía, el matrimonio de Evangelina, la maldición de Efrén, los desfases de Medardo, la desaparición de Roberto y el suicidio de su sobrino Héctor—, por ello encarnan la figura de los últimos de la estirpe. La memoria es su único referente y es tan poco alentador que no sirve para darle un sentido más positivo a sus vidas: “No quedaba tiempo de vivir porque el pasado nos invadía y ya no cabrían tantas cosas, las de edad atrás y las de estos momentos, y queríamos ponerle orden pero nada” (MMV, 1980, p. 121). Atentos a todo aquello que sucede en su familia, cuando quieren pensar en proyectos para sí mismos ya todo ha ocurrido, el futuro ya pasó, no tienen hijos ni una profesión y no saldrán de los límites de Balandú. Paula se convierte en una solterona y Eusebio en un músico borracho, los dos asumen los roles que el pueblo les asigna por su moral y costumbre.

Eusebio es un descarriado más dentro de su familia, un descarriado inmóvil que no va de correrías por el mundo y es incapaz de abandonar Balandú. En uno de sus intentos por salir del lugar va con Medardo a la ciudad y a los pocos días ya necesita volver: “Nos divertimos y a la mañana siguiente yo nombraba a Piedad Rojas, nunca lo entendiste. Tenía que regresar a Balandú” (p. 117). En Eusebio todo se reduce a la esperanza de que algo cambie a su alrededor, Piedad Rojas representa esa espera, el deseo que nunca se podrá satisfacer, fijo en la misma persona. Él decide amar eternamente a esta prima lejana, hermosa y solitaria, una mujer que no está interesada en cortejos ni en amoríos. Todas las canciones de Eusebio son para ella, lleva serenatas a un balcón que nunca se abre, se ilusiona con una mirada, una sonrisa o un saludo cordial: “Vivía porque se fabricaba un balcón, un solo rostro inaccesible. Ella fue, Ella, Piedad Rojas... La guitarra, la jaula, dos maneras de acompañar el canto en la rutina del pueblo” (p. 32). Mientras espera, Eusebio canta, lee, visita las prostitutas y se emborracha, en esto consiste su habitar de rincón, consigue estar tranquilo con una rutina reducida a pocas acciones, a espacios clave que dan una sensación de anclaje a lo mismo. La vida

de Eusebio se va haciendo igual, su mayor vértigo es la bebida, que le invita a desafiar la moral de turno en las conversaciones del bar o le da inspiración para tocar la guitarra. El personaje se va sumiendo en el alcoholismo, el licor lo acompaña en la lectura de libros, en las tertulias, en las comidas y en la interpretación de bambucos:

—«La maldición de la bebida» —decían en el pueblo y hablaban de Ligas de Temperancia y campañas a favor de una sociedad sobria.

—Todos me dicen cómo salvarme. Yo no tengo interés en salvarme.

—El alcoholismo es una enfermedad: si te confiesas alcohólico, ya estás curado.

—Soy alcohólico, lo confieso: de ahí mi seguridad de que seguiré siendo alcohólico.

Las mesas, las copas, las botellas.

—Todo esto dejará de existir. Yo no estaré (p. 64).

Mejía Vallejo (1980) nos muestra en Eusebio a un personaje estancado que entrega todo su talento para la música en las serenatas del pueblo. Sin planes para el futuro y atrapado en el alcoholismo, desafía la visión de progreso, no se dedica a ningún oficio lucrativo ni se inquieta por comenzar una nueva empresa. Su disidencia consiste en no sumarse a ningún proyecto, para él vivir es el único proyecto: “Todos me piden planes para el futuro. —Gestos de afirmación negados en la pregunta—: ¿Vivir no es un plan para el futuro?” (p. 173). Eusebio va perdiendo la fe en hacer algo que pueda mejorar su vida. En alguna ocasión intenta dejar el alcohol y conseguir un empleo, pero a pesar de percibir que puede lograr sus propósitos, estos decaen al darse cuenta de que va tomando los rasgos del bobo del pueblo mientras dejan de cantar tanto él como el turpial del patio de la casa a quien daba de su vino: “Vivir es duro y hermoso. Lo importante es la canción” (p. 37). La última frase se convierte en el lema de su vida, para él no es importante la salud, el trabajo, el dinero o durar más años, lo importante es poder cantar. La vida de Eusebio se hace cada vez más estática y angustiada, recorre los mismos lugares, habla con la misma gente, rasga las mismas notas en su guitarra. Ese rincón que él se ha fabricado y que le ayuda a esconderse en un espacio de intimidad profunda lo retira del mundo, no hay nada fuera del pueblo y la inmovilidad de todo a su alrededor

le causa un gran agobio: “Cada amanecer pensando en salir de ese ambiente pueblerino, cada anocheecer con voluntad de fuga, pero seguían dentro de él [...]. Años y años de aldea le endulzaron la protesta hacia una evasión mediocre, hacia una cansada resignación” (p. 159). Eusebio amenaza con irse una y otra vez, se despide con serenata en el balcón de Piedad Rojas, se toma los últimos tragos con Chelito, su compañía en Nuevo Mundo, pero al despertar al día siguiente pierde el impulso que lo animaba y vuelve a su rutina. Cuando parte nadie cree realmente que ese momento es definitivo, sobre todo Paula, quien se pasa los días esperando su regreso:

–Tengo que irme, Paula [...]

–Algún día volverá.

Paula pensó que, además de desearlo, partió porque se lo había prometido, por las burlas de amigos en cantinas y ferias. –«Está cerrado el postigo de Piedad Rojas». Desarraigarse de un balcón, de unas melenas; el ruido del billar, la copa en la mesa, el deseo apretado, aquel pelo amarillo, aquellos ojos rubios. –«Todos fuimos culpables».

De tarde en tarde la noticia de un pueblo, desde la ciudad, desde otro pueblo, y con ellos renacía el doble del hermano, amanecidas en el café o en la casona, más vacío todo sin las canciones en la voz desgarrada (p. 202).

Paula Morales es la tía comprensiva y cariñosa que siempre tiene palabras de consuelo, consejos, sonrisas y postres para compartir. Es un personaje que, a pesar de todas las desventuras, nunca muestra amargura ni enfado. Ella ampara a cualquiera que lo necesite sin importar ningún juicio moral, lleva flores a las tumbas de los suicidas, se preocupa por las mujeres de Nuevo Mundo o protege a la soltera que quedó embarazada. Las señoras de Balandú aseguran que “Paula defendería al mismo Lucifer” (MMV, 1990, p. 9). Desde muy pequeña asume el rol de hermana mayor que ayuda en la administración de la casa y el cuidado de los hermanos, así cumple con las exigencias de la época que predestinaban a las mujeres a las labores de cuidado. Ella aprendió a vivir dedicándose por entero a los otros: “Paula es única. Paula escuchó, y escuchó más elogios que prodigaban su destino de sostén y paño de lágrimas: con sus padres primero, con abuela y sobrinos después, con vecinos: fueron comprometiéndola en

esa vocación de servicio, felicitaciones vacías, saludos” (MMV, 1980, p. 43). La casa de Paula va adquiriendo propiedades de rincón, una guarida para ella y para todo aquel que llegue. La actitud de la dueña le da un toque de refugio, de lugar para contar las penas y descansar. Paula endurece su espíritu de tanto escuchar dolores y desgracias, “por eso estaba al margen del fervor sin apelar a la indiferencia: se acostumbraría a ver los acontecimientos como si los esperara o los dominara, a mirarlos bajo una luz refleja que los reducía a sus justas proporciones” (p. 44). En ella no hay una actitud dramática, acepta las cosas como llegan y entiende razones desde el lugar ajeno mientras su propia vida se hace inmóvil.

Gracias a la serenidad de su carácter, Paula vive sin hacerse falsas ilusiones o crear expectativas desfasadas de la realidad. Esta posibilidad de ver con claridad y sin romanticismo los acontecimientos la empuja a la elección de la soltería. Con las opciones que su época le da, se reserva el lugar de la tía soltera pues nunca siente un impulso místico que la lleve a vestir los hábitos y, a fuerza de escuchar a otros, conoce todas las dificultades de la vida matrimonial, por ello deja casar con otra mujer a uno de los hombres que amó: “El matrimonio realmente nunca la tentó, desconfiaba de posibles maridos y de lidias con un dueño vicioso o atento a la virtud ordenada [...] —¿Te vas a quedar para vestir santos? / —Más vale vestir santos que desvestir borrachos” (p. 48). A pesar de embarcarse en muchos desafíos, Paula no es capaz de sobrepasar algunos designios morales, sigue el camino de la rectitud así le cueste muchas lágrimas: “Rectitud era no entregarse” (MMV, 2002, p. 102). Mantener la virtud es una forma de orgullo, también una manera de esconder el temor a sufrir por amor. Paula se dedica a leer novelas de amor y a ocultar todos sus sentimientos: “Pasaba el tiempo de un rincón a otro, al fin escogí el sitio de la huerita donde no pudieran escucharme, y aullaba, los ojos encharcados. Se destiñeron de tanto llorar estos ojos míos” (p. 107). Aullar es su forma de descargar todos los afectos llevados a cuestras, para no tener que contar a otros sus penas busca su rincón para desahogarse y allí encuentra reposo. Años después las muchachas enamoradas de Balandú buscarán a Paula: “Ayúdenos, señorita Paula, usted sabe lo que se necesita saber” (p. 106). Ella solo sabe que la decencia impide dar rienda suelta a los deseos, que se envidia a la mujer que es capaz de dejarla atrás: “Nosotras miramos lo que ella sueña, apenas soñamos lo

que ella hace. Ya veremos, hay muchos perendengues por solucionar” (p. 109). Muchas jóvenes comienzan a visitar la casa de los Herreros, se les llama la “cofradía de las aullantes”, el grito les hace arrancar los dolores del corazón y olvidar: “¡Aúllen, muchachas! ¡A esto nadie lo compone! –sentenció, desteñidos los ojos como las hojas amarillentas de tantas ramas en el solar” (p. 112).

La señorita Paula se ve cada vez más sola y más vieja en su casona de pueblo heredada, el tiempo que antes nombraba como futuro ya es cosa del pasado. De su familia quedan pocos, muchos han muerto, otros están locos y ella ve claramente que nada cambiará: “El mundo vino hecho de manera distinta a como lo quisiera: el gato caza, el hermano bebe, el turpial canta, *Ovillo* merma, regresa *Luna*, *Bola* rueda; está en su destino” (MMV, 1980, p. 10). Paula se reconoce inmóvil cuando percibe lo irremediable del tiempo, no se propone grandes tareas pues no hay porvenir para ella. Quiere rodearse de cosas amables, evita fantasmas enemigos que no le den tregua a culpas y sufrimientos, se dedica a vivir la serenidad del rincón. En esa casa donde otros entran y salen, ella permanece en la más profunda intimidad, Bachelard (1975) hablaría aquí de la inmensidad íntima: “La inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión del ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad” (p. 221). Paula sentada en la mecedora recordando su juventud, tejiendo mientras habla con su gato “Tigre” o con “Bola” –esa pelota roja de billar traída por Eusebio–, es una imagen del habitar arrinconado, de una intimidad que se expande hasta ser inmensa y llenarlo todo. Esa inmovilidad que da el ensueño del rincón es también una muestra de la soledad, Paula tan visitada y requerida por los demás en realidad vive en una gran soledad de la que solo participan los animales y objetos que ella anima y también sus propios ensueños, como cuando recrea su infancia llamándose a sí misma “Paulina”:

Paula alza la frente con tres arrugas, imagina aquellas mariposas.

–Anda a entretenerlas, Paulina, Eusebio estará en el río.

Descansa el hilo, la aguja de lengüeta quisiera tejer mariposas.

–Tranquilo, *Tigre*. Vos, *Bola-de-billar*, buscá tus rincones.

No sabe si es sueño o si en la memoria semidormida vuelan las

alas, o en los aires de los espejos.
 –Vení, Paulina (MMV, 1980, p. 175).

El habitar de los Morales se instala en Balandú como una más de sus rutinas, la existencia casi petrificada da cuenta del ritmo del pueblo al que se quedan atados por fidelidades familiares, por temor a lo desconocido o por la maldición que los persigue: “Ella socorría los muertos y moribundos a base de oraciones y esfuerzos, de su conducta y sus precisas palabras. Él acudía a los vivos en permanente estado de muerte, guitarra, canciones, paliativos de Balandú, puntos de referencia; hacían soportable la vida entre las tapias, fuera de ellas” (p. 170). La vida se hace desde un rincón donde se repasan incansablemente historias antiguas y se dejan de lado los acontecimientos presentes, “el rincón se convierte en un armario de recuerdos”, allí “los objetos-recuerdo ponen el pasado en orden. Se asocia a la inmovilidad condensada los más distantes viajes a un mundo desaparecido” (Bachelard, 1975, p. 178). Paula y Eusebio miran el álbum de fotos de los antepasados, recuerdan las casas en el páramo y el río, protestan por los motivos que maldijeron a sus abuelos, se ocupan de amenizar las vidas ajenas con dulces, canciones, tertulias y flores. Todo aquello que hay dentro del espacio que habitan se convierte en un “objeto-recuerdo” que los conecta con un tiempo lejano del que se sienten parte fundamental, limitando así su vida presente. La quietud de los Morales es evocación del recuerdo y detrás de él acecha la muerte, porque para ellos “lo importante no es durar, lo importante es vivir” y vivir en Balandú se hace imposible sin conseguir el reposo íntimo en un rincón de la memoria.

Espectros familiares: los habitantes del espejo

*Son las almas en pena de los viejos habitantes de
la Casa de las dos Palmas. Han visto manadas de
sueños sollozar en las noches altas.*

MMV

En las casas de Balandú los muertos habitan junto a los vivos, deambulan por los pasillos, provocan ruidos y hacen sentir su presencia fantasmal cuando proyectan en las paredes sus sombras oscuras o vigilan con su penetrante mirada desde los espejos. Después de morar en la Casa de las dos Palmas muchos seres se quedan en ese espacio, ni la muerte que indica la descomposición del cuerpo físico consigue apartarlos de allí. Para la familia Herreros no es extraño conversar sobre la aparición de alguno de sus parientes difuntos, ellos regresan constantemente a los lugares que más frecuentaban como si se ocuparan de sus actividades cotidianas. Muchas veces se les ve acompañados por los animales que tuvieron en vida y que también han muerto. A pesar de habitar el páramo y la casa que allí se encuentra, estos seres son vecinos de otra dimensión, no se integran por completo en el plano de los vivos, no hay una interacción directa, ellos se dejan ver en los espejos y se hacen escuchar en los aposentos. Pasan dejando un rastro pero su actuar se registra en un más allá: “Los muertos, como las piedras labradas, se fueron haciendo mito en las tierras altas de Balandú. Ninguna cosa extrañaba a nadie [...] la energía que dejaron en el aire aquellos seres en alguna forma tenía que regresar” (MMV, 2002, pp. 125-126). Los espectros familiares vuelven a manera de ensoñaciones que materializan la nostalgia de los que aún continúan con vida e indican el lugar que ocupa cada miembro en la historia de la stirpe. Las ánimas de los difuntos son el rumor de aquello que un día fue, el rastro del tiempo que pasa, son seres de sueño que merodean en la vigilia de los desesperados:

Muchos días tendrían que pasar. Muchos meses, y años disimulados en la bruma, rugidores en las ánimas solas. El tiempo

habría de dispersar voces que se dijeron, vidas de arrebató al pie del farallón; el viento dispersaría las hojas, la tierra cubriría con yerbas perezosas la superficie que un día recorrieron pasos enamorados, pasos perdidos, pasos sin dueños en las grandes noches de los que no pertenecían a este mundo.

–Paloma blanca.

–Don Juan Herreros.

–Los abandonados (p. 47).

Los fantasmas Herreros se construyen como personajes mientras están vivos, una vez muertos adquieren la forma vaga de los aparecidos aunque conservan sus principales características. Así llegan a cumplir con una función primordial para la estirpe, simbolizan la memoria, son un recuerdo ensoñado que posibilita comprender la quietud de un destino que se repite. Esta forma de recuperación de los muertos solo es posible en un espacio como el páramo, el lugar de lo sagrado, allí pueden albergarse estas fuerzas de evocación quimérica, en otros espacios del universo estos seres son recordados sin llegar a adoptar la categoría de fantasma. En el páramo los espectros adquieren la condición de signo que señala la significación absoluta después de la cual no hay dudas, como describe Eliade (1981): “*Algo* que no pertenece a este mundo se manifiesta de manera apodíctica y, al hacerlo así, señala una orientación o decide una conducta” (p. 20). Los espectros muestran a sus allegados otra forma de vida que solo puede entenderse en el centro del universo, ellos señalan el próximo estado, aquello que vendrá después de la muerte, como explica uno de los personajes: “La neblina es un fantasma del agua –y se concentraba en el rincón de la chimenea–. El agua también espanta cuando se vuelve neblina. El fuego espanta cuando se vuelve humo” (MMV, 2002, p. 162). La presencia de los muertos es una esperanza de continuidad, una idea de conservación: “Al fin esos fantasmas eran los interesados en conservar el caserón” (p. 24). Los Herreros no pueden evitar llamar a los difuntos, reclamarles que estén ahí mostrándoles su propia identidad, su origen. En ello se cifra tanto su destino maldito como su esperanza de permanecer:

No nacimos de un hecho, nacimos de un deseo; mejor, nacimos de una esperanza, somos hijos de la esperanza. Antes viajábamos así, detrás de los deseos, detrás de los sueños y las oraciones.

De muchas partes ignoradas nos llaman y los visitamos a través del sueño; o de la desesperación, cuando más nos invocan; así llenamos sus ojos, sus miradas, su fe; algunas veces se asustan, otras no, porque de tanto invocarnos ya nos esperan (MMV, 1994, p. 147).

Los muertos residen entre el sueño y la vigilia, son la manifestación del más anhelado deseo de vencer la muerte. Siguiendo a Bachelard (1982), podemos nombrarlos como ensoñaciones del desvelo, imágenes construidas con el eco del pasado que lucha por no desaparecer. Mejía Vallejo (2004) describe estos fantasmas como una de las formas de los “bichos oníricos”, creaciones imaginarias que adquieren vida propia: “Seres mentales de fuerza inaudita, empujones de almas fugaces, alarido imaginado, turbiones errantes, rostros en estampida” (p. 438)²². Los espectros entendidos como “bichos oníricos” se refuerzan como creación de los propios personajes, que depositan en ellos parte del mundo imaginario compartido para reflejar la culpa, la soledad y el destino trágico. La familia Herreros carga con un listado de muertos que representan la historia de la maldición, desde Juan, el primer maldito, hasta Lucía, quien murió siendo niña. La estirpe se extingue poco a poco, nadie llega a ser anciano, los personajes mueren en cuanto comienzan a envejecer y pasan a ser figuras fantasmagóricas que vagan por el entorno de los vivos, pues en la familia “había como una necesidad de fantasmas en los corredores, de comunicación entre vivos y muertos” (MMV, 1990, p. 255). Se apela a la rememoración para traer de nuevo a quienes partieron: “¿Almas en pena? No, cuerpos muertos revividos espiritualmente por el recuerdo” (Vélez, 1999, p. 278). Solo en esta comunicación, unión del pasado y el presente, puede entenderse el sentido de extraños avatares y acontecimientos.

22 El vocablo “bichos oníricos”, usado por los Herreros para nombrar los espantos familiares, aparece también en un plano más general para hablar de los espectros que retornan en la historia personal del ser humano y para referir animales y plantas imaginarias. En muchos momentos Mejía Vallejo lo retoma para reflexionar sobre la creación de personajes, equiparando esos espectros pasados que no abandonan al hombre con los seres creados por un escritor (MMV, 2004, p. 440).

La relación entre el mundo de los vivos y de los muertos es posible gracias a los espejos que cubren muchas de las paredes de la Casa de las dos Palmas y son el canal que conecta ambas dimensiones. Los espejos representan en un primer momento la vanidad superficial de la mujer que no quiso casarse con Juan Herreros, asunto que arrastra a este personaje a la maldición: “La casa llena de espejos, los que Juan Herreros hizo traer para la que debió ser su esposa, porque la sabía hermosa y superficial. Espejos para lavamanos, espejos de tres lunas, espejos de marco dorado y tamaños increíbles” (MMV, 1990, p. 35). Luego estos cristales abandonan dicha condición de objetos destinados a reflejar la belleza para adquirir las características propias de un espacio, puede estarse dentro o fuera de él, desplazarse en su interior, se le considera un lugar al que se puede llegar:

–Uno se acostumbra.

–¿A qué?

–A estar allá.

–¿Dónde?

–En el espejo. Uno debe acostumbrarse (MMV, 1994, p. 47).

Dentro de la poética del espacio que podemos leer en Mejía Vallejo los espejos se configuran como un puente entre la vida y la muerte: “Espejos, ventanas para ver en su edad y en lo que ya no podía tener más edad. Espejos que llevan al fondo de la muerte” (MMV; 1980, p. 185). Los muertos están al otro lado de los espejos, se pasean por ellos, van de un escenario a otro a través de estos espacios que los han capturado. La familia Herreros ve a sus antepasados a través del espejo, es la manera que tiene de mirarse a sí misma, nadie encuentra tan solo su imagen cuando se refleja en uno de los cristales de la Casa de las dos Palmas, descubre allí su estampa junto con la de todos los seres que han conformado la familia: “¿Qué ves en el espejo? –A veces pasan gentes por él. O sombras. Allí estás vos cuando te vas, más allá de lo que miro” (MMV, 2002, p. 28). Esta creencia se asocia a explicaciones arquetípicas que consideran que el alma humana está en la sombra o “que reside en la imagen reflejada en el agua o en un espejo” (Frazer, 1981, p. 233). Así, cualquiera de los Herreros sabe que al morir terminará por incorporarse a las imágenes del espejo: “Siempre estaremos en el fondo del espejo. –¿Muertos? / –Nada muere en el espejo” (MMV, 2002, p. 29). El perpetuarse como reflejo

en el cristal es una forma de eufemización, en estos casos, la muerte invita a pensar en la necesidad de sostener la esperanza de no irse definitivamente y de mantener el contacto con el mundo conocido: “Los espejos podrían explicar tantas desapariciones en la Casa de las dos Palmas, dicen que por ellos huían en sombra personas y animales” (p. 93). Hay una lucha desesperada por no perder aquello que se ha sido, aquello que se ha tenido cerca, conservar las presencias desaparecidas es preciso para subsistir como estirpe.

Los espejos son espacios donde transcurre un tiempo particular, no hay porvenir ni pasado que pueda reflejarse. Ellos no son útiles para definir quién es alguien o para conocer lo que aconteció. Allí, en ese cristal, queda fijo el tiempo, todo en él es presente, un presente eterno que actúa como si nada hubiera pasado, como si cada día fuera siempre el mismo repitiéndose una y otra vez. La imagen del espejo, al volver a traer a los que fueron y mostrarlos en “el ahora”, los sitúa como realidad actual, así “renueva una acción primordial” (Eliade, 2013, p. 18). Los espejos son el espacio que materializa el eterno retorno de la familia Herreros: “¿No te dan miedo los espejos? –dije a mi primo. Los espejos nos muestran el presente, así en ellos se observe otro tipo de rotura, de ruptura, son el desligue con el pasado, o el hilo esquivo para unirnos a él” (MMV, 2002, p. 262). La integración del espacio y el tiempo que se produce en los espejos actúa como canal de comunicación entre vivos y fantasmas. El espejo se nos presenta como un espacio con dos lados, uno interior donde están los fantasmas y uno que da al exterior, superficie en que se reflejan los vivos y a través de la cual pueden ver a los muertos o ser mirados por ellos. Estos cristales funcionan simbólicamente como una puerta tras la cual está la muerte. Con Chevalier y Gheerbrant (1986) entendemos que “la puerta simboliza el lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, la luz y las tinieblas, el tesoro y la necesidad. La puerta se abre a un misterio” (p. 855). En la Casa de las dos Palmas el espejo es espacio habitado y al mismo tiempo un pasaje que lleva a la muerte. Este espejo es oscuro y profundo, no tiene la luminosidad del reflejo en el agua clara que deja ver el fondo, sino la inmensidad del pozo oscuro que termina en la muerte, que lleva hacia el pasado, como propone Bachelard (1978): “¿Podríamos acaso describir el pasado sin recurrir a las imágenes de profundidad? [...] El pasado de nuestra alma es un

agua profunda” (p. 86). Morir significa atravesar el espejo; cuando Lucía muere, el viento que anuncia su muerte penetra en el espejo de su cuarto, en una pesadilla Medardo se cree muerto porque se percibe al otro lado de un espejo, todo el que desaparece sin dejar noticia es encontrado en la profundidad oscura de la imagen especular. Cada personaje, según sus peculiaridades, es capturado por el cristal al morir y luego, por este mismo medio, volverá a presentarse:

Evangeline se miró, y quedó grabada para siempre su figura pálida, su sonrisa vengativa, su agresiva pasividad. Cuando Enrique Herreros asomó al largo cristal, en el cristal quedó la figura implacable de su padre, invadiéndolo desde toda su sangre. Cuando Zoraida Vélez tactó la superficie helada, detrás de ella quedó su mirada sin luz, toda la noche posible para destacar su fantasma blanco. Abanico de pavo real, canto de sinsonte, alas de mariposa.

—Todas las vidas caben en un espejo, Paulina, todas las muertes (MMV, 1980, pp. 165-166).

El retorno a través del espejo revela una imagen sin voz, la figura de los muertos no puede emitir ninguna palabra, es pura presencia, un estar ahí como *imago* que se muestra para señalar todo aquello que no se puede olvidar. Quienes moran en los espejos son iconos que encarnan las dudas y los temores fundamentales de la saga familiar. Los fantasmas no consiguen el reposo: “Párpados fatigados y abiertos, miradas fatigadas y vigilantes... Los muertos no descansan” (p. 167). El cansancio que se hace notorio en los fantasmas se asocia con la imposibilidad de estos de abandonar sus rasgos principales, algo los ata a sus sufrimientos en vida. Cada espectro retorna a partir de atributos propios que han marcado su identidad, de ahí que sea el espejo quien lo vuelva a proyectar. Estas características inamovibles simbolizan el punto aferrado a aquello que fueron y que, aún después de muertos, siguen siendo para quienes los invocan desde la vida. Por esta razón actúan como iconos de la presencia de la maldición familiar. Juan Herreros regresa con el sonido de sus pasos: “Oiga el galope de su caballo... Y galopaba el caballo de don Juan Herreros en las noches desesperadas del páramo, nadie dejó de oírlo” (MMV, 1990, p. 114). Zoraida es una visión clara, vestida de blanco y acompañada de “Dragón” o de los pumas de piedra que solo ella podía

ver. Lucía hace funcionar de nuevo las cajas de música que le traía Medardo. Efrén se deja ver al fondo del pasillo diviso todo: “Si bien asustaba, parecía grato observarlo en la esquina del corredor, donde el viento de un lado parecía encontrarse con el viento del otro. Su ruana pastusa se sosegaba en fuertes pliegues que caían como en un destino final” (MMV, 2002, p. 86). Roberto deambula de paisaje en paisaje entrando y saliendo por los cristales como el ser que más sabía de esos eventos sobrenaturales. Los habitantes de los espejos producen sonidos que llenan las noches de la casa, pasos, canciones, notas en el piano, puertas que se cierran y abren. El llanto es el único de esos ruidos que es propiamente una manifestación de la emoción humana, el lugar donde se escucha quién está llorando:

- Cuando sollozan en el gran sillón.
- Es el alma de don Juan Herreros.
- Cuando sollozan en el cuarto de Zoraida Vélez.
- Es el alma de Zoraida.
- Cuando sollozan en el aire.
- Es el alma del pavo real.
- Cuando sollozan en el viento.
- Son las almas en pena de los viejos habitantes de la Casa de las dos Palmas (pp. 48-49).

Las culpas que aquejan a Medardo y los conocimientos sobre los poderes oscuros que tiene Escolástica los convocan a la hora de llamar a los muertos. Son estos personajes quienes más contacto tienen con los fantasmas, dedican muchas horas a invocarlos y tratar de comunicarse con ellos: “Que pasen. Es la hora de los muertos” (p. 126). Para poder resarcir sus pecados y conservar a sus familiares, Escolástica y Medardo pasan las noches en vela buscando la manera de hacer volver a los difuntos. En estos episodios de invocación se describen cambios en el espacio, que comienza a percibirse habitado por los espantos: “Casas abandonadas, cuando un mueble se mueve sin quién lo empuje y una guitarra empieza a sonar sin manos que la rasguen. Y un piano solo despide notas en la noche”. Las melodías del más allá invaden los lugares e indican que muchos no se han ido, que aún pueden hacer sonar su canción: “Desde que Enrique descolgara tantos espejos y los encerrara en el cuarto trasero, empezaron a salir músicas de otros tiempos o voces y susurros desesperados” (p. 128).

En algunos momentos estos dos personajes consiguen que alguna visión les escuche unas pocas palabras mirándolos desde la distancia, pero nunca el encuentro es suficiente para menguar los afectos que los aquejan, nadie emite una respuesta desde el otro lado: “Que no me llamen los muertos. / Allí estaban, ellos serían su única posibilidad de comunicación y amparo” (p. 129). Escolástica y Medardo se van consumiendo en las invocaciones, su conciencia abandona la cordura y ellos rondan por las estancias como espectros vivos, una historia más para la casa del páramo, custodiada por seres trágicos y sorprendentes: “Manos alzadas cuando las palabras perdieron sus sentidos, voces sin razón cuando el pensamiento se arrincona en la leyenda. Y de nuevo fantasmas vivos que invocan los seres vivos y muertos” (p. 47). Medardo se empeña en mantener la memoria de sus antepasados abandonados tiempo atrás para que su familia no desaparezca, en medio de copas y cigarrillos va una y otra vez por las mismas historias familiares, es su manera de convocar a los espíritus que lo miran desde los espejos: “Que no muera mi raza. / Pero su raza iba muriendo en cada palabra suya, en cada respiración difícil, en cada leño crepitante de la chimenea. No tanto que murieran: se metían completamente en el gran silencio” (p. 127). Medardo no se da cuenta que con su propia destrucción colabora a la extinción familiar, ya nadie escucha sus reminiscencias, ni muertos ni vivos se comunican con él, se convierte en un ser a medio camino de estos dos mundos.

Los fantasmas que residen en los espejos son parte del espacio poético de la Casa de las dos Palmas, se inscriben dentro del núcleo sagrado de la familia Herreros. Los espejos son el umbral de la muerte, la imagen que reflejan es una forma de la memoria que intenta continuar en el espacio de una casa ancestral. El cristal que captura lo más esencial de los personajes se configura como una estancia propia para las almas que no se van: “La casa toda se llena de la misma preocupación. Algo salía cada noche de esos compartimentos. Cosas, personas: Efrén Herreros, Zoraida, óleos, Enrique el héroe de la Guerra de los Mil Días” (MMV, 1980, p. 176). Los difuntos habitan los pasillos comunicantes que se abren de espejo en espejo para atender a las invocaciones de los vivos, que intentan no dejar ir lo ya perdido: “Bregabas por ponerte de acuerdo con sombras perdidas, voces perdidas en sus soledades sin boca, sin garganta, sin aire ya, abandonadas

al amparo de algún tiempo ido, pero que volvían y se metían en la memoria de hoy” (p. 121). La remembranza se alimenta de la negrura del espejo que, como el agua estancada, reproduce imágenes constante y claramente. La oscuridad de los espejos anuncia el fin de la existencia, el abandono de la luz para sumergirse en el agua pesada y quieta que desde su infinita profundidad refleja la muerte, porque residir en el espejo es habitar la muerte: “El espejo es la noche, detrás del espejo vigilan fantasmas. Había un espejo oscuro como si fuera de agua pura y oscura” (p. 120). Los fantasmas están en el fondo del espejo, los vivos permanecen atentos a las profundidades que esas imágenes les muestran, sus imprecaciones, sus pecados, sus culpas. Las almas en pena vagabundean en los helados cristales que decoran la Casa de las dos Palmas y rondan la vigilia de los condenados, quienes proyectan en esas imágenes la memoria de una familia que cada día mengua en generaciones vivas y se recompone de seres invocados.

Animales, plantas y objetos amigos: otros moradores de Balandú

*Tigre, Bola, Ovillo y Turpial, animales amigos
en los días largos de cada semana, en las semanas
largas de cada mes, en los meses inmensamente
largos.*

MMV

Habitar un espacio es vivirlo en todas sus dimensiones, dar existencia a todos los elementos que lo configuran y le otorgan sus señas de identidad. El habitar de la familia Herreros se encuentra atravesado por el apego a la tierra. Los personajes no pueden evitar movilizarse por los afectos que les despierta Balandú, el lugar que da consistencia al mito originario familiar, esa montaña conquistada por los primeros de la estirpe. Todo lo que se encuentra en el espacio es simbolizado, los animales, las plantas y los objetos se incluyen como parte fundamental del sentido de la existencia. Para construir un mundo y habitarlo no solo se necesita dominar el entorno, también se requiere nombrar las cosas, darles forma y asignarles una función. En palabras de Eliade (1981) esto significa fundar, pues “ningún mundo puede nacer en el «caos» de la homogeneidad y de la relatividad del espacio profano” (p. 16). Se necesita ordenar según las directrices establecidas por el imaginario colectivo que resalta el valor de unos objetos, una flora y una fauna considerándolos significativamente “únicos”. Tal como sucede con los lugares sagrados, los seres y las cosas que se encuentran en un cierto territorio encarnan “la revelación de otra realidad distinta de la que participa en su existencia cotidiana” (p. 18). En otras palabras, al fundar se dictaminan los puntos referenciales que ayudan a vivir verdaderamente el cosmos, y entre esos puntos se incluye la relación con la naturaleza y los objetos: “Son su mundo la jaula y la mata de plátano con las hojas que refrescan el mediodía, con racimos que surten de maduros” (MMV, 1980, p. 7). En el imaginario de los Herreros todos estos elementos que están a su alrededor habitan, puesto que interactúan en el espacio con la autonomía que les permite el ánimo que ellos mismos les conceden.

Dar vida a los objetos y características humanas a los animales no es algo exclusivo de la obra de Mejía Vallejo o de sus personajes, se trata de uno de los recursos más usados en literatura y en el arte en general, incluso podemos afirmar que hace parte de toda construcción imaginaria de los seres humanos, como lo demuestra la teoría de los arquetipos, los trabajos en simbología o el estudio de las religiones, la imaginación y la magia. Cada cultura teje su propio entramado simbólico y desde ahí le da lugar a animales, plantas y objetos con los que convive, sintiéndose superior, inferior o igual a estos seres. Según Rina Jaramillo (2017), para el autor “no es necesario la creación de un mundo fantástico, sino la creación de las cosas ya sabidas, ya conocidas, pero desde su sentido originario en un estado de contemplación natural que tiene el hombre aduciéndoles un carácter simbólico” (p. 185). Mejía Vallejo se nutre del imaginario de su propio pueblo para conseguir un enfoque particular, que si bien actúa como reflejo del contexto antioqueño, consigue expresarse según códigos específicos de ese microcosmos llamado Balandú. Él mismo nos da su visión:

Defiendo lo que me rodea y que la gente dice inanimado. Yo no creo que sea tan inanimado vivir en paz con estos seres, que hable o que no hablen, que caminen o que estén quietos, que tengan patas o raíces, que produzcan una flor o un fruto. Cada uno tiene su idioma; debemos situarnos en eso y ser nada más que parte de la tierra (Montoya, 1984, p. 37).

En esta perspectiva de integración con la tierra y respeto a la existencia de otros seres encontramos un fundamento de la cosmovisión andina del campesino y el indígena. Los mitos, las leyendas y las creencias populares de los Andes colombianos presentan un mundo donde lo material y lo espiritual se encuentran integrados y dan forma a todo lo conocido. El ser humano es tan importante como los otros seres vivos o el paisaje porque todos están movidos por una especie de espíritu o demonio. En la tradición del pueblo Emberá, con el que convivió Mejía Vallejo en Jardín, se piensa que “toda cosa tiene *jai*, las plantas y los animales, los fenómenos naturales y aun los objetos fabricados. Y cuando algo pierde su *jai*, pierde también sus características fundamentales, las que lo hacen ser lo que es”. Se entiende así que “el *jai* es la esencia de las cosas, considerada como una energía, como algo vital” (Vasco Uribe, 1985, p. 88). Quizá siempre

se ha visto en este tipo de cosmovisiones un animismo primitivo, pero hoy se da un retorno a estas concepciones que traslucen, más allá de un pensamiento “salvaje”, unas formas de relación con el ecosistema mucho más funcionales que las concebidas desde doctrinas racionalistas y tecnológicas. Todos estos conocimientos y creencias que ayudan a comprender el mundo se transmiten oralmente, la palabra tiene un papel cardinal dentro de estas comunidades porque es creadora y recreadora del cosmos. Así lo encontramos en algunas de las conversaciones de la Familia Herreros, donde la palabra reviste la cotidianidad de un tinte simbólico:

–Algunas miradas nunca terminan.

–¿Como la luz?

–Mejores que la luz. Nunca terminan esas, y tienen tanta fuerza que siguen alumbrando y llevando lo que miraron al gran nido de las miradas, porque hay un nido para las miradas que se van durmiendo.

–¿Vuelan también?

–Por lo menos las que te recuerdo vuelan y hacen grandes nidos, y allí se juntan las pequeñas y las grandes y recuerdan los ojos que las llevaron, y recuerdan a las personas que tenían esos ojos que debían mirar. Por eso debemos mirar bien las cosas, para que no se desorienten las miradas cuando están solas, mirándose (MMV, 1990, p. 226).

En la realidad de Balandú el antropomorfismo y el zoomorfismo son recurrentes, la familia Herreros explica con ellos su cotidianidad, similar a la de cualquier familia antioqueña en una aldea de montaña a principios del siglo XX. En las casas familiares los utensilios cobran vida, se le concede la misma existencia a la bola de billar que al gato, los caballos y los perros hacen compañía y comparten algo del espíritu de su dueño. En varias ocasiones los personajes nombran a objetos y a otros seres vivos como amigos: “¡Ese animal es bravo! [...] / –El toro y yo somos amigos” (p. 213). Al sentirse amigo de la naturaleza y de las cosas no hay temor hacia ellas ni necesidad de dominarlas, todos se encuentran en el mismo nivel. Es esta una de las características de la poética terrestre que vemos en Mejía Vallejo, las cosas habitan y adquieren una realidad material y espiritual porque son parte de la tierra. No se puede hablar del hombre como un

ser aislado de todo lo que tiene a su alrededor porque es parte del paisaje y el paisaje de él, hay una compenetración entre el humano, el animal, el vegetal y el objeto, todos ellos son la tierra. Diríamos con Bachelard (1975) que al enunciarse poéticamente todo aquello que está en el espacio se “propaga una nueva realidad del ser. Ocupa no solo un lugar en un orden, sino que comulga con ese orden” (p. 100). En este caso el orden está dado por el universo simbólico de los seres que interactúan en un mismo lugar viviéndolo a plenitud, no importa que muchas veces eso que acontece no pueda explicarse más que desde lo absurdo y sobrenatural pues tiene una razón de ser dentro de los sentidos que los moradores construyen.

Como hombres y mujeres del campo, los personajes otorgan entidad a animales domésticos, herramientas, cultivos, jardines y alimentos. Muchas de las cosas y seres con los que moran constantemente tienen una carga simbólica que les concede dentro del universo un carácter “único”. Enseres y mascotas hablan de la historia familiar al mismo tiempo que del quehacer diario, necesitan atención pero también ayudan al cuidado del hogar. El valor que tiene cada uno de estos habitantes animados los hace pertenecer de alguna manera a la familia, corren su misma suerte y, en muchos momentos, explican parte de las desventuras que caen sobre ellos. En Balandú habitan seres amigos con quienes se comparte el transcurso de los días, el paso de las horas, la dedicación a un oficio o el deambular por caminos desconocidos. Moran seres cuya existencia amenaza la de otros, animales del monte, plantas que dejan sin recuerdos o pájaros que se llevan la luz. Los Herreros poseen objetos que contienen la memoria de los muertos, botas que dan paseos sin su dueño, pedazos de estrella que se llevan la tristeza y un rosál que nunca muere. Todos estos animales, plantas y objetos se integran en el espacio mítico, su estar ahí compone los usos, las rutinas, las formas de alojarse y anidar. Veamos cómo ellos se ordenan para habitar las sendas de un universo entendido por la simbología de la estirpe.

Zoología y bestiario de Balandú: el espacio habitado por los animales

*Núa-núas, cenizas-de-la-noche, nubáceos
y bisabisanes. Fieras sin forma exacta buscando
en el páramo su bravura y su forma. Pumas
de bruma, tigres que solo eran rugidos,
fosforescencia de ojos rencorosos en la tormenta.*

MMV

El mundo animal se despliega por los diferentes escenarios de Balandú. Caminan los gatos haciendo malabares por las barandillas, ladran los perros que anuncian llegadas y salidas, canta el turpial en la rama del árbol o en la jaula colgada en el patio trasero, y a la par nos encontramos con seres imaginarios, pumas de niebla y pájaros mágicos que se esconden en el fondo del farallón, más arriba del páramo. Los animales ayudan a construir las formas de habitar un espacio, su capacidad instintiva de estar en un lugar, de dirigir sus comportamientos y satisfacer sus necesidades, demarca un comportamiento particular que, a su vez, repercute en las acciones humanas. En el entorno de la familia Herreros la presencia de los animales es constante y regula muchas de las rutinas, reacciones y emociones de los personajes. Ellos señalan la importancia de la relación con estos seres vivos que participan de las prácticas alimenticias, los viajes, los momentos de consuelo, el temor a la ferocidad del monte, el cambio del clima o la celebración de la vida y la muerte. El énfasis dado a la relación entre el hombre y el animal se origina en un sentimiento del escritor, en palabras de él mismo: “Yo me crié entre gente buena, sencilla y con animales que quería mucho. Algún día tuve la intención de escribir un libro sobre perros, caballos, mulas, terneros, vacas, porque yo los quise de verdad desde niño” (Escobar, 1997, p. 197). El amor y el respeto por estos seres vivos se percibe en muchos personajes, quienes conviven con ellos en casi todo momento, cuidándolos, temiéndolos, inventando nuevas formas y variadas especies hasta conseguir integrarlos en la historia familiar: “No solo personas salían de sus relatos: perros que nacieron y envejecieron dentro del

recuerdo y resucitaban a cada ladrido [...]; pájaros que vuelven a cantar en eco de su paso efímero; caballos y toros piafantes, relinchando, mugiendo” (MMV, 1990, pp. 117-118). Los sonidos, los olores, los colores y la textura de los animales hacen parte del Balandú poético y simbólico, estos seres participan de la composición de los paisajes donde habitan, algunas veces como amigos y otras como terribles fieras al acecho.

En casi todos los entramados simbólicos de las comunidades humanas el animal tiene un lugar preponderante. Desde la infancia los seres humanos reconocemos las representaciones zoológicas en juguetes, cuentos y fábulas, estas representaciones se irán asociando con valores y costumbres que se tornan cada vez más fijas mientras más entramos en los significantes culturales. Los animales son objeto de una “asimilación simbólica”, cargan con significaciones que no varían a pesar de que el contacto con este ser contradiga la creencia, así por ejemplo el perro es fiel, el zorro audaz o la gallina cobarde. Como explica Durand (2004): “Esta orientación teriomorfa de la imaginación forma una capa profunda, que la experiencia jamás podrá contradecir; a tal punto el imaginario es remiso al desmentido experimental” (p. 73). La simbología animal es parte de toda cultura, el ser humano está inmerso en la naturaleza y de ahí toma sus modelos. La imagen del animal es parte de las ensoñaciones colectivas e individuales, por ello tiene un carácter universal y polivalente. En Balandú, los animales atienden a esta variedad de significaciones, en algunos momentos concuerdan con los arquetipos más universales, pero en otros el mismo texto los sitúa dentro de un simbolismo propio que muestra el aporte creativo de Mejía Vallejo. Para dar un orden que nos haga comprender el habitar de la fauna en Balandú y sus sentidos nos valdremos de la organización espacial, agruparemos los animales en círculos concéntricos según donde moran: un primer círculo se refiere a los animales que están dentro de la casa, un segundo a sus inmediaciones, un tercero al monte y, por último, un círculo que representa el imaginario que reúne la zoología fantástica²³.

23 Tomamos este esquema del modelo que presenta el historiador francés Emmanuel Le Roy Ladurie (1981) en su estudio sobre los campesinos de la villa Montailhou (Canton du Sabarthès, Francia). En el último círculo nosotros introducimos una variación, situando allí lo imaginario y los animales fantásticos.

Dentro de la casa habitan los animales que culturalmente se consideran domésticos. Descubrimos en Balandú, en este primer círculo, a seres que por los afectos que movilizan pueden considerarse parte de la familia. Su relación con los personajes es de cuidado, compañía y cariño, frente a ellos no hay un interés económico, de alimentación o de utilidad, son parte de la estética y la rutina hogareña. Este tipo de interacción dibuja muy bien las costumbres de las familias campesinas y pueblerinas tradicionales de Antioquia (Jurado, 1997). En la zona doméstica están el perro, el gato y el turpial. El espacio del turpial es limitado al permanecer en una jaula, aunque su canto se deja escuchar en todas las habitaciones. Es un pájaro de colores llamativos y de un tamaño adecuado para las jaulas que ornamentan jardines y pasillos, como suele hacerse comúnmente en el campo colombiano. El canto del turpial es singular, una persona del campo lo identifica con facilidad, la belleza de este silbo es la característica más valorada por la familia Herreros. Para ellos ese canto, que revela una armonía única, genera un ambiente acogedor y grato que se asocia con el amor que esta estirpe tiene a la música: “Canta, turpial, lo importante es la canción” (MMV, 1980, p. 132). Los personajes nunca dan nombre propio a este pájaro, se le denomina con el apelativo genérico, “el turpial”, indicando que la interacción se hace más con el canto que con el animal mismo. El turpial actúa bajo un espectro simbólico en dos ocasiones, en la identificación que Eusebio Morales establece con el animal que él mismo lleva a casa y alimenta con vino para estimular el silbo, proyecta en el ave su propio alcoholismo y talento para el canto: “El turpial canta. ¡Eso, el turpial canta! Yo canto, ¿para qué más tengo que servir?” (p. 171). Una vez este personaje parte de casa, el canto del turpial será un significativo que trae a la memoria las historias de Eusebio, como si él continuara allí: “Abre la puerta de alambre, toma la vasija de vino, recuerda las canciones del hermano [...] sus dichos. / –Déjalo que beba, si bebe canta mejor –dijo cuando empezó a darle vino al turpial–. Estar alegre es lo importante” (p. 11). El turpial también propicia una reflexión sobre la libertad cuando Zoraida se apropia de los cuidados de una cría. Un día el pájaro sale de la jaula y Zoraida mantiene la puerta abierta esperando su regreso: “¡Volvió a la jaula el turpial! / Esa mañana el pájaro picoteó bien plátano maduro y tomó de la leche que le pusiera Zoraida la víspera. [...] ella pensó, quieta en su silla: –«Nadie puede vivir sin su prisión»” (MMV, 1990, p. 363).

La última frase se acopla a la situación de la mujer de retornar una y otra vez a ese amor que la hace sufrir. El turpial representa en este contexto la belleza, la armonía musical que hace amable el espacio y la dificultad de alcanzar la libertad al mantenerse atado a algo, ya sea el amor o el alcohol.

El animal que acompaña a las mujeres que permanecen en la casa es el gato, este recorre todos los espacios domésticos, su radio de acción es más amplio que el del turpial, alcanza lugares altos, se escabulle en pequeños resquicios, corretea por jardines y pasa el tiempo reposando en muebles y estanterías. Este felino está arquetípicamente asociado al mundo femenino y lunar gracias a características como la intuición, la destreza, el ingenio y la curiosidad. En muchas representaciones aparece al lado de una mujer, encarna a una diosa o a un ser con habilidades persuasivas y clarividentes. En el contexto de Balandú encontramos dos gatos, cada uno indica una semántica diferente. En el páramo está “Dragón”, quien llega a la Casa de las dos Palmas como animal de compañía de Zoraida, es un gato angora blanco que va a representar el hálito clarividente que se le acredita a la mujer ciega. El gato llega por sí solo al páramo después del incendio de la casa de Zoraida, hecho que refuerza los prodigios del animal, quien solo se deja acariciar por su dueña y amanece junto a los pumas de la entrada adhiriéndose así a las leyendas de los seres misteriosos de la Casa: “¿No oyeron a *Dragón* anoche? / –¿Qué pasó con el gato? / –Estuvo horas ñarriando (sic) en el entejado. Después bajó hasta los pumas de piedra, creo que amaneció con ellos. / –¿Y no lo mordieron los pumas de piedra?” (MMV, 1990, p. 323). A la simbología del gato se suma la de su nombre, “Dragón”, tal como indicamos en otro apartado. El apelativo de dragón da un carisma especial a la configuración tenebrosa del animal, vinculándolo con el renacimiento y la regeneración del tiempo, pues el dragón “es el arquetipo fundamental que resume el Bestiario de la Luna: alado y valorizado positivamente como potencia uraniana por su vuelo, acuático y nocturno por sus escamas, es la esfinge, la serpiente emplumada” (Durand, 2004, p. 322). Este felino que sale vivo de las llamas encarna al animal lunar por excelencia.

En la casa del pueblo habita “Tigre”, un gato criollo, esta condición de animal mestizo ayuda a la imagen de la típica mascota hogareña.

Anotábamos en un apartado anterior cómo este gato es uno de los seres que integra el mundo de Paula Morales y lo incluíamos entre los habitantes de rincón, seres vivos que ocupan lugares en los que reina la soledad y la espera, que dan calidez al mundo con sus movimientos rutinarios e invitan a acurrucarse. Este habitar se evidencia en las escenas donde el gato participa de los oficios domésticos: “Tigre vigilaba el movimiento de la escoba en las manos rutinarias de Narcisa, saltaba al empuje sacudidor, retrocedía para esconderse y esperar otro ataque del juguete” y al terminar la jornada “en el rincón habitual él se acurrucaba un rato junto a la escoba, perezosa para jugar o para enardecerlo” (MMV, 1980, p. 186). Este gato que representa la vida de rincón participa en la muerte del turpial que recordaba a Eusebio, escena que muestra cómo el mundo de Paula se consume en su propia monotonía, cómo ese animal de rutina caza aquello que para ella es la memoria de su hermano. Junto a “Tigre” hay dos objetos, “Bola-de-billar” y “Ovillo” de lana, estos juguetes del gato se conciben como dos animales más: “El ovillo retoza, la luna aparece, la bola rueda, pero este rodar se hizo una forma de canto y de ronroneo, de su vida simple y alegre” (p. 9). A pesar de ser objetos inertes, la bola y el ovillo adquieren cierta animalidad, se mueven a la par del gato y cumplen su misma función, hecho que lleva a los personajes a darles lugar de seres vivos dentro de la casa, a incluirlos simbólicamente en el “esquema de lo animado”. Dicho esquema, propuesto por Durand (2004), está estrechamente relacionado con el movimiento, ya sea de hormigueo (caos), de mordisqueo (agresividad devoradora) o del fluir del agua negra (devenir cíclico). Todas estas formas de la animalidad están asociadas con el tiempo, por lo que podemos afirmar que el movimiento repetido, casi quieto y rutinario de estos animales y objetos animados da cuenta de un tiempo cíclico, de vuelta sobre lo mismo, un tiempo donde pasan cosas pero nada avanza, es el tiempo de rincón. El gato, con sus juguetes, es la compañía de las mujeres que eligen la soltería acoplándose a las dos situaciones que se presentan, por un lado la mujer casera que se queda en la casona de un pueblo y, por otro, la mujer liberal identificada con la magia y la hechicería que asciende al páramo.

El animal que acompaña dentro y fuera de la casa es el perro, tiene la libertad de moverse dentro de todo el territorio que los seres humanos habitan, mora en casa y permanece al lado de su dueño. Este

animal es integrado casi como parte de la familia pues desempeña en ella tareas fundamentales que ayudan a la supervivencia. Juan Carlos Jurado (1997) resalta que al hombre de campo antioqueño el perro “podía servirle de compañero en caminos y viajes en que era necesario anunciar peligros y defenderse de animales salvajes, para la vigilancia doméstica y la caza, o como apoyo en la labor de trashumancia de ganados” (p. 5). El perro es un animal que puede ser despreciable por su parentesco con el lobo o puede ser amado y venerado por la lealtad y la capacidad de cuidado que muestra hacia los seres con los que convive. Entre todos los sentidos que puede tener el perro, Mejía Vallejo lo retoma como el compañero de la noche y el guardián, parte del “cuadro mítico del colono antioqueño que salía a tumbar monte con su mujer, el hacha al hombro, su carriel y ruana, junto con su fiel amigo, el perro” (Jurado, 1997, p. 5). “Libán” será el perro más importante para los Herreros, el canino es inseparable de Efrén. En las escenas donde el patriarca muestra su fuerza el perro actúa como parte de esa fortaleza con su actitud de defensa y su ladrido: “¡Dispare, muchacho! / *Libán* se alistaba para el salto, brillantes sus colmillos en la amenaza. Los cañones parecían mirarse” (MMV, 1990, p. 281). “Libán” representa el poder del patriarca, es el guardia de la Casa de las dos Palmas y, al mismo tiempo, el compañero por el camino que lleva de la vida hacia la muerte, algo que comprendemos en el momento en que Efrén se siente viejo y percibe en el perro esa relación de compañeros que van juntos por la senda final:

–Tranquilo, *Libán*.

Pronunció el nombre por tranquilizarse. *Libán* ya estaba viejo, lo decía su jadeo después del trote, lo decía su ladrido acabado en el empuje inicial; lo decía su indiferencia ante los ruidos de costumbre; lo decía el olvido de las hembras vecinas y ese recostarse horas enteras junto a la conversación o el silencio de la gente; lo decía el parpadeo de sus ojos cansados.

–Tranquilo –repetía mirando su paisaje (p. 380).

Este animal es el perro que reúne a todos los perros de la familia: “*Libán*, así se llamó el abuelo y así se llamó el padre y así se llamaría el hijo guardián en el caserón de las tierras altas” (p. 15). En la sucesión de los caninos que acompañan a cada generación familiar se puede advertir la simbología lunar, que indica el ciclo que se repite,

el fin y la vuelta a la vida. Cuando quedan pocos y la stirpe parece desaparecer, “Libán” está allí, en la casa, como el guardián de todos los tiempos, el que acompaña hasta el último instante: “Y un perro, Eusebio. Después de tantas soledades me fue quedando un perro. Se llama *Libán*, como todos los perros en la casona, dan ganas de cantar cuando lo llamo” (MMV, 2002, p. 134). El perro muestra la renovación, cada nuevo cachorro llamado “Libán” es una constante que retorna para acompañar el tránsito entre la vida y la muerte de los malditos.

El modo de vida de la familia Herreros demuestra que, a principios del siglo XX, las comunidades campesinas continúan teniendo una estrecha relación con la naturaleza tal como fue en los siglos pasados, pero ahora aíslan algunos animales del entorno doméstico, dándoles un lugar fuera de las habitaciones en las que residen los seres humanos, para esto se construyen jardines, corrales y potreros. En estos espacios moran animales que son parte del ambiente campestre como las mariposas o los pájaros que hacen nido en árboles cercanos: “De la huerta llegan mariposas: al darse cuenta de en dónde nacían, sembró hileras de col para albergue y alimento de orugas. —«No necesitamos coles. Lo importante son las orugas de puntos dorados, las mariposas»” (MMV, 1980, p. 10). También están allí los animales que prestan una utilidad en asuntos indispensables como la alimentación y el transporte; son numerosas las escenas donde se relata el momento de ordeñar las vacas, marcar el ganado, engordar el cerdo o buscar las gallinas: “Cuando tenía vaca se turnaba con Narcisa el ordeño; cuajaba parte de la leche, descremaba la otra parte y resultaban mantequilla y quesitos” (p. 94). A través de los animales de corral, el escritor nos muestra la vida diaria de Balandú; sin embargo, el único de ellos que consigue un profundo tratamiento simbólico es el caballo. Los equinos son el medio de transporte más relevante en el contexto histórico que Mejía Vallejo quiere reflejar; hemos hablado de los caminos de herradura y del duro acceso a zonas de la montaña que requieren de animales fuertes capaces de llevar cargas. El caballo es para el habitante de la montaña un compañero inseparable, se le dedican muchos cuidados y contemplaciones, no solo porque de él dependa la seguridad en los caminos sino, además, porque la belleza del animal da prestigio al dueño (Jurado, 1997). Los Herreros son conocidos por su manera de montar y por ser dueños de caballos

bellos, de paso fino y razas puras: “¡Qué bien montan los Herreros!” (MMV, 1990, p. 269). El caballo es un arquetipo universal, su simbología es polivalente y compleja. Se considera un símbolo ctónico que puede revelarse como lunar o solar, señalando esta amplitud semántica Bachelard (1958) nos dice: “Los cuatro elementos son necesarios para «explicar» el caballo en el reino de lo imaginario” (p. 286). El caballo encarna las tinieblas, los poderes mágicos, la posesión, la impetuosidad del deseo, el curso solar, la montura de los dioses y la fuga del tiempo que, en última instancia, es la muerte (Durand, 2004).

Los caballos que aparecen en las novelas recorren parte de la variedad semántica de este animal, podemos apreciar diferencias asociadas al personaje que monta cada caballo y que coinciden con el nombre que el animal recibe. El caballo ctónico lunar que es fuerza, poder, oscuridad y muerte se encarna en los dos equinos de Efrén Herreros. El patriarca usa dos animales: “Advirtió que ensillaba a *Sultán*, no la mula de las seguridades en trocha difícil: a esta la utilizaba para horas trabajadas, aquel era la parte de su contento” (MMV, 1990, p. 246). “Sultán” es el caballo semental que muestra el lugar de poderío de Efrén, quien se posiciona como sultán, príncipe o gobernador de la familia y las tierras. La mula negra, por su parte, es el animal que monta el patriarca en el momento que recibe la maldición y en el enfrentamiento con José Aníbal. La mula se relaciona con las tinieblas y la muerte detrás de la condena de la estirpe: “El pueblo entero comentó la llegada de Efrén Herreros montando en su mula negra” (p. 9). El simbolismo de la muerte también se asocia con los caballos cuando Enrique Herreros, después de llegar de la guerra, recuerda los equinos que han muerto en combate y la angustia de esos días vuelve a él: “Nadie habló de los caballos guerreros, nadie reclinó su sien para oírles el corazón [...] –Mi viejo Alazán” (p. 197). El caballo de fuego y la potranca briosa que es empuje pasional se representan en “Candela” y “Diablo”. La primera es la yegua de la mujer con quien Efrén tiene su último romance, la juventud y el ímpetu incansable de este personaje se vinculan con las llamas, al calor del fuego: “Sobre *Candela*, Isabel salía diariamente, un poco salvaje por el camino retrechero” (p. 109). Del lado de pasiones más oscuras y extremas se encuentra “Diablo”, el caballo de José Aníbal Gómez. El sadismo, la violencia y la comunión con el infierno de este hombre se reflejan en el animal:

“Diablo recorrió calles y camellones, de noche y de día, al agua y al sol, a cuestras el grito estentóreo del jinete” (p. 306). Al hablar de Zoraida Vélez dijimos que su yegua blanca, “Paloma”, contenía el sentido de la sublimación de los instintos, este caballo indica además el paso de la oscuridad a la luz, mostrándose como símbolo solar del ascenso que la mujer consigue en la casa del páramo. Cuando Zoraida se lanza por el abismo del Puente de las Brujas en su yegua, esta queda asociada al caballo acuático que representa el terror a la caída y al devenir del agua abismal (Durand, 2004). “Colimocho”, el caballo de Roberto, es el animal que representa el ascenso a la luz, la salida de las tinieblas, la eufemización de la muerte a través de la imaginación. Las leyendas dicen que Roberto no muere, su caballo lo lleva al cielo: “Pues verá: después del aguacero montó en el *Colimocho* y quiso desaparecer tras los farallones en su camino de vuelta, vimos cómo su figura subía por todo el firmamento” (MMV, 1990, p. 242). En los caballos de Balandú se puede percibir la angustia ante los cambios, la partida sin retorno y, en último término, la muerte. Este animal que da consistencia al poderío de la estirpe, que muestra su amor a la naturaleza y su identidad como seres de montaña es quizá uno de los símbolos que mejor encarna la maldición.

Más allá del corral, internándose en el monte, están los animales en estado salvaje, seres que tienen la fuerza de la naturaleza a la cual los humanos admiran y temen. Los más frecuentes son el puma, el gavilán, la culebra y los insectos. El contacto con esta zoología es escasa, su paso por lugares cercanos amenaza la vida, hace que los otros seres estén alerta de sus movimientos para defenderse. Si entran al territorio doméstico se considera una invasión que genera miedo e invita a usar la violencia para desterrarlos de allí: “Sobre los eucaliptos, bajo el sol desnudo, circunda su vuelo en trance de cacería. El gavilán clava los ojos en la sombra, más compacta a medida que se acerca” (MMV, 1994, p. 33). Es esta una dinámica propia del “esquema de animación” que propone Durand (2004), donde el movimiento es peligro, angustia, ansiedad o caos. El desplazamiento reptante de la culebra, la actitud de caza del ave rapaz o el desorden de un enjambre dan cuenta de estos afectos que representan las pasiones sin freno o la acechanza de la muerte y que, al percibirse en el espacio de intimidad, se entienden como irrupción: “El fastidio en la invasión: –Gusanos, señora. / –Alacranes, niña Evangelina. / –Mosquitos. / –¡Saca esos

bichos, Narcisa!” (MMV, 1990, p. 264). La intromisión de animales salvajes o ponzoñosos es frecuente en la Casa del Río, donde insinúan las situaciones de violencia y desenfreno de quienes habitan allí.

En Balandú varios animales son conocidos a través de las leyendas, muchas personas aseguran que los han visto o que han escuchado sobre ellos, estos aparecen especialmente en las historias que trae Roberto-anda-caminos. El primo andariego asegura que en la cima del farallón vive todo un bestiario fantástico y asombroso. Sus relatos son repetidos una y otra vez hasta que esos animales se hacen tan populares que comienzan a concebirse como seres que actúan en la misteriosa realidad del páramo: “Hablaban de otra región en el páramo, donde solo podrían vivir especies ya extinguidas o crueles ensayos de la naturaleza, antes de aparecer el hombre, o en un instante de arrepentimiento y locura” (MMV, 2004, p. 348). La cima del farallón se plantea como la cumbre máxima del territorio, un espacio que pocas personas alcanzan, por ello se convierte en un lugar propicio para la creación imaginaria, aquí se sitúa el cuarto y último círculo que trazamos, donde mora la zoología fantástica. Los animales imaginarios actúan como metáfora, muchas veces son objetos que se animan y se les da categoría de animal, como sucede con el “pífano” y la “girándula”. El primero, por la música que emite, se considera un animal que silba siempre dado que su canto no puede morir y la segunda, al ser una rueda de fuegos, se confunde en principio con fuegos fatuos, pero más tarde se le reconoce otro tipo de existencia: “«Son las Girándulas» [...] un núcleo luminoso y siete chispas –verde, rojizas, azules– giraban en derredor para formar el más bello de los animales. Fue a comienzos de las tormentas” (MMV, 1994, p. 61)²⁴. También hay animales que tienen un lugar dentro de la mitología tradicional y que se integran en el universo para sugerir la fuerza bestial y destructora que reina en la naturaleza y en

24 El pífano, nombre de una flauta, se hace animal en las creaciones de Roberto, preocupado por mantener el canto de los pájaros: “Entonces inventé un pífano con picos de sinsontes y turpiales –decía detrás de sus dedos–. Fue difícil conservar el silbo natural de aquellos pájaros en guayabos y guamos, pero el que sabía los hacía silbar como si estuvieran vivos. [...] –Esos pájaros nunca podrán morir. / Y señalando el firmamento de pocas nubes. / –El cielo lo sabe” (MMV, 2004, p. 364).

el propio ser humano, el basilisco y el puma del espejo responderían a este tipo de fauna. El basilisco es la bestia clásica de las leyendas mitológicas, dicen que quien la mira directamente queda reducido a cenizas, por ello se necesita de un espejo para enfrentarla, se lucha contra el animal del espejo en el que también está la propia figura. El puma, igualmente, viene por el espejo, no es el animal que cuida del portal, como los pumas de piedra que analizamos en el apartado dedicado a la Casa de las dos Palmas. Este animal de niebla, que viene del cristal y va devorando todo aquello que encuentra a su paso, describe la tendencia destructiva del hombre que está presente en la familia. Se habla de un puma que crece si no es liberado, hay quienes pueden liberarlo por la palabra, mientras para otros esto es imposible y el puma termina quitándoles la vida, es esta una simbología similar a la del lobo:

—«Yo vivía preocupado por el puma padre» —había dicho Roberto junto a una de las palmas—. «Cada día acorralándome. Hasta que resolví contárselo a ustedes. Solo contándolo se libra uno de él» [...]

Contar la culpa o la pena sería sacar fantasmas, así estos crecerían dentro de cielos cerrados por el temor. En ellos debería crecer la culpa ajena, y el puma sería la más grande.

—«Así de generación en generación».

Hasta que alguien se sacrificara. Si no contaba el cuento —si no soltaba el puma—, el puma lo devoraría.

—«Mi muerte» (p. 40).

Farallón adentro se encuentran figuras de sueño que se dejan ver algunas veces por los espejos de la casa del páramo. Algunas producen la oscuridad nocturna como la “ceniza-de-la-noche”, cuya presencia deja todo en tinieblas “para mejor propiciar el sueño, de donde nacía y debía consumirse” (p. 29); los “nubáceos” de múltiples ojos, que tienen algo de ala, de ola, de viento y de nube, “se alimentan de rumores nocturnos, ellos, los hacedores de noches silenciosas” (p. 100); y los “lucífagos” o “noctivágulos”, seres que devoran la luz, “fabricantes de noches oscuras, medio duendes, medio insectos, medio espíritus errantes, existencia a medias real” (p. 170). Hay seres ruidosos como los “metálidos” y de ancestros indígenas como “Ollaluna”, un animal en forma de cazuela de barro que simboliza

la memoria de los habitantes más antiguos de esas tierras. En la misma vía de ensueño están los “bisabisanes”, animales semejantes a los humanos, según Roberto, una moraleja sobre la convivencia imposible: “Un solo cuerpo, dos cabezas, cada una quiere echar por un lado. Solo se juntan para disputarse la comida o para gruñir si se miran [...] Porque nunca conocieron la soledad fueron perdiendo su dignidad opacamente” (MMV, 2004, p. 348). Hay dos tipos de pájaro que aparecen con frecuencia en las conversaciones del páramo: los “silba-muere” y los “núa-núas”, ambos son imágenes que se asocian con las angustias familiares. De los primeros se comenta su tristeza, son pájaros que solo pueden ver un único recuerdo, fijos en él sus ojos se convierten en dos lágrimas que se endurecen de esperar, su pico es una flauta que solo puede sonar una vez cuando el cielo sea todo arrebol, entonces el pájaro deja caer esas lágrimas y queda ciego, “ya no le interesa ver ni vivir. Y nunca vuelve a cantar porque ese es su único y último canto” (p. 362). Son pájaros que muestran un conflicto afectivo frecuente para los Herreros, revelan la nostalgia del recordar al mismo tiempo que la necesidad de la memoria para existir. Los núa-núas simbolizan el temor a desprenderse de lo conocido y volar, se les llamaba en un principio los “nunca-nunca” pero el nombre se fue acortando con el tiempo, estos pájaros “entienden que aprender a volar es saber que deben morir. Y ese conocimiento causaba su temor” (MMV, 1994, p. 139). Los núa-núas representan el ascenso último que se convierte en caída: “Su vida era una práctica de imperceptibles movimientos ascensionales, de grieta en grieta, hasta la punta de las rocas. / –Miran al cielo por última vez y caen” (pp. 140-141). El canto y el vuelo del pájaro, tan admirados por la familia Herreros, se manifiestan en estas aves imaginarias como símbolos de la estirpe que señalan el apego a los recuerdos y la inminencia de la caída en el mismo momento en que pueden hacer uso de su libertad.

Los animales se descubren a lo largo y ancho del universo, moran en el río, en el pueblo y en el páramo según la simbología de cada lugar. A partir del habitar animal se construye una poética centrada en la tierra y asociada a su vez con los demás elementos, que plasma la existencia de una fauna propia del campo y la invención de nuevas formas animales. La convivencia con los animales domésticos, de corral, salvajes e imaginarios refleja el sentir de los personajes hacia la tierra y en muchos momentos ayuda a dar profundidad al carácter

y a los conflictos propiamente humanos. En la interacción con los animales Mejía Vallejo consigue integrar el hombre con la naturaleza y crear así un tipo de paisaje donde todos los seres participan llevando a cabo su función. Los animales conviven con la maldición familiar acoplándose a sus designios. Son parte fundamental del mundo de los Herreros el canto del turpial, el saludo de “Libán”, los juegos de “Tigre” con “Bola” y “Ovillo”, las horas de ordeño, la sorpresa del nacimiento de los polluelos, los pasos seguros en caballos hermosos y la imagen que se anuncia en el filo del farallón con los núa-núas, lucífagos y bisabisanes. Todos estos sonidos, actos y sentidos encarnan las formas de habitar de esta fauna, tan amable como agresiva, que compone la zoología de Balandú.

Un herbario de Balandú: el mundo habitado por lo vegetal

*Una verja todavía firme arropada por fibras de
enredadera, dos palmas altas, rectas, delgadas, y
entre la maleza de dos eras resaltaba un rosal, y
una rosa en espera junto al portón de roble.*

MMV

Una gran cubierta vegetal arropa el paisaje en Balandú, plantas salvajes, cultivos de flores y arboledas inmensas que hacen parte del territorio montañoso. La vegetación matiza el paisaje, da color a los escenarios, contextualiza los espacios, aromatiza, juega con la luz o proyecta la sombra. Las plantas son signo de vida, en el monte muestran la fertilidad de la tierra y en casa son señal de trabajo en el huerto o de cuidados en jardines y macetas. La conquista del territorio implica para los primeros Herreros el dominio del universo vegetal que solo se consigue equilibrando la fuerza y el conocimiento. Necesitan despejar el terreno para construir un refugio pero luego deben comprender qué los rodea, nombrar y conocer las funciones de la botánica con la que conviven, diferenciar el vegetal que es alimento, medicina, madera o albergue de otros animales: “Debió saber de las plantas nacientes: crecían alborotadas por el viento, adormecidas por la lluvia, apaciguadas por el sol. El maíz de hojas dobladas, el frisol envolvente en defensa contra su debilidad, papas, semillas intercaladas en surcos” (MMV, 1994, p. 65). El mundo vegetal tiene una manera peculiar de habitar, va marcando los ritmos vitales, el tiempo de las cosechas, del florecimiento y de la caída de las simientes. Todo en él es pausado, los eventos vienen acompañados, cada acción precisa de la anterior y por ello se desarrolla con mucha prudencia. Bachelard (1958) nos recuerda que “el ensueño vegetal es el más lento, el más reposado, el más reposante” (p. 251), con él se reviven la lucha del primer brote, la felicidad de la flor y la frescura del prado húmedo. En Balandú las plantas hacen del espacio un lugar habitable, un resguardo acogedor en medio de la naturaleza. La interacción con el reino vegetal que propone Mejía

Vallejo tiene un fuerte arraigo en sus primeras vivencias en el campo, como apreciamos en este fragmento:

Una cosa que para mí es inolvidable y es cuando yo iba a ver a los peones recoger y sembrar café. Mientras trabajaban, yo los observaba atentamente. Cuando iban a sembrar un árbol era como un ritual, se arrodillaban y miraban al cielo como invocando ayuda. Sus conversaciones giraban en torno a si caería agua suficiente para que no se dañaran los colinos de plátano o si el invierno sería muy fuerte o si habría sequía. En general, todas sus angustias eran referidas a la tierra, a tal punto que la naturaleza era más importante que el hombre. [...] No era que yo le diera importancia a la naturaleza, sino que en ese momento se le daba mucha importancia. Era que la tierra daba toda la comida (Escobar, 1997, pp. 183-184).

Las plantas son sustanciales para cualquier familia que vive en el campo, atender al crecimiento, desarrollo y cambios de la vegetación, tanto la salvaje como la cultivada, es un asunto ineludible para la supervivencia. De ahí la trascendencia que la agricultura y la botánica han tenido para las comunidades, generando una integración casi total de estos saberes con los símbolos religiosos y culturales. El lento y monótono habitar del reino vegetal señala el paso del tiempo y muestra los ciclos propios de las plantas en consonancia con las modificaciones climáticas. Estos ciclos se han cargado simbólicamente con rituales o deidades, de ellos dependerá el comienzo y el fin, la abundancia y la escasez. La flora encarna una semántica lunar, como explica Durand (2004): “La planta y su ciclo son una reducción microcósmica e isomorfa de las fluctuaciones del astro nocturno” (p. 305). Sin desconocer que el sol determina el calendario y muchos de los procesos de las plantas, se reconoce que su ritmo, ese constante acabar para volver a comenzar, es parte de la ensoñación selénica. Este sentido se aumenta si valoramos que Balandú es un espacio que recrea un clima ecuatorial, donde las estaciones solares no tienen un efecto manifiesto sobre los cambios del ambiente. El habitar un mundo atravesado por una maldición familiar evidencia el papel de la simbología lunar que es, al mismo tiempo, esperanza de progreso y vuelta al punto de partida, una cadencia acompañada entre contrarios: forma y latencia o vida y muerte son parte de la existencia iluminada por este astro (Durand, 2004). Veremos cómo

la vegetación que reside en el mundo de los Herreros bajo este espectro lunar adquiere sentido en las acciones alimentarias-agrícolas y en la manifestación del eterno retorno que envuelve a la estirpe.

Las casas de la familia Herreros están rodeadas de árboles frutales, parcelas cultivadas y jardines. En la descripción de cada vivienda se concede un lugar a hierbas, arbustos, hortalizas, frutos, cereales y flores que hacen particular ese espacio. Es una vegetación domesticada que convive con los animales y humanos de la casa. El habitar de la flora doméstica es menos activo que el de los animales, pero igualmente participa de la vida cotidiana, el movimiento o los desplazamientos por el espacio dejan de ser el referente de sus acciones, pasan a enfocarse en el propio ciclo vegetal y todo aquello que de él se desprende: olores, colores, texturas y sabores. El tipo de insectos que llegan, la frescura de la brisa, el colorido de un patio, los trabajos de cultivo y la alimentación de todo ser vivo varían en relación con el momento de cada planta. El trabajo agrícola, igual que el de la crianza de animales, es narrado por el escritor como rutina o que-hacer diario: “Tomateras en eras y cercos, granadillos y papayuelos en el solar, eras de cebolla y yerbas de condimento” (MMV, 1990, p. 100). Para contar el uso del mundo vegetal en la cocina, Mejía Vallejo (1980) no se detiene en relatos de hábitos alimentarios en estilo costumbrista, él elabora enumeraciones que hacen las veces de “imágenes inventario”, narra poéticamente un panorama de aquello que se cultiva en el lugar, de los frutos propios de la tierra y el empleo de estos en algunas prácticas tradicionales: “Hacia el rincón claroscuro por las anchas hojas amarillean, enrojecen, blanquean, verdean plantas de mostaza, apio, cidrón, yerbabuena y romero para tantas horas de indisposición o vigilia” (p. 7).

Más allá de su sentido práctico, las flores y los árboles encarnan para los Herreros la belleza y los significados que le acreditan. Las flores crecen por los jardines o adornan las casas en macetas y jarrones, las mujeres dedican parte de su tiempo a cultivarlas, el cuidado del jardín crea un ambiente agradable, además da prestigio al ama de casa, quien debe conocerlas por sus nombres: “Palabras bautismales en la vegetación... / –Palmas de corocito. / –Las pantojas de cañamelar [...] botón de oro, amir, jazmín del Cabo, espuma-de-mar, lluvia-de-oro. La caléndula, la siempreviva, el saúco” (MMV, 1990, p. 44).

Nombres que dejan intuir la interacción con las plantas, sus colores, su apariencia o su utilidad en el campo. Las flores tienen significados según su forma y su color, dentro de las novelas esta semántica es usada para comunicar sentimientos especialmente de tinte amoroso: «Clavel blanco: amor ardiente, ingenuidad, talento». «Enredadera: lazos de unión». «Flor de azahar: virginidad». «Hojas de mirto: timidez en el amor» (p. 126). Se apela al “lenguaje de las flores” para crear un código que metaforiza emociones, al tiempo que resalta la relación con la naturaleza, de donde se toman elementos comunes y se les da un sentido que ayuda a conservar secretos y misterios entre los personajes. Varios de ellos hablan de tener un libro que hace las veces de diccionario y que les indica qué flores cultivar para poder expresar sus afectos.

Entre las múltiples flores que aparecen en los textos el rosal de la entrada de la Casa de las dos Palmas tiene un sentido peculiar. En la historia familiar se cuenta que el primer rosal lo plantó Juan Herreros, luego el leproso que vivió en la casa sus días de enfermedad lo cultivaría con esmero. Pasados algunos años el fantasma de Juan deja una rosa junto al portal de la vivienda, donde la encontraban todas las mañanas, este hecho motiva a Zoraida a continuar con su cuidado: “Una vez, después de un galope largo, apareció una rosa junto a la puerta. Dicen que don Juan Herreros trajo las rosas. / –Aquí seguirá el rosal de don Juan Herreros. / Ayudada por Ramón y Gabriela, Zoraida sembró otros a la entrada” (p. 47). El rosal, amparado por los personajes que han sufrido por amor y que alcanzan en el páramo un consuelo, habita como símbolo de regeneración, muestra del renacimiento místico que consiguen quienes llegan a las tierras altas. Según Chevalier y Gheerbrant (1986), la rosa es uno de los símbolos más usados en Occidente, “es un símbolo de poderío y de instrucción espirituales, pero también sin duda un símbolo de resurrección y de inmortalidad” (p. 892)²⁵. El leproso, Juan y Zoraida son personajes

25 Recordemos que Juan Herreros sube al páramo e inaugura la Casa de las dos Palmas después del rechazo de la mujer para la cual la había construido. El leproso se encierra en este mismo lugar al saber de su enfermedad. Zoraida Vélez llega al páramo después del abandono de Medardo y en el momento en que se agudiza su ceguera. Los tres personajes se suicidan en el páramo después de sentir que han conseguido cierta paz interior.

que alcanzan una especie de serenidad y armonía que sana sus heridas y llega a definir su propia muerte. Las rosas que cuidan, y que nacen una y otra vez a pesar de no ser cultivadas por nadie como si dieran vida a la madera muerta, actúan como emblema del renacer. Pero no es este su único sentido, la rosa es una imagen ambivalente, su belleza contrasta con sus espinas y se necesita de la flor completa para tener su aroma. Esto puede asociarse con los sufrimientos que aquejan a dichos personajes, pues es a partir de ellos que se lanzan a buscar respuestas en la altura, donde alcanzan una eternidad representada por un volver constante, convirtiéndose en fantasmas que mantienen vivo el rosal de la puerta.

Los árboles son fundamentales en la concepción de territorio para los Herreros, en las enseñanzas de los abuelos colonizadores está implícito el mandato de conocer las variedades de árboles para poder sentirse dueño de un terreno. La familia valora la presencia de estos seres vivos: “Desde el montículo dominante le gustaron los dos chirimoyos de ramas desgonzadas, los sanjoaquines, y el par de cedros de la entrada” (MMV, 1990, p. 246). La sacralidad del páramo se ve custodiada por dos palmeras altas que, según hemos explicado en otro apartado, actúan como pilares que comunican el cielo y la tierra, son representación de la verticalidad, el árbol esbelto que apunta a la altura, en ellas hay “una fuerza evidente que lleva la vida terrestre al cielo azul” (Bachelard, 1958, p. 252). La carga simbólica de las palmas se nutre de las leyendas sobre la maldición de la estirpe: “Un puma, contagiado también de rabia, fue a morir junto al portón, mordiendo el tronco de una de las palmas: la otra empezó a decaer en solidaridad con su compañera de años” (MMV, 1990, p. 38). Estas palmas contienen además la semántica de poder y la regeneración (Chevalier et al., 1986), van muriendo ante el deterioro que trae la primera maldición para el linaje Herreros, su agonía comienza en una “noche sin luna”, tiempo de oscuridad que precede al nuevo ciclo. Después de la segunda maldición, al lado de las viejas palmas se siembran dos nuevas que representan el desafío de Efrén a la Iglesia y la resistencia al declive. Con las palmas creciendo hacia la bóveda celestial, la familia lucha por no perder su poderío y por conservar su centro cósmico. En palabras de Eliade (1974a): “Lo sagrado se manifiesta aquí en el acto esencial de la renovación de la vida vegetativa” (p. 54). Las palmas de la gran casa operan bajo una

simbología similar al árbol de la vida: “El árbol acaba por expresar por sí solo el cosmos, al incorporarse, bajo una forma aparentemente estática, la «fuerza», la vida y la capacidad de renovación periódica del cosmos” (p. 46). Las palmeras integran lo infernal y lo celestial, son árboles que sobreviven en las condiciones más extremas, ofrecen agua y frutos, su vida es una lucha que triunfa con el brote floral: “La palma subió aún más, en el gajo quedó un fruto mínimo que empezó a engrosar redondamente en su caparazón, más hacia las nubes que hacia la tierra parda” (MMV, 2004, p. 432). Siguiendo una reflexión de Durand (2004), podemos entender la dialéctica en el árbol-palmera de dos temporalidades, por un lado, la de la palmera que es emblema del nuevo comienzo y de una promesa de perpetuidad, y por otro, “la vegetal verticalizada en el árbol-basto, emblema definitivo de triunfo de la flor y el fruto, de un retorno, más allá de las pruebas temporales y los dramas del destino” (p. 330). Las dos palmas que habitan en el páramo representan así uno de los símbolos del eterno retorno de la familia Herreros.

En la altura también encontramos plantas imaginarias que integran la botánica de Balandú. Al igual que los animales fantásticos, esta vegetación es narrada por Roberto y asimilada por todos como parte de la realidad cotidiana: “Habla de un animal que se cansaba de ser animal, abría un hueco, se enterraba, y a los días retoñaba en una planta contenta que en poco años sería el más formidable árbol de aquellos montes” (MMV, 1980, p. 105). La fusión del animal y la planta también se repite en “la verdadera flor”, un ser vegetal que incubaba un pájaro: “Cada flor nacía con alas, desde que el botón empezaba a madurar alimentaba el huevo pequeño, y al abrir los primeros pétalos se insinuaba un pichón” (MMV, 1990, p. 224). La flor alimenta al pajarito, que se integra por completo a sus colores hasta el momento de morir, con la desaparición de la flor muere también el ave. Las palabras de Roberto alertaban sobre “el árbol que daba hojas de pura candelita; según él, llegado su tiempo las hojas ardían y todo el monte se iluminaba” (p. 295), se necesitaban muchas alas de pájaro para apagar el fuego. La vegetación del páramo se anima con estas historias, el aliento que se da a las plantas difiere del de los animales que, como vimos siguiendo a Durand, tiene relación con sus acciones y comportamientos, la quietud de la planta hace que esta necesite de elementos como el fuego o la comparación a un animal para obtener

un carácter animado y en algunas ocasiones se conciben habitadas por otros espíritus, como los “duendes vegetales”: “Se alimentan del recuerdo de las ramas y de las hojas de esos troncos, cuando eran altos y fuertes. Por eso los montes verdaderamente nunca mueren. De recordar sus árboles, los duendes de los troncos se convierten en árboles” (MMV, 2002, p. 41).

Las funciones que el hombre le otorga al mundo vegetal en su vida también sirven para darle sentido alegórico o metafórico a algunas plantas como la “flor de lilolá” o la “enredadera de la soledad”. La primera cura todos los males del cuerpo y del espíritu a quien la encuentra: “Se alegraba la brisa al tocar la flor de lilolá, se alegraba el cielo que le respondía” (MMV, 2004, p. 431). Los pájaros y las abejas que beben del néctar de la “enredadera de la soledad” cambiaban de color: “Empardecían los colibríes si arrimaban a ella el pico, había algo trágico y amoroso en el contacto de pico y colores en mitad de la enredadera” (p. 370). La planta trepa sin aferrarse a nada, se mueve al vaivén del viento y le gusta dar flores sin espectadores, por ello se la asocia con la soledad: “Ella nace, cree como un eco, se pierde en el aire... Me parece que aúlla” (p. 371). Roberto la observa y comprende que la enredadera elige la libertad, va hacia donde pueda disfrutar del viento, del sol y de la luna, es por ello que está condenada a vivir sin compañía.

Entre la vegetación imaginaria se encuentra “la planta que no se nombra” y que, según el primo andariego, no debe nombrarse para no propagar su existencia. Esta planta crece a un lado del arroyo cercano al kiosco de la Casa de las dos Palmas, sus hojas son de cristal y se dice que roba los colores de todo aquello que está en su entorno sumiendo al mundo en una palidez total: “Cuando el color faltaba, atraía a los arreboles, y se hacían minúsculas las tardes de verano. Entonces las tardes del páramo quedaban sombrías, únicamente el sitio de La Planta que no se Nombra chisporroteaba en la desolación de sus alrededores” (MMV, 1990, p. 342). La mata de cristal atrae por su belleza, por la maravilla de su existencia. Su hermosura captura a quienes se quedan contemplándola y comienza a alimentarse de sus colores, se dice que en los tiempos de abandono de la casa se encontró el cadáver de un hombre en el lugar exacto donde ella apareció. La forma de habitar de la planta tiene condiciones singulares: “Solo

puede vivir en atmósfera de sueño, o a la sombra de otras sombras; florece nocturnamente, carece de aroma, y su cáliz desgonzado se abre como si cumpliera un fatigante deber” (MMV, 1994, p. 151). En este tipo de vida podemos comprender una metáfora de la memoria, la planta se nutre de recuerdos y va dejando el mundo vacío de ellos, pálido, carente de sentido. Quien asiste a su florecer está condenado a la destrucción: “Vi que las hojas empezaban a renacer en matices familiares, a vivir con lo que solo yo podía tener. Más tarde, al mirarme en el espejo, observé un desgaste de color en mi rostro y en mis manos” (p. 125). La visión fija en “la planta que no se nombra” hace que no se vuelva a mirar nada más, todo va quedando en un tiempo lejano que poco a poco pierde sus matices hasta irse difuminando, así se diluye la vida. Los Herreros temen toparse con la planta de cristal, con el olvido, por ello crean el tabú de su imposible bautizo, nombrarla significaría imaginarla con más fuerza, soñarla y, por tanto, propagarla.

Las plantas habitan integrándose en la simbología familiar, forman parte del universo compartido como miembros de un mismo clan. No hay cosmos sin vegetación, plantar y poner la primera piedra son gestos que dan inicio a un pueblo, señales de la cosmización del espacio. Las transformaciones vitales del mundo vegetal demarcan los ritmos existenciales, así a la orilla del río todo es rápido, efímero y voluptuoso como las plantas selváticas, los árboles de frutas coloridas y los arbustos que florecen varias veces por año; en el pueblo el huerto y el jardín refieren el tiempo de labranza, de la poda, la espera paciente de la germinación de la semilla que renace de la tierra oscura, un tiempo claramente agrolunar; en el páramo se aguarda con la parsimonia del frío permanente, las flores nacen poco a poco y se conservan por más tiempo, el eterno batirse de las palmas en la altura y el mundo maravilloso de flores-pájaro, de enredaderas en libertad o de tenebrosas plantas que borran el mundo conocido. Las plantas son uno de los motivos lunares, muestran una visión rítmica del espacio y del mundo, su semántica fluye en la alternancia de las imágenes contrarias: contaminación-purificación, vida-muerte, oscuridad-claridad. El símbolo vegetal encarna el retorno, la regeneración después de una muerte simbólica, de un periodo que culmina para comenzar de nuevo, este es su modo de habitar en Balandú una eterna dialéctica entre el morir y el renacer.

Inventario de objetos simbólicos: intimidad y memoria de los Herreros

*Allá quedaron los espejos, las sillas mecedoras,
encima aquellas largas ausencias.*

MMV

En Balandú moran objetos ancestrales, compañeros de cada una de las generaciones de Herreros. Junto a ellos desfilan utensilios que facilitan la vida y objetos preciados sin una utilidad práctica que se integran a la convivencia de humanos, animales y plantas. Los objetos son necesarios para dar dimensiones y funciones a los lugares habitados. El espacio se va configurando como un cosmos a medida que se ubican en él objetos simbolizados: la primera piedra que anuncia el altar, representación del inicio de una construcción, es necesaria para dar sentido al mundo que está por venir. La familia Herreros incluye en su universo más íntimo una gran cantidad de muebles, instrumentos musicales, aparatos y elementos de decoración. La historia familiar y la relación que establecen con ellos los convierten en parte fundamental del habitar: “Eran amigos sillones y lámparas, mesas y repisas, candelabros y velas, escalones y árboles, rostros y espejos, puertas y ventanas” (MMV, 2002, p. 34). Todos esos objetos aposentados en salones y pasillos, fusionados casi por completo con el espacio, son testigos y restos de lo que fue, actúan en el presente y, sobre todo, dan cuenta de una actualización constante, de la dialéctica del tiempo que retorna señalando la hora de la maldición: “Los muebles de roble que llevaban a la casa el monte elaborado. Allí contaban historias, allí escuchan silencios decisivos, allí los vasos comunicantes para el transcurso en familia, en esa seguridad de ser habitantes entre lo que dura más que el hombre” (MMV, 1990, p. 162). Las cosas toman sentidos especiales, guardan secretos, materializan una tradición común y amenizan los momentos, se les hacen partícipes de las formas de morar en el espacio. Es esta una percepción que caracteriza la sensibilidad de Mejía Vallejo:

Cuando estaba niño, algunas tardes me sentaba en el butacón de cuero de mi padre, y me sentía un poco él frente al paisaje ancho y hondo del suroeste de Antioquia. Aquel mueble fue hecho para mirar y meterse en uno mismo, para estar seguro en un hogar y afirmarse ante la vida. No sé si entonces lo entendí, pero comprendo ahora que los muebles se hicieron prolongación humana, para el descanso después de la brega, para la conversación, para las preguntas calladas y las respuestas a medio balbucir. Para la comunicación de quienes tienden a no comunicarse. Para mirar el paso del tiempo con hondura (MMV, 2002, p. 7).

El papel que se le da a los objetos resulta determinante en la construcción del espacio. La percepción de las características de cada cosa, su disposición en el lugar y su utilidad, refiere las diversas formas cómo se habita. En la narración, la descripción de los objetos se concibe como un elemento fundamental para definir geométricamente el espacio, pero no se queda ahí, algunos de esos objetos trascienden el nivel de mobiliario escenográfico, se les dan sentidos más complejos en la vida de los personajes y del lugar donde se sitúan, por ello se les nombra de una manera particular asignándoles una carga poética. Para conseguirlo el escritor se vale de los oficios, los usos, los afectos, el pasado y, en general, la historia del objeto: “Cuando un poeta frota un mueble, [...] crea un nuevo objeto, aumenta la dignidad humana del objeto, inscribe dicho objeto en el estado civil de la casa humana” (Bachelard, 1975, p. 100). Cuando los objetos se asocian con acciones y emociones de los seres vivos, el narrador da un cierto ánimo a estos entes, los hace parte de la intimidad de ese espacio simbólico que es la casa: “Y muebles viejos a donde arrimaban gestos y movimientos conocidos, estantes de manos invisibles, marcos con ventanas donde vigilaban ojos insomnes, tantas cenizas olvidadas” (MMV, 1990, p. 118). Así, los objetos adquieren otra realidad, no son cosas inertes, tienen un valor que les permite morar junto a los demás seres, son portadores de la intimidad de los espacios habitados. En el universo de los Herreros nos encontramos con objetos que escapan a las dimensiones geométricas, su tamaño y textura objetiva no es lo fundamental, son cosas ordenadas por un simbolismo diferente que las hace inmensas o diminutas más allá de los centímetros que ocupan.

Las tres casas familiares de Balandú son los espacios donde se encuentran los objetos más representativos para los Herreros. Las cosas de la casa aportan a la semántica del lugar, como trabajamos en apartados anteriores. Algunos de estos elementos tienen especial relevancia por la integración que consiguen en el habitar diario y el sentido simbólico que traen. Los enseres de las rutinas muestran las tareas y costumbres en los días repetidos: “Costurero de mimbre, tijera Corneta, dedal de plata, guardahilos, tambora. Y en la cómoda, sobrantes de la grandeza familiar [...], recobra el periódico en un rincón, o cambia el aceite de higuerrilla a la lámpara junto al inmenso Corazón de Jesús” (MMV, 1980, pp. 41-42). El sillón del patriarca, desde el que se divisa el mundo, señala los momentos de reposo y reflexión del señor de las tierras altas. Así el aguamanil en la sala de la casona del pueblo, el tocador de tres lunas de Zoraida, la silla mecedora de Lucía, el caballete de Medardo, la mesa del comedor de la casa con sus manteles bordados a mano y sus vajillas de porcelana, son objetos que enuncian la intimidad de sus dueños, dan cuenta del paso de estos por el mundo, ante su presencia parece que acabara la soledad: “Los muebles tendrán su manera de conservar cuerpos allegados, adquirirán su forma, su angustia, su ausencia” (p. 177). Uno de los símbolos más comunes de la intimidad es el baúl, la caja labrada o enchapada que contiene objetos preciados, tesoros, mapas o secretos. La familia posee un arca de motivos dorados que se hereda entre las mujeres como el cajón que servirá para guardar el ajuar de novia: “El Baúl de la Buena Esperanza que recordaba el arca de novios en el levante español, «estofados en oro o forrados en terciopelo»” (MMV, 1990, p. 37). El baúl se queda intacto ante el fracaso del matrimonio de Juan Herreros, Evangelina lo llena de nuevo pero define no llevárselo en el momento de salir de la casa paterna. Años después ella misma se lo entrega a Paula, quien, a pesar de sentirlo como un mandato familiar, nunca le da el uso esperado, lo poco que contiene lo reparte entre sobrinas y amigas. Como indica su nombre, el baúl solo albergaba esperanzas y ninguna de ellas se cumplió. Sintiendo-se casi la última de la estirpe, Paula lo clausura: “Se despidió de El Baúl de la Buena Esperanza, prácticamente vacío; sacó los últimos trebejos, rompió un trozo de terciopelo empezado a romper, fue a la máquina, cosió un collar para *Tigre* y cerró el cajón definitivamente” (MMV, 1980, p. 110). Los valores de intimidad, cifrados en la esperanza, que reposan en este baúl muestran la imposibilidad de

cumplir todas las expectativas, los anhelos se van perdiendo con el tiempo hasta que el arca queda deshabitada por completo cuando su última dueña deja de esperar.

La simbología de la “caja continente” varía en los cofres que reciben como presentes Zoraida e Isabel, mujeres por fuera de la familia cuya posición frente al amor es más liberal. En estos pequeños cajones ya no se guardan las esperanzas de una vida matrimonial sino los secretos de amores por fuera de las ataduras morales, como sus romances con Medardo y Efrén, respectivamente. Explicamos en un apartado anterior cómo Zoraida mete en el cofre todos los objetos que significan sus días de coquetería y vanidad, considera que allí sepulta su pasado, un tiempo que quiere enterrar antes de ascender al páramo. Isabel, por su parte, recibe el cofre que le regala Efrén y esconde ahí su amor: “Añoche me acosté y me dormí tocándole al cofre sus grabados. Creo que metí en él los recuerdos de usted para que no se me salgan nunca” (MMV, 1990, p. 215). El cofre es un sitio seguro para guardar los secretos más íntimos, tenerlos ahí es ampararlos de la mirada de otros. El espacio interior de la caja de madera encarna lo más íntimo de estos personajes, por ello el arcón matrimonial va quedándose sin nada, nadie vuelve a depositar ahí sus ilusiones, mientras, los cofres más modestos de las otras dos mujeres se cargan con sus historias vitales, su pasado y sus secretos que enuncian una disposición diferente frente a la existencia construida con lo vivido y no con aquello que se espera que llegue algún día.

Las mujeres que habitan en el páramo tienen un secreto compartido, un cristal luminoso que, encerrado en sus manos, les ayuda a aliviar las tristezas, las protege y les da fuerza para enfrentar las situaciones difíciles, a ese cristal lo llaman el “pedazo de estrella”:

–Vea, me la trajo don Roberto –y puso en sus manos una piedra llena de iridiscencias extrañas.

–¿Y esto? –preguntó la mujer, palpando seguidamente– ¿Qué es?

Natalia se sentó en un borde de la cama, las dos manos plegadas entre sus rodillas.

–Una tarde llegó don Roberto, yo había cumplido cuatro años y estaba llorando. Entonces me contó el cuento de un águila

amiga capaz de volar tan alto, que llegó a una estrella, y de un picotazo agarró este pedacito.

–Sí parece de estrella –dijo Zoraida–. No puede ser otra cosa que un pedazo de estrella.

–Pues el águila me la trajo para que no estuviera triste. Cuando me la entregó, dijo: –«Si estás triste, apriétala bien fuerte y piensa que el cielo sigue arriba». ¿Sabe que es verdad? Por eso vivo contenta (p. 88).

Este mineral, elemento terrestre, tiene la simbología de la piedra preciosa que es recompensa, el hallazgo feliz del minero, pero en este caso el trabajador es reemplazado por Roberto, el hombre capaz de dar sentidos poéticos a las cosas que componen la vida cotidiana. “Roberto es un mago” (p. 292) que descubre el sentido de los objetos, él logra cimentar una intimidad en la piedra, “una intimidad que sostiene sus cualidades y al mismo tiempo las exalta” (Bachelard, 2006, p. 60). Roberto se vale del color iridiscente para situar la piedra como una estrella y luego, con la historia que la acompaña, construye un sentido que le posibilita devolver la alegría o la tranquilidad a un ser agobiado, llevándolo a la reflexión sobre la continuidad de la vida a pesar de las angustias: “El cielo sigue arriba”. Con la función de este objeto comprendemos, una vez más, cómo este personaje es usado por Mejía Vallejo para potenciar las semánticas del espacio habitado. Las mujeres acuden al pedazo de estrella en situaciones donde necesitan de algo que consuele sus pesares o de un amuleto que les infunda poder para asumir su destino: “No falla tu pedacito de estrella” (MMV, 1990, p. 292). El cristal actúa como un objeto supersticioso que, al mismo tiempo, las une en la conversación y genera un ambiente de complicidad, acompañamiento y cercanía.

La música recorre de arriba abajo Balandú, la canción amorosa, la copla tradicional o los discos traídos de otros lares complementan muchas escenas. Para los Herreros la música se articula como un elemento fundamental de su cotidianidad: “Los fundadores tenían buena voz” (p. 13), sus descendientes la heredaron y además saben tocar la guitarra. Los instrumentos musicales son objetos que amueblan las casas de los Herreros, los usan para amenizar las tardes, la tertulia nocturna o para entretener los tiempos muertos. Medardo, en sus días de locura, tocaba una flauta emulando al dios Pan en su

manera salvaje y su tendencia al desenfreno de los sentidos, creía que la flauta atraía a los difuntos y por ello su melodía lo invocaría a él mismo una vez estuviera muerto: “Esta flauta evocará mi figura. Y soplabla la boquilla y creía verse llegar” (MMV, 2002, p. 167). Muchos personajes están asociados a un instrumento, Zoraida y Evangelina tocan la guitarra y el piano, Roberto entona las coplas con su tiple “el acompañador”, y Eusebio es inseparable de su guitarra, el instrumento más común en los textos. Fabricar, tocar o escuchar una guitarra se convierte en un momento que apacigua el espíritu, que logra despojar de las amarguras: “Está uno triste y necesita una canción. O necesita el silencio. O necesita el silencio después de la canción” (MMV, 1980, p. 116). La guitarra remite a la tradición de una familia que ha cantado con el tañido de sus cuerdas, de un pueblo que ameniza sus fiestas, de amores concretados después de una serenata. Para Vélez (1999), “en cada espacio o circunstancia, la guitarra ejecuta tonadas de ensueño, aires campesinos que exorcizan temores encajados o que, al revés, liberan exabruptos de afecto, desasimientos de privaciones y deslealtades” (p. 287). Los ritmos de la guitarra se funden con las demás rutinas de Balandú, el sonido de las cuerdas pulsadas o rasgadas se asume con naturalidad, en contraste con la resonancia que emite “la victrola” traída por Efrén Herreros. Para el pueblo no es posible entender cómo funciona ese artefacto que desata la furia del sacerdote y el temor de todos: “Desde el púlpito dijo que la voz humana solo podía repetirla Dios, o el diablo metido en ese aparato” (MMV, 1980, p. 12). Al describir la vida monótona del pueblo explicamos cómo el gramófono, “esa cosa con voz pero sin alma” (MMV, 1990, p. 62), supuso una interrupción. El aparato encarna el progreso, su llegada muestra una forma de la industrialización y acarrea un desafío a las costumbres: “Efrén Herreros armó un escándalo cuando dos cargadores la trajeron en angarilla como si se tratara de un moribundo o un alto personaje [...] puso a girar el eje con «Serenata de Schubert» que luego tararearía Balandú por generaciones” (p. 60). El gramófono, como el progreso, genera asombros y miedos, todos quieren conocer qué hace funcionar el aparato traído de los Estados Unidos, pero la Iglesia se encarga de infundir desconfianza en ese artilugio desconocido y peligroso:

El cometa Halley del año Diez, eclipses, terremotos, sequías e inundaciones, la gripa bogotana y algún asesinato fueron carga-

dos a la cuenta de Efrén Herreros por desafiar la cólera divina con el portavoz de Satanás, y por encender azarosas pasiones en el pulso de alguna joven formal.

–¿No se fijaron?, la niña Beatriz quedó como atembada con las canciones.

–Tiene que ser pecado.

–Mala cosa el progreso.

Reuniones extraordinarias de Las Hijas de María, secretos entre las Damas de las Cuarenta Horas, conciliábulos en cofradías y organizaciones piadosas, todos tuvieron que ver con ese vuelco de las costumbres. Fue precario el contento en Balandú (p. 61).

El aparato desaparece cuando la tía Vestina Herreros lo entierra en el páramo, cerca de la Casa de las dos Palmas. Aún allí la ortofónica hace que se escuchen sus canciones: “De verdad se oían las voces de Caruso y Tito Schippa (sic) en noches de luna junto a la capilla de las tierras altas” (MMV, 2002, p. 81). Esta forma de florecimiento del aparato sembrado en la tierra simboliza de alguna manera el cambio en las formas y percepciones que genera la victrola y que se enraízan en Balandú para continuar creciendo en lo más profundo del espacio. El gramófono oculto en la tierra y los otros que llegaron a amenizar las horas de las casas familiares se establecieron como un sello de identidad de los Herreros, además esta máquina se adentra en la intimidad de la familia, participa de las horas de enfermedad de Lucía, de los momentos de espera, de las rememoraciones del pasado y de la celebración de los buenos tiempos. La victrola materializa las contradicciones de los Herreros que, por un lado, creen en el progreso que se gesta más allá de esas montañas y, por otro, usan este aparato para escuchar la música tradicional, las canciones que han repetido durante generaciones.

El transcurrir del tiempo se encarna en el reloj, el aparato que señala el movimiento perpetuo de las horas es animado como copartícipe de la imposibilidad de volver atrás, de detener el devenir implacable que va dejando un aire de muerte: “El reloj no soportaba más el paso del tiempo, a través de él habían pasado tantos años [...] Hasta el péndulo quería detenerse, mirar hacia atrás, recobrar lentamente el camino tratinado” (MMV, 1994, pp. 172-173). La imagen del reloj de cuerda con su monótono sonido aparece en las situaciones

donde se toma conciencia del paso del tiempo, ante el recuerdo de los antepasados, la percepción de la vejez o cercanía de la muerte de Lucía: “No le des cuerda a ese reloj, marca las horas que nos quedan. Marca las horas de aquellos días” (MMV, 1980, p. 59). El reloj señala el pasado a partir de contar las horas del presente, su movimiento es constante, no se detiene pero vuelve una y otra vez sobre los mismos números, su sonido es un martillar de la culpa que aqueja a la familia maldita. Este mismo sentido del retorno se lo hemos otorgado a los espejos, puente entre la vida y la muerte, espacio por el que retornan los espectros: “Ellos, los recuerdos. Por el espejo venían como por un camino. Y llegaban al espejo de la galería alta, llegaban a todos los espejos” (p. 59). En la imagen especular las personas se quedan, se perpetúan en el tiempo, consiguen vencer simbólicamente la muerte: “Muchos años después veríamos en los grandes espejos las caras estancadas de un tiempo sin orillas, fijas las miradas de prisioneros, febriles, congelados ojos, la postura de asombro resignado.” (p. 83). El espejo muestra la tendencia a una memoria fija, congelada en el cristal, que no deja que el tiempo se convierta en olvido: “El viejo espejo del recibo, ¿qué historia podría ignorar?” (MMV, 1990, p. 69). Las imágenes reflejadas quedan fijas en estos cristales como restos de reminiscencias que van contando la historia de la estirpe.

Hay un conjunto de objetos que habitan como memoria familiar, además de los espejos, cumplen con esta función las pinturas de Medardo y el álbum de fotografías. El talento de Medardo como pintor se expresa en los retratos que elabora de cada uno de los miembros de su familia: “Uno a uno fueron pasando al papel y al lienzo en los descansos de sus escapadas. Abuelos fundadores. Estirados, bondadosos, ridículos, deformes y hermosos. Lo humano” (p. 128). Los cuadros que se cuelgan en los corredores de la Casa de las dos Palmas con sus marcos de cedro se describen como testimonio de la mirada de este hombre descarriado: “Dibujó y pintó la familia, se burlaba de todos nosotros frente a sus retratos” (p. 128). En las pinturas quedan descritas la desdicha de Evangelina, la violencia de José Aníbal, la clarividencia de Zoraida junto a su gato, el respeto que todos sentían por el coronel Enrique o la fuerza de la mirada de Efrén. Medardo los captura para poder dejarlos en el páramo tal como los conoció, la altura es el lugar de las invocaciones: “Logré encerrarlos por fin, ni las llamas del infierno podrán sacarlos. ¡Yo estoy en ellos!” (MMV,

2002, p. 157). El tiempo queda detenido entre los bastidores y las figuras dibujadas, forma de la memoria materializada en una extraña galería donde Medardo expone los dolores, los pecados, las amarguras y las pasiones de todos los suyos. Su última pintura es una lámpara sangrante que atrapa su propia culpa y simboliza la caída total de la estirpe: “Te llamarás *La Lámpara*, cuadro, no podés escaparte de mis colores, te llamarás *La Locura de la Lámpara*, mi locura cuerda” (p. 241). La lámpara, objeto que emite luz para alcanzar la claridad, entrega aquí lágrimas que luego se transforman en gotas de sangre y consigue producir una semántica del remordimiento al tomar conciencia de los propios actos. Con este cuadro se culmina la galería familiar que reposa en el espacio sagrado, pues solo en el páramo se puede entender el sentido de estos retratos.

En la casa del pueblo se guardan las fotografías pegadas en las hojas de un álbum: “Hojas legajadas a tornillo, argollas de plata, cordón de hilos de seda. Gastadas ya las puntas por índices y pulgares que indagaban la hora detenida en el gesto solemne, en el paisaje de sol y sombra” (MMV, 1980, p. 85). Las fotos también se articulan como objetos de la memoria, muestran el semblante de cada uno de los Herreros sin llegar a denunciar las imprecaciones familiares como lo hacen las pinturas. La carga simbólica de las imágenes del álbum viene dada por los recuerdos que recrean historias pasadas. Ellas funcionan como un estímulo para el imaginario, Durand (2004) explica “que el hecho de ver y de dar a ver está en los umbrales de la poética”, así “la contemplación del mundo ya es transformación del objeto” (p. 416). Paula y Eusebio Morales observan las fotografías no solo como imágenes ya hechas, ellas despiertan la posibilidad de crear nuevas imágenes, de recrear su pasado:

Los Morales conocían otra dimensión en aquellas imágenes estereotipadas, decían un aspecto las fotografías. De esos labios apretados salieron frases totales, en esos ojos soñadores hubo ira de miradas, en esas frentes se arrugó el dolor hasta llamar la tragedia; esos cabellos cuidados se sacudieron en negaciones rotundas, se regaron en almohadas durante noches de sueño intranquilo o amor frenético; aquellas manos al borde de la postura elegante se desmidieron al abarcar unos senos aterrados, al acariciar una mejilla, al borrar una lágrima,

al apretar el gatillo de una pistola.
 –¿Cómo eran? (MMV, 1980, p. 78).

El álbum les ayuda a comprender cómo era su familia, a través de él consiguen elaborar una memoria de momentos clave y de todos aquellos seres que allí permanecen. El tiempo se detiene en el álbum, nadie deja de ser en esos papeles estampados: “En El Álbum están vivos y nos miran fijos, a veces no aguantan su mirada, como estancados en otro espejo” (p. 167). El libro de fotografías se articula como parte de los símbolos del eterno retorno familiar, los cuales construyen un eufemismo que ayuda a eludir los sentidos de la muerte: “Eran monstruosos, mira El Álbum. ¿Quién dijo que murieron? *Son monstruosos*. / –Nadie puede morir si uno sigue invocándolo” (p. 31). Los muertos no dejan la vida por completo, están en sus retratos fotográficos, sin embargo, se teme al álbum que asila a estos invocados, como se teme estar al otro lado de los espejos, quienes observan sus páginas saben que pasarán a ser recuerdo una vez no lo puedan abrir: “Debemos esconder El Álbum, anoche soñé con su entierro. Lo llevábamos algunos deudos [...] El pasado nos entierra a todos. El Álbum alzaré con nosotros, allí quedaremos también, su tapa nos cerrará la vida” (p. 168). El acto rememorativo que se produce al hojear las fotografías se va tiñendo de un sentimiento azaroso cuando se comprende que cada vez hay más familiares muertos que vivos: “Estamos solos con El Álbum” (p. 183). Estar solos equivale a reconocerse como los últimos de la estirpe, Paula y Eusebio son conscientes de que están reconstruyendo una memoria para ellos mismos, ya no les queda nadie a quien le puedan transmitir esas reminiscencias. Este hecho puntualiza la función simbólica del álbum, un objeto que ordena un ritual donde se vuelve a contar todo lo acontecido para que otros puedan recordarlo y perpetuarlo.

La intimidad y la memoria de la familia Herreros se ponen en juego en la relación que establecen con los objetos: “Cada objeto habitado, ellos mismos en cada objeto para evitar el abandono” (p. 126). Los valores asignados a las cosas son una prolongación de sus sentimientos y emociones cotidianas, los objetos habitan en relación estrecha con el simbolismo que los personajes les entregan. Los objetos más preciados para los Herreros tienen una larga durabilidad, muchos de ellos han acompañado a varias generaciones y se integran comple-

tamente en la historia familiar, se habla de muebles, trastos y utensilios que remiten al tiempo de la fundación. Elementos como los espejos, el sillón, la guitarra y la victrola se configuran como signos de la identidad del linaje cuyo sentido es compartido y aceptado por todos. También el baúl, el álbum y las pinturas adquieren sentidos primordiales para las últimas generaciones, quienes los asumen como parte de una realidad que los vincula con los lazos familiares. Las cosas cargadas simbólicamente dejan de participar de la homogeneidad de un lugar, adquieren una particularidad que las lleva a poetizar el espacio, se convierten en centros de sentido que resaltan la semántica espacial. El inventario de objetos simbólicos de nuestro universo nos sitúa en un terreno de carácter privado, las cosas nos relatan los valores más íntimos de la familia Herreros y su intento por preservar la memoria. Sus temores, sus esperanzas, su relación con los muertos, su sentir por la música, sus recuerdos, su manera de vivir el tiempo y su contradicción frente al progreso quedan reflejados en los objetos que habitan las casas de Balandú. Las cosas moran en el espacio y guardan lo más íntimo de una familia: la propia historia de su estirpe.

Capítulo III
El tiempo en Balandú:
el eterno retorno de la familia maldita



*Y tantos nombres propios, abocados a una pelea
feroz contra el tiempo.*

MMV

En la encumbrada montaña donde Balandú se esconde los sucesos vitales transcurren, retornan, acontecen sin dar tregua, volviendo una y otra vez sobre lo mismo. En algunas ocasiones llegan con la calma lenta y suave de la brisa del campo, en otras con la fuerza de los vientos andinos que arrasan, arremolinan y transforman. El tiempo es una imagen vaga y escurridiza que se presenta ante los seres humanos en forma de pregunta urgente, insistente e inasible. Parte del habitar incluye descifrar el enigma del tiempo, dominar sus atributos incluyéndolo en los sentidos colectivos. La montaña habitada por la familia Herreros no es ajena a esa gran cuestión, como todo espacio se ve atravesada por el tiempo que convoca las explicaciones del principio y el fin. Al dar cuenta del origen y la muerte, una sociedad construye una comprensión del tiempo. En Balandú esta percepción se asocia con la conquista de la montaña, con la construcción del poblado y las casas familiares y con la maldición, momento fundante que abre un nuevo episodio temporal sobre el cual se forja la identidad de los Herreros. Los personajes se ven envueltos por el paso del tiempo que se concreta en enseres envejecidos, variaciones de las circunstancias, muertes y retornos fantasmales: “Más años, más difuntos vecinos, amigos, parientes, años fuera, años dentro, años que tumbaron orgullos y goces. Años acosantes en caminos de tierra

parda, en caminos de tierra colorada [...] Años de espera y vigilia, de sueño y afán. Años” (MMV, 1990, p. 388). En los señores de Balandú hay una lucha constante por vencer ese tiempo perseguidor que simboliza la destrucción, el olvido y la muerte.

El paso del tiempo anuncia la transitoriedad de la vida, la pregunta por lo temporal viene acompañada de la angustia por la muerte. La desaparición de las personas y las cosas introduce en las sociedades la necesidad de pensar en el tiempo: “Los nombres en las lápidas duran mucho más que los hombres que tienen esos nombres. Queda la letra, nosotros nos vamos” (MMV, 2002, p. 170). La evidencia de la mortalidad obliga a construir una red de sentidos, una concepción del tiempo que vincula el entorno natural con el social a partir de la capacidad simbólica del ser humano, así el lenguaje comienza a ordenar los acontecimientos y a darles un peso significativo (Elias, 1989). En esto consiste la creación de un “cosmos”, requiere la introducción de un tiempo que lo particularice, que le otorgue unos significantes propios y que lo fusione por completo con el lugar que se está inaugurando. Balandú queda integrado en una cadena temporal desde el momento en que comienza la empresa colonizadora de la montaña, la travesía de mujeres y hombres que culmina con el asentamiento y construcción de una aldea es el primer tiempo de este espacio, su génesis, por ello este viaje es el relato épico que consigue dar unidad y profundidad a las acciones llevadas a cabo por los primeros hombres y sus descendientes: “La montaña se vio hollada por la planta del hombre, y el hacha y el machete resonaron cerca de grandes ríos, en los páramos, en la cordillera de arroyos voraces” (MMV, 1985, p. 28). Nuestro universo se inserta, de esta manera, en una línea temporal e histórica que instituye ciertas fases –colonización, fundación, construcción–, consolidando un marco de referencia socio-cultural. Es este el tiempo histórico de Balandú, compartido por toda la comunidad e inscrito en un registro amplio de carácter nacional. En ese registro temporal se incluyen situaciones no ficcionales como la Guerra de los Mil Días, la colonización antioqueña o la primacía económica de la minería y el cultivo del café.

A este tiempo histórico lo caracterizamos antes como horizontal, cronológico, capaz de conectar los hechos sucesivamente en un antes y un después, es un “tiempo encadenado” (Bachelard, 1985, p. 222).

El punto de vista de esta temporalidad concuerda con el de una historia objetiva que se puede fechar, comprobar por documentos y medir, adquiriendo la categoría de verdad verificable. En el relato de Balandú el tiempo horizontal actúa como guía que da sentido a la narración, un referente que organiza las acciones a la par que señala la desesperanza de lo irreversible, la imposibilidad de volver al momento primero y comenzar de nuevo. La muerte se alza como una amenaza ineludible: “Era un tiempo espeso, estancado dramáticamente y como rodeado de tragedia, como si alguien estuviera muriendo en derredor, herido; o como si el mismo tiempo estuviera amenazado por la muerte” (MMV, 1990, p. 346). La familia Herberos se opone a dicha historia cronológica, intentando desatarse de ese hilo de la temporalidad que le revela la conciencia de la muerte. Esta lucha se presenta en actos metafóricos, como la escena en que Miguelón Herreros ingenió “un mecanismo para que el reloj marcara el tiempo hacia atrás en protesta contra el paso del tiempo” (MMV, 1980, p. 78), o aquella donde Paula espera que el tiempo se detenga:

Y se dirigía al gran reloj del comedor, arrimaba un taburete, se encaramaba, abría la puertecilla, tomaba la llave y daba cuerda lenta y cuidadosamente. Colocaba las manecillas donde debían de estar, cerraba, abandonaba el taburete y miraba con la ilusión de dominar el tiempo.
 –«Estáte quieto, pues» (p. 202).

El fragmento revela el tiempo encadenado en el transcurso del relato, refiere una sucesión de acciones que describen el dar cuerda al reloj, pero las frases finales sitúan un plano simbólico del que emerge el conflicto del personaje, quien intenta que la vida no se fugue reteniéndolo el paso de las horas. Se cruzan así el tiempo objetivo del reloj con el subjetivo de la mujer, intersección constante a lo largo de las novelas, donde el tiempo horizontal es atravesado por uno vertical. Los Herreros perciben el plano histórico al ver avanzar las edificaciones, con la llegada de nuevos nacimientos, en la adultez de los que fueron jóvenes y en la muerte de los seres conocidos, en esta dimensión temporal “la vida se va. Como una mariposa, como un elefante. Como un puma herido” (p. 193). Es una visión del tiempo menguante, que los invita a embarcarse en un proyecto de renovación constante para intentar permanecer. Dan entrada así al tiempo

vertical, simultáneo y detenido, un tiempo que no sigue la medida y se ordena en instantes que marcan puntos fijos y repetibles, pues “sea cual fuere la duración que se le atribuya, hay que considerarla como *momento*, es decir, como un tiempo en el que el final es como el comienzo y el comienzo como el final, una especie de eternidad” (Schelling citado por Cassirer, 1972, p. 143). La temporalidad vertical sube y baja en espiral repitiéndose cíclicamente, se ubica en el orden del mito, en el que no hay una duración uniforme y regular sino configuraciones concretas de formas temporales, un ir y venir rítmico y repetitivo: “Los jóvenes se hicieron viejos, los viejos se hicieron muertos, los muertos se hicieron fantasmas en álbumes y puentes y talanqueras. / –Devuélvanse” (MMV, 1990, p. 319). Desde ahí la familia Herreros explica su historia particular, entiende su transcurrir como un círculo que simboliza el avance invariable sobre este patrón. Sus hazañas y tropiezos se enmarcan en este tiempo subjetivo y simbólico desde el que todo vuelve: “Mañana será otro día. *Hoy* es otro día, siempre lo mismo” (MMV, 1980, p. 132). El cruce de las dos temporalidades posibilita un sentimiento de dominio sobre el tiempo, de reinterpretación de la muerte que genera una visión esperanzadora.

Habíamos planteado una ambivalencia en nuestros personajes referida a su interés en el progreso. Esta creencia en la necesidad de la novedad que impide virar hacia atrás sucede en el plano objetivo e histórico, pero este se ve interferido por la verticalidad del retorno, allí aparece para la estirpe la urgencia de conservar lo que ha sido, de regresar al tiempo primero y restaurar el mito familiar que los une a la tierra. El dilema entre el progreso y el retorno nos lleva a ubicar el punto exacto donde se encuentran el tiempo horizontal y el vertical. El empuje a avanzar y a romper con las normas establecidas que caracteriza al progreso trae para los Herreros la maldición del sacerdote, el tiempo que fluía encadenado cronológicamente se interrumpe con dicha imprecación y aparece la verticalidad, la maldición se instaura como el punto fijo alrededor del cual se configura el mito familiar. Después de ella, la Casa de las dos Palmas emerge como espacio sagrado, las contradicciones con la Iglesia se hacen periódicas y los infortunios encuentran una explicación: “Quiso conjurar el destino maldito de la Casa de las dos Palmas, invasor ahora [...] ese algo patético que iba tomando posesión de tiempo y actos” (MMV,

1990, p. 138). La maldición rompe la línea horizontal marcada por la idea del progreso e inaugura el tiempo primero al desatar la caída, el fracaso por conseguir la vida eterna que promete el cristianismo hace inminente la muerte e introduce la necesidad de reparar el pecado cometido. La familia es expulsada del discurso religioso que comparte con su sociedad, hecho que la lleva a desear ir más allá de lo cronológico, buscar una manera de retornar para poder resarcir sus culpas y reducir sus angustias:

–Pero hay algo más allá de todas las cosas.

No me importan las verdades eternas: me importaron las verdades pasajeras, las que están a mi lado, el resuello muriente y esperanzado en otras verdades fugaces como la esperanza. El hombre fue siempre una esperanza frustrada, el hombre no tenía cabida en la vida, lo único que podías mostrarle. El hombre era un hundimiento final (MMV, 2002, p. 122).

Para Mircea Eliade el hombre religioso puede trascender el tiempo y vivir definitivamente en la eternidad, pero “en la medida en que «peca», es decir, en que cae en la existencia «histórica», en el tiempo, echa por tierra cada año esa posibilidad. Por lo menos conserva *la libertad* de anular esas faltas, de borrar el recuerdo de su «caída en la historia» y de intentar de nuevo una salida definitiva del tiempo” (Eliade, 2013, p. 181). Los Herreros ya no participan de los ritos de la Iglesia católica, expulsados de ella, su angustia no puede repararse dentro de estos sentidos religiosos, por ello crean su propio sentido sagrado de la existencia, articulan su propio mito dedicándose a un ejercicio continuo de memoria familiar que les lleva a huir de la desesperación de un mundo que se ha tornado absolutamente profano:

«Hay que tener fe en lo que se sueña». ¿Serían los recuerdos los que no tenían fe?

–Uno ya no anda en el tiempo: flotar en esa bruma sería tarea del recuerdo –y se acompañaba de lecturas nostálgicas. El recuerdo nos presta sensaciones, las repite incapaz de retribuir el tiempo dejado en las orillas.

Restos del naufragio familiar, más duro por rehacerlo desde abajo.

–Tal vez *Ellos* estaban peor que nosotros.

Lo afirmaba su expresión precaria, sus movimientos insinuaban la caída que no trataba de ocultar. Y el no ocultársela, ese a modo de cinismo de la realidad le dio el único descanso, verdadero aunque derrotado a lo último.

–Ya no me curan las canciones.

Captar cómo es hora a toda hora de que el amador se duela y calle y sufra su congoja.

–Es tarde para darme al olvido [...]

–¿Dios tendrá recuerdos?

Serían malos recuerdos por carecer de pasado, tiempo que pule y desdora. Y el rictus decepcionado con apoyo en sus lecturas:

–Estamos viviendo el futuro de ayer, lo que planeamos, lo que temimos, lo irremediable de un tiempo sin límites (MMV, 1980, pp. 181-182).

En los sueños el mundo vuelve a restaurarse, después de la maldición la caída es imparabile, pero se emerge de este hundimiento apoyándose en los recuerdos que dan vida a la historia familiar. El rememorar impulsa a volver a contarse una y otra vez la misma leyenda: “Atizaba su mirada en las dos puntas del regreso: ida y llegada una misma cosa, como nunca haber intentado el movimiento” (MMV, 2002, p. 191). La muerte se presenta como irremediable, pero esa verdad se intenta esquivar: “Y a la verdad nos negábamos, también para mantenernos firmes en la realidad del mito. Ese, lo único para la esperanza del hombre. Éramos parte del mito, el gran sueño inmemorable” (p. 191). Balandú es cargado simbólicamente por los Herreros como el lugar donde todo comienza, muere y renace: el espacio sagrado en la altura, la maldición de la aldea detenida, la voluptuosidad sin medida abajo en el río, y el retorno al lugar del origen en el ascenso a la Casa de las dos Palmas. Estos desplazamientos en el espacio tienen un sentido también temporal, el regreso a la casa es la vuelta al tiempo primero, el onirismo que inspira este espacio es parte de la regeneración. Balandú sobreviene en un “tiempo fuerte”, queda enmarcado en la temporalidad mítica que saca al espacio del caos y lo ordena en un cosmos donde la vida comienza de nuevo funcionando dentro de la lógica del eterno retorno.

Esta temporalidad es irremediabilmente repetitiva y cíclica, como recuerda la reflexión de uno de los personajes: “Aunque ignoro donde

empieza este camino que da vuelta a la tierra, es el verdadero camino eterno, porque su futuro es su pasado: lo que está adelante es verdaderamente lo que ha quedado atrás” (MMV, 1994, p. 115). Podemos apreciar asimismo una influencia del pensamiento indígena andino en esta visión del tiempo. Tal como observábamos en la construcción del espacio, Mejía Vallejo plasma una cosmovisión mestiza en la que incluye algunos elementos de la comunidad indígena que siempre tuvo cerca, los Emberá-Chamí. Para la cultura Emberá el tiempo se mueve de forma circular, el pasado va delante de los seres del presente y el futuro, aquello que está por venir, se sitúa detrás. Así lo expone el antropólogo Luis Guillermo Vasco (1991): “Los primeros que vivieron, los antepasados, ya pasaron y van adelante. Ellos son quienes van marcando el sendero por donde hay que caminar. Los del futuro, los que no han pasado todavía, vienen atrás” (p. 20). Este orden implica un retorno constante de los antepasados. La presencia de los Herreros que dieron origen a Balandú y a la estirpe es una constante, aunque no tengan vida su imagen sigue dirigiendo el destino e interfiriendo en las vidas de todas las generaciones. Este sentir puede apreciarse en el siguiente diálogo: “El devenirismo de las acciones que siempre llegarían tardías y solas. / —«Nos vamos quedando atrás». / —El pasado también vive delante de nosotros... ayer estuve hojeando el álbum, sigue vivo” (MMV, 1980, p. 117). Como en la concepción chamí, los antepasados que aparecen en el álbum familiar son la imagen del tiempo que se tiene enfrente, aquel que orienta y actúa como el germen que da continuidad a toda la familia, el círculo temporal se abre y se cierra con ellos.

Bajo este registro de un tiempo que avanza en espirales que suben y bajan trazando un desplazamiento continuo que bordea el mismo punto, es decir, que retorna, el transcurrir es lento, pesado y cíclico, equiparable a la concepción agrolunar: “La luna aparece como la gran epifanía dramática del tiempo” (Durand, 2004, p. 106). Las variaciones de este astro señalan los cambios temporales, su muerte y su resurrección revelan un tiempo concreto que demarca pautas de comportamiento en la sociedad, entendemos que “la luna es simultáneamente medida del tiempo y promesa explícita del eterno retorno” (p. 304). La luna se presenta como el símbolo por excelencia de los ritmos de la vida. El devenir circular propone una cadencia particular que implica divisiones en el tiempo, fases que señalan los sucesos

vitales, grandes épocas, transformaciones y momentos de esperanza en una nueva transición. Estos ritmos cíclicos son plasmados por Mejía Vallejo en imágenes donde juega con el movimiento, la vigilia de un ser que aguarda o los cambios de la naturaleza, como puede observarse en el ir y venir sobre el mismo punto de una mecedora habitada por una mujer que espera: “La silla se mueve al mecer sus tiempos adormecidos, sus ocultaciones a las que trata de disculpar el párpado a medio ojo” (MMV, 1980, p. 206). A esta imagen se suman otras que le aportan el matiz de la simbología lunar y apelan a lo redondo, a una consonancia repetitiva y al color del astro selénico: “Tiempo amarillo de sol cobrizo y tajada de papaya, tiempo-cáscara-de-naranja-madura. Y horas secas más allá del polvo. Tiempo de rescoldo y fiebre, de largo verano, de resaca lejanía. Tiempo de color de luna contra un cielo pelado” (p. 206). Se muestra así un tiempo casi quieto, caluroso, que se balancea con la confianza en que todo pasará, se habla de madurez, sequedad, fiebre y un cielo vacío que indica que el tiempo del personaje mengua mientras reposa.

El tiempo lunar es telúrico en tanto se asocia con el brote de la semilla, el crecimiento de la planta, la aparición de los frutos y la renovación y la muerte de las flores. Los procesos de la tierra se explican según la misma frecuencia. Cuando el ciclo lunar se hace referente simbólico no solo ayuda a medir, también unifica una serie de fenómenos: “El cosmos entero se hace transparente y queda sometido a «leyes». El mundo deja de ser un espacio infinito poblado de presencias heterogéneas y autónomas: dentro de él aparecen coordinaciones y equivalencias” (Eliade, 1974, p. 189). Así la observación del paisaje, que es espacial, se integra completamente con una duración temporal, en Balandú espacio y tiempo son uno en la concepción del mundo:

En días de sol, ese paisaje de viento y peñas fortalecía su ánimo, infundía otra dimensión de permanencia en las cosas. Olor de monte refrescaba sus años, canciones que venían de más allá con vigor de semillas, actos y voces de sus antepasados, los que trataban de darle una paz enemiga de su impulso inmediato [...] Entonces miraba el campo y en el campo otra dimensión del tiempo, paciencia del aire, paciencia del árbol en su crecimiento, paciencia de la orquídea y el clavel, paciencia de la montaña y

el agua, que invitaba a una sosegada quietud. Paciencia de las nubes abiertamente mostradas, la del musgo en los claros del monte, el ritmo claro, el paso lento de los días sobre el farallón (MMV, 1990, p. 244).

La poética de la tierra, tan clara en este fragmento, refleja una concepción del tiempo inherente al espacio. Dicha unidad explica el cosmos, cuanto acontece en el paisaje de Balandú manifiesta una temporalidad y en esta fusión se proyecta el destino familiar: “Brotarían las semillas, crecerían las matas, cantarían los pájaros que todavía eran huevo en los nidos, abriría la flor y se haría fruto y se desgonzaría y se haría barro [...] Lo que fue seguiría siendo, era su destino” (p. 359). La información temporal que dicta el paisaje, proyecta la visión que se tiene sobre el transcurso de los sucesos, el ciclo de la naturaleza se equipara al retorno mítico de la familia Herreros. Los ruidos, los movimientos, las actividades no solo describen lo espacial sino que simbolizan duraciones, sucesiones y cronologías. Objetos como el álbum fotográfico, los espejos y el reloj se envuelven en una simbología que casi paraliza el tiempo que transcurre en el presente y trae el pasado de vuelta, actúan como enseres cuya función es la recuperación de lo perdido:

—Hoy no, Recuerdos, vuelvan mañana.

Paula pensaba en el «Regresen en otro momento», ellos no hacían caso. Eusebio se ofuscaba de verlos como muertos respiradores, cercanos y respiradores sobre el hombro izquierdo. —¿Hechos pasados? Pasamos nosotros. Si somos fieles sabemos que no hay hechos pasados. La gente queda en los espejos. Pequeños animales que nacieron para dar sombra fugaz, como nosotros (MMV, 1980, p. 60).

La necesidad de volver sobre el momento originario de los antepasados lleva a los Herreros a usar diversos mecanismos de retorno. La memoria aparece como una herramienta fundamental que posibilita a los personajes entenderse como seres vinculados a un pasado, a un apellido, a unas casas construidas por todas las generaciones: “Saber de dónde se salía y a dónde se regresaba; el derecho a tener un pasado, el derecho a pensar en la descendencia, expresiones que repetirían el signo, brazos en alto, brazos cruzados, brazos al amor, brazos en la

despedida” (MMV, 1990, p. 389). No perder la memoria, mantener activos los recuerdos, se convierte en tarea familiar. Los Herreros tienen el impulso de dar vida a hechos anteriores, reconstruir las casas, escribir aventuras y desventuras, sentarse a conversar sobre las fotografías, buscar rasgos definitivos en los espejos que devuelven imágenes repetidas, producen de esta manera los giros requeridos para que el tiempo tome un rumbo circular: “Todos estos instrumentos de regeneración tienden hacia la misma meta: anular el tiempo transcurrido, abolir la historia mediante un regreso continuo *in illo tempore*, por la repetición del acto cosmogónico” (Eliade, 2013, p. 97). En Balandú se teme al olvido, aquello que no se recuerda muere, desaparece sin posibilidad de volver a ser en algún otro momento: “Cuando recordamos aplazamos eso de morir” (MMV, 1980, p. 78). El olvido vinculado a esa desaparición inexplicable actúa como una amenaza que se enfrenta a diario. Se apela a las leyendas conocidas por los vivos, a la invocación de los muertos y al apego a la infancia como día primero, para que nada consiga escapar por esa vía: “Y la brega estéril por recuperar los días fugitivos, retroceder a un tiempo imposible y gandulear entre las rocas para empuñar su infancia entre las rocas, como quien ataja un cachorro de puma” (MMV, 2002, p. 60). Las reminiscencias son el terreno donde se consigue renovar el tiempo, soportar la maldición y restarle angustia a esa existencia completamente real, despojada de sueños y símbolos. En este camino de idas y regresos se reúne la familia:

A cada regreso nuevas presencias antiguas, llamaradas apagadas, fuegos fatuos, el absurdo.

Los viejos se parecían entre sí por el inmediato futuro, tomarían la forma de su destino palpable en los sueños, en su amistad con la noche, con el desvelo, con la trampa definitiva. Los años iban dando una semejanza que a veces los hacía revelarse. Tal vez morir joven hubiera sido una manera de rehuírse. Si juntaran a todos los muertos en gran desfile, se acentuaría el aire familiar que desde niños los marcaba. Menos en los que tuvieron la locura de no seguir viviendo.

—«Una procesión de gente buena y generosa» (MMV, 1990, pp. 387-388).

El mundo onírico abre las posibilidades de replantear el tiempo, el sueño es reparador por representar la esperanza de una muerte ven-

cida al despertar. La entrada en un sueño profundo o en un ensueño imaginado se entiende como paréntesis de una vigilia azarosa, va más allá del simple dormir, recrea el cosmos, lo renueva y entrega una sensación de bienestar, como afirma Bachelard (1982): “Las ensoñaciones cósmicas nos apartan de las ensoñaciones de proyectos. Nos sitúan en un mundo y no en una sociedad [...] Nos ayudan a escapar del tiempo” (p. 30). El sueño deja de lado la lógica del tiempo horizontal, se rige por la verticalidad, desafía la duración finita que propone la historia creando imágenes donde la eternidad es posible: “Basta cerrar los ojos para fabricarse una oscuridad más larga y honda que las ya conocidas. Es la única forma de explicarse el infinito” (MMV, 2002, p. 207). Entre ensoñaciones y remembranzas Balandú revive como espacio mítico, la Casa de las dos Palmas se erige como el hogar primero, todos los anhelos que intenta reparar el tiempo vuelven allí. Los hombres y mujeres que han partido a otros lares no consiguen apartarse de esa tierra montañosa que los vio nacer, cualquier camino los pone de nuevo frente al Balandú que guardan como registro originario de su historia. Las raíces con este espacio-tiempo sagrado no consiguen cortarse definitivamente, el *Axis mundi* atrae a estos personajes, les hace volver el rostro una y otra vez sobre el mismo norte como única posibilidad de encontrarse a sí mismos.

Las esferas del tiempo mítico se tejen dibujando un ascenso que, llegado a un punto, comienza a descender para dar inicio a un nuevo ciclo. Tal como sucede en las fases lunares, antes del tiempo de renacimiento hay un tiempo de declive, el tiempo que lleva a la muerte lunar (Durand, 2004). Bajo este espectro lunar el devenir de la familia Herreros se compone de caídas y ascensos, esquema que vimos en sus coordenadas espaciales a partir de la ubicación de las tres casas y que se reproduce en la historia de la estirpe. En los periodos de descenso el panorama se tiñe de sufrimiento y remordimiento, no hay tregua para los descarríos y las desmesuras, todo está cubierto por la sombra de la maldición que deja ver la muerte al desnudo: “Llegarían después los años en que el ritmo era grave y la palabra nombraba con temeroso pulso los acontecimientos, cuando la duda carcomía todas las certezas” (MMV, 2002, p. 217). Son instantes de desesperanza en los que la muerte parece inevitable, aunque el desaliento no consigue aplacar el impulso de renacer, se vuelve a los antepasados, los recuerdos dan otra forma a la existencia y comienza

el ascenso a un nuevo tiempo. Este movimiento rotatorio y vertical va gestando una forma de inmovilidad: “Los acontecimientos se repiten porque imitan un arquetipo: el Acontecimiento ejemplar. Además, a causa de la repetición, el tiempo está suspendido o [...] atenuado en su virulencia” (Eliade, 2013, p. 107). La inmovilidad no hace referencia a una quietud propia de lo mortal, sino a un recorrido similar, casi idéntico, propio de la simbología del círculo: “La inmovilidad como destino. [...] En nuestra quietud descansa el movimiento” (MMV, 2002, p. 177). Se va avanzando en espiral sobre los pasos ya recorridos por los seres del pasado, en un eterno deambular sobre lo mismo.

En Balandú gobierna el tiempo lunar, allí el “futuro ya pasó” y volverá a suceder invariablemente. El pasado es repetición de un porvenir que solo varía en detalles tan fútiles que no alcanzan para cambiar los hechos primordiales: “Uno cree que nada sabe del futuro y que todo se sabe del pasado. Sabemos más lo que nos va a suceder que lo que nos sucedió” (MMV, 1980, p. 174). El tiempo cíclico supone un triunfo sobre la muerte, es eufemismo, tiempo negado por la memoria, los sueños y la invocación de fantasmas. Cada miembro familiar se alista para cumplir con su función en el largo desfile de seres que caminan en ese tiempo acaracolado, siempre presente: “Lo que podría suceder ya había sucedido, trataba de ponerse en paz con el pasado, tal vez sería pasado lo que estaba viviendo, caluroso y sosegante” (MMV, 1990, p. 373). La maldición abre los ojos ante el destino trágico que deja a una estirpe desprotegida, la amenaza de la muerte obliga a construir nuevos sentidos. El mito de la gran familia fundadora que nunca podrá desaparecer por completo ordena de nuevo la realidad y niega la muerte: “Y los otros, Ellos, sus locuras fuertes en esta construcción con dos palmas al frente, a su manera evadieron el tiempo” (MMV, 2002, p. 55). Se edifican casas que resistan el paso de los años, se dejan fotografías, se reproducen gestos en las imágenes especulares, se cantan las mismas canciones y se narran antiguas leyendas. La evasión de los Herreros replantea los significantes de la mortalidad: “La muerte, pensaba, sería una pausa descansadora, el olvido cordial de lo vivido, el amable fin de la esperanza” (p. 62). A lo largo de este capítulo comprenderemos cómo el tiempo cíclico refleja la verticalidad que se materializa en la caída de la estirpe; abordaremos la memoria como forma de restauración del

tiempo primero; y veremos, entre las formas del retorno, la visión de Balandú que crea la nostalgia de quienes se han marchado a la ciudad y el regreso de Bernardo como escribano último de la familia. Todo ello nos llevará a entender cómo en Balandú la muerte es el ocaso de la luna que se oculta pacientemente hasta que una nueva llamada hace surgir con plenitud su rostro iluminado, el mismo que señala el paso del tiempo en las grandes cumbres andinas.

Los días del descenso: el tiempo como caída imaginaria

Todos fuimos cayendo, todo iba cayendo en todas partes. La Casa de las dos Palmas, la Casa del Río. Nosotros.

MMV

La hacendosa familia que ha dominado Balandú se aboca a su declive. Es el momento del ocaso, el universo entero parece declinar ante el peso de años y más años de desgracias y equivocaciones. Quienes conquistaron las cimas se ven ahora convocados al descenso: “Todavía alumbraba la aureola de aquella grandeza, aunque en los últimos residuos esa aureola tuviera más de fuego fatuo” (MMV, 1980, p. 110). Tardes y noches desconsoladas se dibujan en la espera del pasado que se esfuma, de los amigos desaparecidos y de las paredes que comienzan a deteriorarse. La sensación de inestabilidad invade pasillos, estancias, caminos lejanos y hasta en el bar de la plaza se percibe la fragilidad. La vigilia es el estado común para los Herreros, temerosos de que el mundo a su alrededor se precipite en un instante y para siempre. La muerte se hace presente en todas sus formas mostrándose desde el final del abismo, como si todo estuviera descendiendo a una fosa mortuoria y no hubiese más opciones: “Un día ninguno de nosotros vivirá y nada habrá pasado, seguirá la ronda” (MMV, 1990, p. 132). Algo se agota en la única senda trazada por la marca de la maldición, el fin está cerca y llegará poco a poco, tejiendo paulatinamente las acciones para que la vida se defina en un solo momento potente y rápido como un relámpago: “Todo nos vino como si ya estuviera decidido. [...] –Todos sufren. / –Todos sufrimos” (p. 297). La caída de la estirpe es una imagen que va más allá de un movimiento espacial, es ante todo experiencia temporal, el devenir actúa con una fuerza contundente potencializada por todo lo vivido, como explica Durand (2004): “La caída sería del lado del tiempo vivido” (p. 116). Para los Herreros la caída materializa lo anunciado por la maldición y este encuentro con las consecuencias de su pecado los sitúa frente a frente con su destino de seres mortales.

El sacerdote condena el comportamiento de la familia Herreros, señala a sus miembros como seres pecadores. Su gran falta los aparta del discurso de la salvación, tal como hemos explicado en ocasiones anteriores, no hay consuelo posible, la muerte acecha en forma de tiempo que se extingue: “Si todo habría de marchar con la marca no merecida, pues a seguir la marca [...] una fuga aterrada en la debilidad y en la fortaleza de esa brava y cansada tribu de los Herreros” (MMV, 1980, p. 31). Hay en el ser humano un deseo de vida, un empuje a “querer vivir” que se ve enfrentado a la conciencia de muerte, el “tener que morir”. La aceptación de la muerte como realidad humana puede hacer frente a esta situación, pero no es esta una salida que libre del temor a morir, ya que “incluso aceptada, la muerte sigue dando angustia y pavor siempre, debido precisamente a su carácter radicalmente heterogéneo de nuestro deseo, y al coste que representa su acogida” (Ricoeur, 2003, p. 471). La historia familiar transcurre hasta llegar a plantear este dilema entre el deseo de vivir y la inminencia de la muerte, ambas fuerzas empujan en una dirección opuesta del plano vertical –arriba, abajo– reviviendo el miedo primordial a caer. La conciencia del tiempo que invade a los Herreros los deja al borde del abismo que se abre entre el deseo y la mortalidad, su destino queda atrapado en una única posibilidad: la del camino de descenso. La estirpe teme derrumbarse, siente que caerá con fuerza a lo más profundo pues ha visto la funesta cara del tiempo. Según Durand (2004), “la caída resume y condensa los aspectos temibles del tiempo, «nos hace conocer el tiempo fulminante»” (p. 117). Así caer es ante todo temporalidad, un símbolo catamorfo que representa el angustioso desplazamiento hacia la muerte. El Balandú de los Herreros es corroído por el paso de los años, el tiempo vital se agota y el mundo entra en decadencia:

Así continuaba la rodada, las familias se fueron desintegrando, desapareciendo al aire bravo aquellas construcciones, los aguaceros, las trepadoras, la soledad con uñas aferrantes. Únicamente la Casa de las dos Palmas oponía su fuerza a la desesperación. Los cimientos reforzados del maestro Bastidas, la capilla de fantasmas, los muros de enormes vigas de roble, las soleras, los limatones, cada rasgo en puertas y ventanas, en los tejados oscuros, en los derredores.

–El viento que todo arrasa... (MMV, 2002, p. 24).

La verticalidad simbólica que impera en Balandú está inscrita en el doble registro del régimen diurno y nocturno, por tanto no solo indica la posibilidad de ascenso sino que también señala una potencial caída. La imagen misma de la altura, desde donde todo se divisa, plantea una profundidad hacia abajo, un abismo que aparta del espacio sagrado y del “tiempo fuerte”, e impide percibir la renovación. Cuanto más alto se encuentre un objeto más durará su caída, así la familia Herreros llega a la cumbre y siente el vacío que revela el precipicio. Tal como explica Bachelard (1958): “Mi caída crea el abismo, en vez de ser el abismo el caudal de mi caída” (p. 121). No se conoce la profundidad del abismo hasta que no se comienza a caer, es decir, hasta que el punto de apoyo se pierde y sobreviene el derrumbe, un acto tras otro da hondura a ese pozo. Entonces invade el vértigo, esa “imagen inhibidora de toda ascensión, un bloqueo psíquico y moral” (Durand, 2004, p. 117). El vértigo es inseguridad que se adelanta a la caída y temor al vacío, a la oscuridad que envuelve los enigmas del fondo invisible: “El hombre hace más oscuros otros misterios, se crea misterios para rodearse de lo maravilloso, para quejarse al borde de sus abismos” (MMV, 2002, p. 177). Los Herreros se ven acosados por una sensación de inestabilidad que los hace dudar incluso de la fortaleza de la montaña. Después de saberse fuertes y tercios, vencedores de la altura, la cima les deja ver el precipicio, la fuerza de la gravedad hace efecto sobre sus vidas y comienza la rodada:

Tal vez no se trataba de entender sino de aceptar, aunque la pregunta fuera un grillo desvelador.

—«Imposible ahora el sueño».

Cae la niebla al pasto, caen los recuerdos afectuosos y tiritantes. Cae la lluvia menuda en perdón de las cosas. Caen las ganas de vivir.

Por los cerros bajaban las miradas de todos, parecía que el susurro de las hojas fuera creando el firmamento (MMV, 1990, p. 354).

La pesadez de nuestros personajes dificulta el ascenso, a la par que le da profundidad e inminencia a la caída, refleja la “psicología de la gravedad” (Bachelard, 1941). Mejía Vallejo crea un tiempo lento, cargado por los efectos de la gravedad, donde el avance de las horas trae consigo un peso que ejerce presión sobre cada paso, proyectando

así su poética de la tierra. La caída terrestre difiere de la caída aérea justamente en la pesadez, la imposibilidad del vuelo ligero y el agobio de sentirse sumergido en una especie de oscuridad que impide ver: “Caerá sin hallar fondo. / Choques de agua contra acantilados de mares no descubiertos, contra los farallones [...] como no pisar tierra ni aire ni nada; como oír palabras inmunes contra su sentido verdadero” (MMV, 2002, p. 173). En las imágenes de caída de nuestro universo la fuerza descendente tiene el peso suficiente para inhibir la intención de ascenso, se sucumbe a lo más profundo, no hay exaltación aérea. El ser queda inserto en un “devenir-de-caída” en que el destino se vislumbra como bajar y bajar irremediamente: “La muerte sería el tiempo, implacable como toda caída. Se nace para caer, si nacer no es ya la caída mayor: del no ser para dejar de ser, de la nada al olvido” (MMV, 1980, p. 163). Ningún nombre familiar queda suspendido porque nada es ligero, todo va hacia el fondo del abismo y hasta el vuelo se entiende como una forma de derrumbe:

Yo no sabía si vivir era tarea fácil. No sabía hasta qué punto es difícil morir cuando se arrastra ese objeto que siguen llamando vida. Yo intentaba descubrir el mundo, el beso, la caída, la canción, no sabía que todo era campo arrasado. Aún creía en el sexo tibio, en la llamada, en el sitio desbrujulado de todas nuestras búsquedas. Creí que la vida estaba en tu regreso.

—¿Dónde?

—Ahí, Zoraida, comenzaron mis preguntas, y un llanto solo que ni tú podrías atajar. Allá empezó mi caída, ¿cuándo empezamos a caer? Caer es destino humano, y las alas que nos dieron fueron alas tramposas, nadie podrá volar al compás de su mirada, el único vuelo es el de la caída. Nadie sabía la dirección de ese vuelo: caer era su manera de volar (MMV, 2002, p. 122).

El peso que lleva a los Herreros al hundimiento se refuerza con cada uno de sus pecados. La falta adquiere esa dimensión de peso y se hace una carga difícil de levantar que impide moverse libremente. La simbología vertical trae implícita una noción moral, Durand (2004) nos recuerda que el esquema de la caída está vinculado con el tiempo nefasto y mortal que puede presentarse en forma de castigo, “la caída se convierte, entonces, en el emblema de los pecados” (p. 118). El acto de caer se asume como un acto moral, un descenso a los infiernos

merecido por aquellos que se han apartado de lo justo: “Dicen que va al infierno el que vive como no se debe vivir. / –¿Y cómo se debe vivir? / –Evitando el infierno. / –¡El infierno es la vida! / –Hay que evitarlo...” (MMV, 2002, p. 152). En la caída, asociada a este sentido moral, cada falta es una forma de encuentro con lo irreparable de la muerte, una fatalidad definitiva y por ello desesperanzadora. Asistimos a un cara a cara con la figura del Diablo, ser del abismo, promotor de todos los males: “¡El diablo, qué opinan! Despierto a cualquier hora, su mirada es la misma noche y es la soledá (sic) y es ocasión, guíne que guíne su ojo pícaro, busque que busque trochas descarriadas” (p. 19). Las decisiones de la familia Herreros y sus infortunios se explican por su cercanía con este ser caído, hemos visto cómo desde la maldición la Iglesia los ubica junto al enemigo que insulta el deber ser dictado por Dios: “Puñales, camándulas, bendiciones al aire. Silencio esperanzador: / –¡Se los llevará el diablo! / –El olvido de Dios será con ellos” (MMV, 2002, p. 18). Tanto en la imagen de irse con el diablo como en la de ser olvidado por Dios se cifra la caída fulminante, la exclusión del discurso salvador, se organiza la imagen de un ser que ha errado moralmente y debe pagar cada una de sus equivocaciones.

La caída comienza con adversidades y desventuras aisladas que se acumulan y generan otras desgracias. La imagen del ocaso de la estirpe se consolida a medida que pasa el tiempo y la familia se ve envuelta en más dificultades, los reveses se suman para otorgar más pesadez a la vida. Las primeras disidencias que trae la maldición causan entre los Herreros un estado de zozobra y temor, ello aumenta con la llegada de posteriores extravíos. Cada nueva provocación al orden establecido conlleva peores males y ayuda a que el desplome sea más profundo. Bachelard (1941) considera que “toda caída espantosa es primer *pavor*, pavor cuyo único destino consiste en ser *creciente*” (p. 389). A la familia le sobrevienen todo tipo de desgracias que dan la impresión de ir forjando su destino de hundimiento, se reconocen como “un clan donde el bien y el mal llegaba a la extravagancia” (MMV, 1980, p. 65). Las diversas maneras como los personajes habitan simbólicamente el espacio-tiempo materializan este declive familiar. Ellos buscan romper con el destino ya demarcado o asumirlo, en ese intento de escapar quedan atrapados en peores males. Los Herreros desean romper con la realidad mediante encierros que impiden observar y relacionarse

con el mundo, o pierden la razón para dejar el alma unida a tiempos pasados o se evaden en la necesidad del alcohol que disfraza la vida de una alegría pasajera: “El trago por desesperación, pequeñas fugas hacia la fuga final. Rehuyendo la tarea porque la tarea era estéril; rehuyeron la carga porque no merecían otra que la de hundimiento, hundirse era también la gran fatiga de ese otro resuello” (p. 64). Los excesos, los asesinatos, los suicidios, el amor por fuera de la bendición celestial, el interés en los avances tecnológicos y el vivir según el designio de las pasiones, los empujan al abismo. Los riesgos se dejan de calcular, es obligación jugarse la vida en cada acto:

Campanas iglesias. Sermones desde el púlpito renegante. Ruidos conocidos. Bolas de billar, pausas. Eusebio observaba a los billaristas y apostaba en favor de uno de ellos o él mismo jugaba la tanda siguiente; o al dominó o al trique o al dado, una noche ensayó la ruleta rusa cuando estuvo de moda.

–«Puede apostarse al juego de la muerte».

–«Aquí estamos, Medardo. Alguien disparó la flecha».

Desde antes asoció con el juego la posibilidad de suicidio. Azar, destino, el suicidio debió representar la única aventura, único riesgo con fondo sombríamente heroico o un acto de rebeldía contra esa imposición de la muerte.

–Cada hombre es varios hombres.

Inalcanzable para todos estos la felicidad: pero es algo si uno cumple su destino aunque los otros se hundan: el que llega daría esperanza (p. 150).

Cada quien es responsable de su vagar por el mundo, pero el hecho de que el camino venga impuesto desde antes entrega la tarea de velar por las próximas generaciones: “Sufrir no era solo tener penas, era también estar al borde de la pena, abordarla, sentirse capaz de refregarse en ella con brazadas de ahogado: sufrir era compartir, atestiguar las penas de los otros, asumirlas” (MMV, 2002). Son vanos los intentos de dejar para los siguientes algo mejor o de no ver en sus desdichas el reflejo de los propios actos, la culpa se inscribe en la historia familiar como un peso aplastante. El arrepentimiento es uno de los afectos más comunes de la condición humana, especialmente cuando se está inmerso en un sentido religioso judeo-cristiano que sitúa en el origen del mundo una falta imperdonable. Es este el

caso de Balandú, el cosmos de los Herreros se organiza a partir de un pecado que no pueden dejar de lado: “Deber del maldito sería propiciar el cumplimiento del castigo. «Tal vez el hombre espera un castigo y cree merecerlo por el regalo de seguir viviendo. Si algo lo alegra aumentará la culpa, pues la alegría sería lo no merecido»” (MMV, 1990, p. 25). Aunque en momentos de renovación hay un triunfo sobre el mal, no consiguen el perdón total para esa primera equivocación: “Ni la vida ni la muerte son capaces de perdonar al que se atrevió a nacer y a morir antes de tiempo, o en su tiempo desolado” (MMV, 2002, p. 122). La falta solo puede ser redimida temporalmente, una vez liberados de ella todo permanece en una tensa calma donde inevitablemente se espera que ella irrumpa en escena con cualquier acontecimiento infortunado. Los personajes quedan así sujetos a un remordimiento constante: “Y algo pareció caer de un recuerdo. / —...¿Quién es dueño de la culpa? / —«Culpa no hay» [...] «Nosotros somos la culpa»” (p. 353). La impotencia ante las dificultades que devienen sin tregua y el sentirse responsable de haberlas convocado, lleva a una posición de desesperanza, nada alivia la congoja ni logra apaciguar las preocupaciones: “Y del «Nunca hay nada grave, la vida sabe más que uno», pasó a entender que sí hay cosas graves y que la vida puede ser absolutamente ignorante” (MMV, 1980, p. 45). El desengaño y la desmotivación que se refieren en esta frase consiguen representar una caída contundente, duradera, el sufrimiento parece instalarse y no dar lugar a ninguna posibilidad de salir de él. El remordimiento ancestral que cada personaje lleva a cuestas cava paulatinamente su propio precipicio, deja el horizonte vacío por completo, la única perspectiva es la oscuridad de ese hueco que no puede frenar la caída.

La poética espacio-temporal de Balandú se tiñe del desconsuelo que azota a la estirpe maldita. Cuanto acontece alrededor, la disposición de los objetos o el avance de los días, indican la caída, el sufrimiento, la cercanía de la muerte o el pensamiento acosador del arrepentimiento. El cosmos entero parece abocarse a la caída, cumpliendo con el ciclo lunar se sumerge en una muerte simbólica, un tiempo de pausa, de oscuridad terrestre para volver a germinar. Este periodo de declive tiene un carácter imborrable, la imposibilidad de perdón se refleja en este punto; para los seres simbólicamente terrestres no hay manera de olvidar que se ha caído, hemos visto cómo la pesadez

no permite ningún vuelo ligero: “La caída es en adelante un eje psicológico inscrito en mí ser mismo: la caída es el destino de mis sueños” (Bachelard, 1958, p. 121). En la familia Herreros hay una especie de vocación de hundimiento, incluso en los mejores momentos el sentimiento de decadencia permanece, entra en comunión con la identidad del linaje. Bachelard (1941) nombra este empuje al descenso como “voluntad de caída”, una tendencia a infundirle un peso considerable a todo lo que compone el universo de un ser, cualquier elemento puede aplastarle, el cosmos contiene toda la pesadez de la tierra:

—A mí la pena brava, no más ensayitos de pena [...] Échame la pena y que nadie me perdone jamás [...].

—¡Horror, la salvación! Hundirse, destino doloroso y amable no querer ser salvados era otra manera de sobrevivir, la lucha estéril, la vida sin tumba protocolaria en su final. El camino también podía ser una hermosa ausencia de miras, trajinar sobre pasos cansados buscando en la memoria versos de muleta y así apoyar una honrada fatiga (MMV, 1980, p. 125).

A la “voluntad de caer” se contraponen la “voluntad de resurgimiento”. Si bien en los Herreros es evidente una llamada al declive, también en su interioridad se da un impulso al retorno, al origen, al tiempo primero que todo lo reestablece: “Había canciones por ese entonces en la Casa de las dos Palmas [...] Después también a los almanaques llegaría el otoño, caerían sus ojos, caerían sus días, caerían años en el penúltimo arrasamiento de la memoria” (p. 181). Mejía Vallejo nos muestra así la dialéctica entre el deseo de vivir y la certeza de la mortalidad, situándonos de nuevo en el plano vertical, en el tiempo cíclico. Después de sucumbir en las tinieblas, el pecado debe ser purgado, propósito que promueve un ascenso contra la gravedad. La familia Herreros no se puede deshacer fácilmente de la gran carga que lleva a cuestas, esto los hace seres de montaña que van subiendo hacia el tiempo originario con un gran esfuerzo, consiguiendo de esta manera ir aliviando sus faltas. El destino familiar, bajo la simbología de una poética terrestre, puede describirse como sendero que sube y baja de un monte sagrado, un camino regido por la fuerza de la gravedad, sin la ligereza de quien es capaz de planear o la efervescencia del fuego que lo consume todo. En Balandú el devenir traza ascensos

y descensos, es una sucesión de ondas, de parábolas que se repiten, una espiral. El esquema de elevación, contrapuesto al de caída, se nos presenta como dos polos de un mismo tema mitológico que describe la vida humana. En palabras de Campbell (1972), el camino hacia abajo (*káthodos*) y el camino hacia arriba (*ánodos*) unidos constituyen “la totalidad de la revelación que es la vida y que el individuo debe conocer y amar si ha de sufrir la purgación (*kátharsis*) del contagio del pecado (desobediencia a la voluntad divina) y de la muerte (identificación con la forma mortal)” (p. 34). En esta dialéctica el ser se hace perdurable y aunque conozca el rostro del tiempo triunfa sobre el destino:

Entre el amor y la condenación parecía vivirse entonces, la amenaza de Dios y la amenaza del diablo, la alegría evanescente del pecado y la esperanza de la salvación. Y todo ello en el ascenso y en la caída, una sensualidad innominada.

Y la vieja convicción de que nadie muere completamente; de que por lo menos lo más fuerte del desaparecido queda merodeando en las cercanías lo hacía sentir convivente (sic) con otro mundo.

—Una oración por los fieles difuntos (MMV, 2002, p. 220).

La caída en el tiempo llega por fin al fondo, no hay manera de alcanzar mayor profundidad, la pelea se ha perdido: “La brega por no dejar de ser. Dar la cara sin concesiones, soportar el deterioro, seguir sin saber para dónde, resignarse a no llegar. O llegar, otra manera de la derrota” (MMV, 1990, p. 379). La cara funesta del tiempo invade, se apodera de todos los sentidos, ya el descenso se ha consumado y el ser está completamente sumergido en la oscuridad, es el momento de la agonía: “La caída ha terminado. Comienza la Muerte” (Bachelard, 1941, p. 446). Una desaparición simbólica, un corto silencio donde las fuerzas se concentran para restituir el orden originario y restaurar la esperanza en la eternidad: “Vivir fue una forma de tropezar. El sueño y la muerte serían un resto de existencia sin tropiezos” (MMV, 2002, p. 172). En el camino de ascenso el pasado es llevado a cuestras por la estirpe maldita. El alma de nuestros personajes está atada a la memoria de la tierra del origen, su centro cósmico, esa será la carga que le impida alzar el vuelo y la materia prima que le permitirá restaurar el tiempo y alcanzar la cima. Los recuerdos, los sueños y las

canciones son aquí formas del retorno, ellas dan lugar a los fantasmas, crean las figuras de los espejos, animan las fotografías y hacen posible la inmortalidad. El ascenso se revela como un proceso de creación y conservación de la memoria familiar, se emprende una lucha contra el olvido, no hay tregua cuando la eternidad depende de las reminiscencias. Lo importante para la familia Herreros no es evitar la caída, tampoco tratar de durar, lo importante es vivir y vivir es permanecer perpetuamente en el recuerdo y en la canción²⁶.

26 Este final es tomado del *leitmotiv* que caracteriza al personaje de Eusebio Morales y que aparece en todas las novelas con reflexiones como esta: "... Cualquier cosa, Paula, el canto de un grillo, el llanto bajo un pañolón, un trompo zangarretas, un zapato roto, una frase en el árbol. Lo importante es el recuerdo. O el tallo de un palo de yuca. ¿Sabés?, me impresiona el palo de yuca porque guarda las cicatrices de las hojas que pierde, así es uno. Y el papayo, y las palmas. Cada planta es una gran memoria grande y dolorosa. Y las canciones que se le caen a uno. Seguiré solo, la felicidad da cobardía porque exige el temor de perderla. Todo hombre feliz es hombre temeroso. Lo importante es la canción" (MMV, 1980, p. 116).

Formas del retorno al origen: entre el onirismo y la memoria

*La memoria es otra sombra / de los hechos, / luz
difusa / huella sin flauta ni sonido.*

MMV

El día primero, el tiempo originario de todos los tiempos, es un recuerdo que no se deja desvanecer, reminiscencia constantemente actualizada. Balandú es habitado desde un tiempo mítico que obliga a mantener la “actitud de quien deshace los pasos hasta el principio de la semilla” (MMV, 1990, p. 354). Volver al origen es una ardua tarea, requiere nutrir de nuevo el mundo con sentidos simbólicos pues estos se han perdido y han dejado el cosmos desprovisto de los significantes necesarios para reducir la angustia ante la certeza de la muerte. Después de la caída deviene el silencio, allí va creciendo la necesidad de resurgimiento: “Todo se va. [...] La vida se iba, o venía lo otro, para regresar” (MMV, 2002, p. 30). La familia Herreros ha tocado el fondo del abismo y de nuevo emprende el ascenso hacia la Casa de las dos Palmas, el centro de su universo, único lugar donde reponer fuerzas para renacer. La memoria familiar ataja el imparable paso del tiempo. El páramo, con sus espejos, sus salones para el recuerdo, sus habituales fantasmas y esa casa que resiste todas las inclemencias de los años, se configura como el espacio donde el tiempo es restaurado. La posibilidad de que el mundo conocido desaparezca, de que los seres y las cosas que integran la realidad de la familia ya no estén, se esfuma en cuanto se está en la altura y todo se encauza en el orden del principio, *in illo tempore*, cuando a esa montaña se le dio el nombre de Balandú y se llenó de presencias que jamás abandonarían los fríos aposentos de la casa del páramo.

La memoria remite a una pregunta por el tiempo ya ocurrido, por un pasado que de alguna forma nos afectó y que alcanza el presente gracias a una evocación involuntaria o a una búsqueda premeditada. Entendemos con Ricoeur (2003) que “no tenemos nada mejor que la memoria para significar que algo tuvo lugar, sucedió, ocurrió *antes*

de que declaremos que nos acordamos de ello” (p. 41). Solo podemos nombrar lo que fuimos porque tenemos la capacidad de recordarlo, hecho que vincula la memoria con la construcción de los relatos que dan marco e identidad a las personas o las comunidades. Los antiguos griegos nombraban la memoria con dos palabras, usaban *mnēmē* para referirse a los recuerdos que aparecen sin ser llamados y *anamnēsis* para el acto de rememorar en el que cada recuerdo es convocado voluntariamente. Así la memoria tiene un sentido pasivo y uno activo, “acordarse es tener un recuerdo o ir en su búsqueda” (p. 20), y en el juego de ambos se teje el entramado memorístico. La familia Herreros se sitúa también en esta doble relación con la memoria que, por momentos, se les vuelca encima abrumándolos, mientras que en otros ella misma se sumerge en un duro trabajo para capturar sus recuerdos escondidos: “Rememorar sería recordar que uno está recordando; pero recordar sería tomar conciencia, con su peso y su responsabilidad y su goce y su laceración, de seres que antes fuimos, viejos espectros” (MMV, 1980, p. 183). Frente a ese tiempo que ya fue, que aconteció antes, los Herreros no siempre se mantienen igual, la marca de la maldición los arroja a un tiempo finito donde el pasado no es más que muerte, pero la familia se sobrepone a estos periodos de sufrimiento asumiendo el deber de recordar. Se embarca así en una lucha contra el olvido, en una búsqueda de los sentidos primordiales que ayudarán a restaurar el tiempo mítico.

Durante la caída de la estirpe el tiempo es un peso aplastante, hemos visto cómo este desplome no es un desplazamiento en el espacio sino conciencia de tiempo. Sentir el vértigo es reconocer que hay algo irremediablemente perdido, que no hay manera de recuperarlo, que los muertos no regresan y que el propio cuerpo es carne que envejece y muere: “Las fuerzas desatadas no podrían volver a su cauce, y las aceptó. Fue destino de la familia afrontar el peso de los años estoicamente, la oscura sensación de irrevocabilidad daba a su paso la seguridad de quien sabe que va a morir” (MMV, 1990, p. 289). En medio de esta caída en el tiempo, la memoria tiene un aire sombrío, el pasado es un tormento porque recuerda que nada volverá a ser igual. Las reminiscencias toman la forma de anhelos, no se puede vivir con serenidad el presente porque la vida se ha dado a la fuga: “Acomoda las cosas a su visión, pero detrás de cada recuerdo repunta la muerte, repuntan vidas que hoy son muerte en el Álbum,

por eso ha cogido miedo a su memoria” (MMV, 1980, p. 206). La relación con los recuerdos es particular durante los momentos de caída, generan un conflicto puesto que son la única estabilidad a la que podría apelarse en un mundo que se desmorona, pero cuando son evocados traen noticias de la muerte, es decir, se apela a ellos como una esperanza pero devuelven tristeza y vacío: “Las cosas se me caen del recuerdo –repetía Eusebio. Ella tomó actitud aprobatoria, caerse las cosas del recuerdo sería olvidar. / –No, yo no olvido [...] / –No las olvido, *se me caen*” (p. 29). Con el declive familiar nada se mantiene en pie, las ilusiones más fuertes se vienen abajo. Por más que se desee resulta imposible olvidar cuando los recuerdos más íntimos, aquellos que son capaces de definir nuestro ser, se agolpan como un alud que arrastra al hundimiento, convirtiéndose en una especie de tiranía que no deja alcanzar el sosiego:

- Las almas de los muertos.
- son animales oscuros
- son animales invisibles
- que se alimentaron de nuestra desesperación.
- Inventamos tanta angustia
- para no dejarnos desaparecer.
- Para no dejarnos morir.

Como siluetas, como recuerdos en busca de su dueño, como sueños extraviados. Sensaciones de cuando quiso abandonar aquellos objetos familiares, aquellos olores de tierra húmeda y trigo asoleado y ciudad nocturna y gente dolida y esperanzada en esa imprecación.

- Cuando acaba nuestra capacidad de sufrimiento,
- cuando han secado nuestras almas,
- se llevan lo que fuimos.
- Son hienas malditas.
- Peores que los dioses (MMV, 2002, p. 182).

La memoria se presenta en estos momentos como tiempo encadenado, es decir, tiempo histórico que deja a los personajes en el plano horizontal, donde un acontecimiento se explica por el inmediatamente anterior. En este orden cronológico los sucesos no tienen ningún respaldo simbólico, son hechos históricos irreversibles, no adquieren más sentido que el de haber ocurrido en un momento dado según

una secuencia causal de eventos. Los personajes se perciben como un eslabón de esta cadena de acontecimientos, con una función que comienza y acaba, sin ninguna probabilidad de perdurar más allá del dictamen biológico: “Sentirse recuerdo, saberse únicamente posibilidad de un recuerdo, de tres recuerdos y cerrar el cielo y clausurar las respiraciones verdaderas” (MMV, 1980, p. 145). El tiempo, en este contexto, es imposible de predecir, es un tirano que avasalla a los seres, quienes no pueden hacer nada para revertirlo. Los recuerdos adquieren la apariencia de un pasado que no regresa, constatan que una parte del yo se hace irrecuperable, entonces el olvido se revela como elemento indispensable para alcanzar algún consuelo: “¡Todos ellos! Pero yo necesitaba el olvido. Necesitaba era un olvido. Necesitaba mi olvido. ¡El olvido no puede ya con tanto recuerdo!” (p. 124). En la obra de Mejía Vallejo quien olvida suelta el último hilo que lo une a la vida. Olvidar es llegar al final del abismo, sucumbir al dominio del tiempo, es una de las caras de la muerte: “Descubrí que el olvido es como una grave preparación para la muerte. —Sonrió a la copa y a la frase—. Y la muerte sería el olvido final” (MMV, 1990, p. 97). Olvidar equivale a borrar, nadie regresa si no lo recuerdan, desaparece para siempre. El temor al olvido representa el miedo a la muerte, por ello los Herreros tocan fondo en su caída cuando ya no recuerdan sus símbolos originales, han perdido su arraigo mítico y los consume el olvido, esa muerte simbólica. Sin embargo, allí alguien recuerda, alguien hace un último esfuerzo por encontrar los significantes primitivos de esa familia venida a menos y con esta rememoración comienza el ascenso:

La búsqueda del recuerdo muestra efectivamente una de las finalidades principales del acto de memoria: luchar contra el olvido, arrancar algunas migajas de recuerdo a la «rapacidad» del tiempo (Agustín *dixit*), a la «sepultura» en el olvido. No es solo el carácter penoso del esfuerzo de memoria lo que da a la relación ese matiz de preocupación, sino también el temor de haber olvidado, de olvidar todavía más, de olvidar mañana realizar tal o cual tarea; pues mañana no habrá que olvidar... acordarse (Ricoeur, 2003, p. 51).

La tarea fundamental para alcanzar la altura es hacer memoria, traer de nuevo el pasado para dar sentido al presente. El saber sobre la

función corrosiva del tiempo alerta y moviliza a la búsqueda de referentes que permitan mantener el mundo conocido, aquel que se ha ido quedando vacío: “Doloroso pensar en el olvido como en un silencio de las cosas, porque se fue llenando de territorios de invasión. [...] un muerto –¿muerto?– cercano lo llena todo, son demasiado reconocibles los sitios de la ausencia” (MMV, 1980, p. 203). La labor es entonces tratar de construir una anamnesis que aleje el temor a perderse en los linderos del olvido. Los Herreros intentan volver a centrar la atención en las imágenes que llegan del páramo, en aquellos días vividos en las casas familiares, en los animales que los han acompañado y en las cosas que han perdurado de dueño en dueño. Ellos se esmeran en mantener su mito familiar, pues “la función del mito es proclamar que el tiempo existe y que debe ser dominado si queremos recuperar el tiempo original” (Fuentes, 1990, p. 66). El ascenso como rememoración es un trabajo arduo y constante que vuelve a sugerirnos unos personajes cargados con la simbología de la tierra, que escalan paso a paso con la carga de la reelaboración del pasado auestas. Subir se convierte en una lucha contra lo irremediable del tiempo, tarea compleja que requiere de especial cuidado para no incurrir en errores, omisiones o no despertar afectos que traigan aún más rabias y reproches:

A veces los recuerdos no acudían como antes fieles al conjuro, al pie de los hechos que les dieran vida: temían confrontaciones o engaños, buscaban esquinas para trastornarlas y reintegrarse a la muerte de donde pretendían fortalecerse y nacer [...] O se presentaban en rebelión distinta, llenos de rabia por no ocupar el espacio completo (MMV, 1980, p. 203).

Para los seres que han caído, han muerto y emergen ahora hacia un nuevo comienzo, los recuerdos pasan de ser imágenes que representan el pasado perdido por el que hay que dolerse a ser la más valiosa materia prima que ayudará a restaurar el cosmos, como expresa uno de los personajes de Carlos Fuentes (1991): “Entre la vida y la muerte, no hay más destino que la memoria. [...] Solo la memoria mantiene vivo lo muerto, y quienes han de morir lo saben. El fin de la memoria es el verdadero fin del mundo” (pp. 490-491). A través de los recuerdos la familia Herreros consigue revivir hechos y personas, las remembranzas son necesarias para mantener la estirpe eternamente. Según

Mauricio Vélez (1999), para los personajes creados por Mejía Vallejo “el recuerdo vive y hace vivir: vive para suspender la inexorable contundencia del olvido y hace vivir, por instantes, aquello que la muerte saca de circulación” (p. 293). La memoria es tiempo recuperado, un arma capaz de triunfar sobre el tiempo y dominarlo, la memoria “es antidesestino y se alza contra el tiempo” (Durand, 2004, p. 409). Al reconstruir los acontecimientos y cargarlos de sentidos vigentes en el ahora, los Herreros consiguen abolir el plano histórico, la memoria se forja como un escudo que los protege del deterioro temporal y en ella cifran su esperanza de revivir continuamente: “Gran cosa el recuerdo si lo recordado puede repetirse. Mala si recordar no pasa de ser nostalgia, comprobación de lo recordado; pero cuando es la ruptura definitiva, o adiós a nuestras fuerzas...” (MMV, 1980, p. 183). Las acciones de rememoración dejan entrever una “voluntad de desvalorizar el tiempo”, ninguno de los sucesos pasados se fija en fechas concretas ni se recuerdan asuntos insólitos que no tienen un sentido preciso en la simbología familiar. Esto quita valor al tiempo como duración, entregándonos así la estructura de un rito de renovación temporal: “Si no se le concede ninguna atención al tiempo, el tiempo no existe; además, cuando se hace perceptible, [...] el tiempo suele ser anulado” (Eliade, 2013, p. 102). No se registran los acontecimientos en sí mismos, sino aquellos momentos en que se repite lo mítico y primordial, lo arquetípico. Los personajes viven así en un tiempo que se manifiesta en un ritmo propio, en torno a hechos centrales en la simbología familiar –maldición, construcción de las casas, acciones de personas ya muertas– y del que procuran su renovación constante. Estas repeticiones construyen un compás, crean una cadencia singular que rechaza la cronometrada duración del tiempo histórico. Ese tiempo encadenado sin puntos privilegiados, donde pasado, presente y futuro se van sustituyendo se deja a un lado para volcarse a un tiempo idéntico y prehistórico, habitan así en un eterno presente que hace posible renacer:

Nunca supo lo que era derrumbe, o lo había olvidado. Tal vez por entender que al nacerse ante cada hecho grande debe aprenderse a morir de nuevo y andar a tientas, como antes del aprendizaje. [...] También lo habría ido cansando ese largo ser testigo de sí mismo, la interferencia de sus actos en los días ajenos. Existirían olvidos que deben conservar fidelidad a

la memoria, intentar un regreso al lugar de origen aunque no fueran reconocidos sino por su aire familiar. Pero aquellos hechos totalmente desaparecidos, aquellas ausencias arrasantes, ¿qué lugar de qué ámbito ocupaban ahora?

–Escondidos a la defensiva en sus cuevas.

Se imaginaba conformado por sus olvidos, cuando los hechos cumplieran su función de convertir en recóndita sabiduría lo que aisladamente no pasaba de ser experiencia rutinaria. En fin de cuentas uno también estaría hecho de la materia de sus olvidos; olvidos de la memoria, recuerdos no ubicados, reclusión de la experiencia, absorción de actos marginados solo en cuanto hubieran cumplido su función, drástica y modeladora. Hasta entender que el hombre continuaría irremediablemente solo.

–O con fantasmas que nos hacen más solos (MMV, 1980, p. 200).

Para la familia el tiempo subjetivo es aquel que puede reordenar en su memoria, ocultan en el olvido algunas escenas para resaltar aquellas que la nombran en su sentido más primordial. El presente es el escenario constante puesto que, a pesar de las variaciones, todo ocurre aquí y ahora, solo existe el instante: “Realidad, solo hay una: el instante. Duración, hábito y progreso solo son agrupamientos de instantes, de los más simples de los fenómenos del tiempo” (Bachelard, 2002, p. 82). En Balandú hay libertad de moverse por dichas formas temporales, aunque estas siempre estarán demarcadas por los instantes mismos, que a su vez dependen del espacio. No es posible rememorar sin contar con lo espacial, el ir hacia atrás no solo es un ejercicio de reconstrucción temporal, en esta labor se hace preciso el espacio que otorga materialidad a los recuerdos: “Es hora de dormir –espantaba sus recuerdos cuando llegaban a deshora. La Casa del Río, la Casa de las dos Palmas, infancias trocadas, territorios de invasión” (MMV, 1980, p. 58). Para volver a los días primeros del origen es preciso un regreso a los lugares donde la intimidad familiar fue labrada. Una anamnesis que pretenda dar cuenta del tiempo mítico, según Bachelard (1975), “debe determinar los centros de destino [...]. Para el conocimiento de la intimidad es más urgente que la determinación de las fechas la localización de nuestra intimidad en los espacios” (pp. 39-40). La memoria produce una fusión de espacio-tiempo que explica por qué es más importante el dónde que el cuándo en la configuración de los relatos colectivos que narran la

cosmogonía del grupo. En el recuerdo la imagen vuelve en el tiempo pero se proyecta como espacio, de esta manera la espacialidad parece adquirir más relevancia que la temporalidad, aunque realmente funcionen como unidad.

Las casas familiares son pensadas por Mejía Vallejo como los centros del destino dentro de ese gran espacio mítico que es Balandú. Hemos indicado particularmente que la Casa de las dos Palmas es el lugar que reúne los signos primordiales. Volver a la casa del páramo es entrar en el espacio-tiempo de la sacralidad familiar, es recuperación del tiempo perdido. El retorno a un tiempo es sobre todo retorno a un espacio, a la casa cósmica que reúne todos los valores vitales: “Si rebasamos la colección de los recuerdos concretos, la casa perdida en la noche del tiempo surge de la sombra jirón tras jirón. No hacemos nada para reorganizarla” (Bachelard, 1975, p. 89). Los Herreros regresan a ese espacio en la altura para volver a conectarse con sus antepasados, esperan que, al comprobar que nadie parte definitivamente, este encuentro los lleve a dominar el tiempo mortal que los acecha: “Nadie nunca se va de ninguna parte [...] –Nadie muere. Uno mira hacia adentro y se lleva las cosas que quiso, allá está uno con todo lo que miró” (MMV, 1990, pp. 223-228). La vuelta a casa es la representación de un nuevo comienzo, equiparable al principio del año o a la fiesta de la cosecha, llegar a la Casa de las dos Palmas y reconstruir su grandeza se consagra como el ritual de renovación del clan Herreros. Sostiene Eliade (2013) que “una «era nueva» se abre con la construcción de cada casa” (p. 93), de ahí la necesidad de los personajes de atravesar las puertas de la morada mítica y reordenarla, limpiarla, reconstruirla e, incluso, reforzar sus cimientos. Se entiende que una construcción es una organización nueva del mundo, hay en estas tareas de edificación una imitación del acto del Herreros fundador. Juan, sobre quien cae la primera maldición, hace de la casa su obra y su lugar sagrado, motivo que será repetido por todo familiar que regresa al páramo. Se instaura así una especie de ceremonial que no ocurre con la misma periodicidad ni de manera colectiva, pero que logra suspender el tiempo profano y bosquejarse en el “tiempo fuerte”, *in illo tempore*, donde la memoria entra en juego:

Era un hombre de regreso; regreso de nada –un nada acongojado– a otro mundo vacío que tampoco podía ser mundo.

Miraba la altura de las dos palmas, los pumas de piedra, el viento arriba, el gran roble, los racimos secos, las hojas temblorosas, el silencio arrasante. Se acostaba, se levantaba, caminaba, se detenía como en actitud de defenderse, seguro de que la vida había sido hecha para golpear (MMV, 2002, p. 197)²⁷.

Reconstruir la casa es más que un proyecto de restauración arquitectónica. Si bien dicho proyecto hace posible que resurjan los símbolos primordiales de la morada, esta labor requiere, además, de varias acciones metafóricas que sirvan como formas de renovación del tiempo, mecanismos que se activen para luchar contra el olvido y dar vida a los registros de la memoria. Llamaremos a estos ejercicios de rememoración “formas del retorno” porque invitan a que el pasado se haga presente, participe de la cotidianidad y dé actualidad a diversos elementos de centro cósmico. La familia Herreros vuelve a levantar los muros caídos, ordena los muebles que acompañan a todas las generaciones e invoca fantasmas, interactúa con los espejos, toca la guitarra o enciende la victrola para traer las canciones unidas a los recuerdos y cuenta leyendas de otras épocas. Incluso desde la casa del pueblo se da vida a la morada en la altura cada vez que se abre el álbum familiar o se escuchan acordes inseparables de la imagen del páramo. La Casa de las dos Palmas es rehabilitada cada vez que estos mecanismos de la memoria se ponen en juego, insertándola en un tiempo mítico: “Abrían El Álbum para compenetrarse con el case-rón paramuno. –De todos modos la pasaron bien –decía Paula. Se estremecía levemente, callaba historias de la Casa de las dos Palmas, abandonada al aullar del viento” (MMV, 1980, p. 26). El impulso a

27 En este punto es importante hacer un recuento rápido de esos momentos donde las novelas relatan el regreso de los personajes a la Casa de las dos Palmas, proponiendo para este espacio una función de morada que ampara un encuentro con lo más íntimo de sí mismo y de la estirpe: Juan Herreros vuelve después de recibir la maldición y años después se suicida en el puente al lado de la mansión; Efrén vive allí con su hija Lucía durante los años en que ella está convaleciente y muere; Efrén regresa con Zoraida y el maestro Bastidas después de la maldición del atrio; Evangelina permanece en la casa durante su primer embarazo después de la pelea entre su padre y José Aníbal, su esposo; Medardo habita la casa e intenta resarcir la culpa por el asesinato de su primo Elías y, junto a Escolástica, trata de invocar los muertos; por último, Bernardo llega al páramo para escribir la historia de la familia.

retornar a través de la memoria, como vimos en un apartado anterior, lleva a la familia a reintegrar a los muertos en el mundo de los vivos para sentirlos como una presencia activa y participante. Cuando asignan un papel a los espectros en el día a día, los Herreros alimentan la esperanza de no morir completamente, si su cuerpo desaparece se mantendrán como recuerdos, como fantasmas:

Voces, lo único que irá quedando del hombre, perdidas en algún punto del aire.

–Alguien nos estará recordando.

–Yo moriré y será como si alguien recordara mi muerte, con recuerdo de lo sucedido una vez. Alguien que nunca pierde su maldita memoria. Volveré a cantar después de que me vaya, escucharán los que me recuerden. Tal vez el recuerdo en otros sea la vida que quedará a los muertos (pp. 13-14).

Las voces aparecen como un elemento de evocación, con ellas se recuerda no solo a los difuntos, también las hazañas de otros tiempos y las canciones que forman parte de la identidad de la estirpe. Mejía Vallejo recrea una y otra vez las reuniones familiares en torno al fuego de la chimenea, en los corredores viendo llover o en las tardes a la hora del café, resaltando la importancia de la tertulia para la construcción de una memoria común, fuerte y arraigada en hechos precisos. Efrén Herreros se perfila como el personaje que transmite este legado mediante el relato de las gestas y aventuras que han vivido los Herreros: “Entonces contó de su familia, desde los primeros colonizadores, los fundadores de Balandú, los abridores de trocha y caminos, los constructores y sembradores” (MMV, 1990, p. 103). Los personajes que están alrededor de Efrén le reconocen esta faceta épica, para ellos es fundamental conocer más sobre esos recuerdos que vienen de padres y abuelos, su interés radica en la función restaurativa que estos relatos representan. La palabra da vida, genera un renacimiento, instaura una especie de eternidad, es la expresión que transmite la memoria.

La música también tiene un lugar preponderante en estas reuniones caseras, las guitarras, el piano y los discos que llegan de viajes más allá de las montañas acompañan las horas de descanso y conversación. Las melodías traen para los Herreros recuerdos de otros tiempos, consuelo

para la pena amorosa, alivio ante el dolor de la temida muerte: “Y de pronto el silencio se volvió canción, y la canción recuperó el ritmo, y en el ritmo el hombre fue volviendo al otro afán de sus horas, a los recuerdos permanentes que hacen el otro lado de la vida” (p. 218)²⁸. Los acordes registran imágenes que regresan cuando se vuelven a escuchar, como si las notas permitieran ver de nuevo: “Pero la música no se mira, se oye cerrando los ojos. / Aunque oírla era mirar todo en otra forma; la música sería como un fantasma de los instrumentos” (p. 63). Ante la imposibilidad de detener la muerte, los Herreros ven en la música una forma de permanecer y de restaurar los años: “El que canta recuerda, Paulina. Y el que recuerda y canta, sabe que va a morir. ¡Lo importante es la muerte!” (MMV, 1980, p. 117). Esta última frase es contrastada constantemente en las novelas con otra que identifica a Eusebio, el guitarrista más hábil: “Lo importante es la canción”. Este enunciado es repetido casi como una oración protectora que muestra esa vía para salir de lo irremediable quedándose en la música.

Las imágenes primeras que conforman los recuerdos se concretizan en esos espectros, melodías y relatos, sin embargo, la materialización más clara se nos muestra en el símbolo de los espejos. Habíamos analizado cómo los cristales que adornan la Casa de los dos Palmas tienen la función de guardar la *imago* de cada miembro familiar: “En los espejos aguardan nuestras viejas miradas” (MMV, 2002, p. 249). Ellos participan de la evocación como instrumentos que ayudan a ver aquello que allí quedó grabado, en este sentido nos señala Mauricio Vélez (1999) que “evocar equivale a querer capturar lo que por

28 A lo largo de toda la obra de Mejía Vallejo encontramos la música como un elemento reiterativo, a través de ella el escritor propone situaciones afectivas de los personajes, quienes generalmente están íntimamente relacionados con algunas canciones o con un género musical particular. En algunas ocasiones la creación del ambiente tiene como soporte fundamental la música, como en el caso de la novela *Aire de tango*. En el andamiaje creativo de Balandú las canciones se articulan con la memoria y la necesidad del recuerdo, el mismo Mejía Vallejo lo reitera en una entrevista: “Ahora que estoy en la etapa de rehacer la aldea, el pueblo y los personajes de la infancia, la música se vuelve algo absolutamente indispensable, porque todo y todos estuvieron rodeados de música. En los pueblos se escucha música día y noche en la plaza. Nosotros crecimos en medio de canciones, con ellas nos enamoramos y aprendimos a vivir” (Escobar, 1997, p. 112)

naturaleza lleva el sello de lo esquivo y escurridizo: el olvido mismo” (p. 265). Los espejos capturan los principales rasgos de rostros y conductas, renuevan en un presente virtual esa gestualidad, cada vez que alguien mira por ellos actúan como una especie de ventana de la memoria: “Creerían que la imagen permanece en la superficie del cristal, en fondos que otros olvidaron por no mirarse de verdad en ellos. O por mirarse mucho hasta perder la identidad” (MMV, 1990, p. 68). La necesidad de evocación no recrea solo el tiempo de los antepasados, además transporta a los días de la infancia, periodo que se recuerda con la ilusión del paraíso, pues la niñez se juzga como un espacio-tiempo del pasado donde se vivía mejor, quizá por la poca conciencia que se tiene de las penas y de la muerte: “Salvar restos del naufragio final, la infancia estancada, un lugar para la comunicación [...] Persiguiendo mariposas, observando orugas [...] –nunca morirán las mariposas en el espejo” (MMV, 1980, pp. 200-201). La infancia es una reminiscencia idealizada, con su recuerdo pueden apaciguarse angustias y desafíos de la vida adulta. Bachelard (1982) nos advierte que cuando el olvido acorralla, la memoria, con sus audacias, nos invita a reimaginar la infancia perdida. En esta recuperación de la infancia podemos constatar el lugar central de la imaginación en el proceso de rememoración:

Yo simplemente me guarecía en el sueño como un escondite de la infancia, allí me quedaba quieto y solo y triste. Regresar sí era difícil, un lío eso de volver cuando no hay camino trazado. Innumerables tantos caminos, y uno solo en ellos, sin distinguir el bien y el mal, en algún punto del aire se juntaban, se hermanaban, seguía mi pelea por la atmósfera del caserón arriba, hasta donde abrevaban los fantasmas sedientos (MMV, 2002, p. 63).

La memoria se hace fecunda si se nutre con ensoñaciones imaginarias que carguen simbólicamente los recuerdos. La imagen se convierte en reminiscencia cuando ha pasado por un proceso de subjetivación donde se apropia de significados que se quieren conservar. La imaginación juega un papel trascendental en dicho proceso, transgrede el espacio-tiempo y logra inmortalizar esa imagen que será una y otra vez recuperada: “Memoria e imaginación no permiten que se las disocie. Una y otra trabajan en su profundización mutua. Una y otra constituyen, en el orden de los valores, una comunidad del recuerdo

y de la imagen” (Bachelard, 1975, p. 35). La memoria puede entenderse en la obra de Mejía Vallejo como una recreación imaginaria del pasado, no hay hechos verdaderos o falsos, los hechos se organizan según les parece a quienes los recrean. Los acontecimientos alcanzan su propia veracidad a partir de esa disposición particular y desde ahí pueden cumplir con la misión de revivir, de dominar el tiempo y de acompañar la soledad fundamental del ser humano. No es fácil recuperar los recuerdos que intentan escapar a las invocaciones y convertirse en olvido, es esta la lucha del ascenso, imaginar constantemente para mantener vivas las imágenes primeras:

No se te olvide poner los recuerdos donde estaban –dice desde el rincón aquella presencia solicitada: mantenerlos disponibles para la próxima soledad; no siempre ocurre así, en ocasiones se desordenan, dejan en una casilla lo que corresponde a otra y se hace un lío acomodar rostros y épocas, frases y labios, sonidos e imágenes.

–¡Qué embolate!

Necesita asolearlos, ventearlos porque se le envejecen, se aferran a su propio olvido deseosos de otra muerte nacida de la voluntad de ellos; como si al adquirir independencia sintieran cansancio inmerecido.

Cuando los recupera cree sentirlos pálidos y deteriorados, fatigadas sus expresiones, con todas las del olvido. Pero si vienen agresivos.

–Paulina, espantámelos (MMV, 1980, pp. 205-206).

Los recuerdos están en sintonía con los sueños, la memoria como facultad intelectual puede ubicarse en el terreno de lo fantástico si se entiende como remedio contra la desaparición, como eufemismo: “La memoria, al permitir que se vuelva sobre el pasado, autoriza en parte la reparación de los ultrajes del tiempo. La memoria realmente está en el dominio de lo fantástico porque arregla estéticamente el recuerdo” (Durand, 2004, p. 409). Las remembranzas no pasarían de ser nostalgia si no fuesen ensoñadas. Los sueños les proporcionan profundidad íntima a las imágenes, las conectan con los símbolos primordiales y hacen de ellas recuperación del tiempo perdido: “«Hay que tener fe en lo que se sueña» ¿serán los recuerdos los que no tenían fe?» (MMV, 1980, p. 181). Este enunciado refleja la sabiduría del pri-

mo Roberto, que consiste en mantener la fe en la imaginación como sendero hacia la eternidad: “Vamos a conseguir recuerdos. / –¿Para qué la mochila? / –Para meter los recuerdos que podemos conseguir [...] «Es lo único que queda al final» –decía revisando su mochila–. «Cuando se nos vacíe, ¡tras!, se acabó esto»” (p. 179). La memoria ensoñada es un escenario en el que todo es posible, el hombre que imagina tiene la capacidad de mejorar el mundo, si esta habilidad es desaprovechada el pensamiento se diluye en asuntos prácticos y realistas, el ser queda enfrascado en el olvido, cae en el tiempo mortal:

El olvido. Y toda la precariedad del ser humano, todas sus limitaciones en el sabor, en el olor, en el tacto, en lo que ya no podría oírse, en lo que no podría verse ni tocarse, en lo que también estaría imposibilitado para el sueño. Y la imaginación, la otra posibilidad igualmente limitada. Y para la ensoñación, ese último sentido que debería sobrevivir, tal vez si la vida lo permitiera (MMV, 1990, p. 70).

La imaginación fortalece y pule la memoria en bruto, la convierte en un acto de creación que se rebela contra el destino. Una vez ubicada en el campo de lo imaginario, la memoria se sirve de las carencias temporales para hacer germinar una “esperanza esencial” en nosotros (Durand, 2004). Los ensueños construyen una realidad paralela donde el ser humano encuentra una fuerza vital. No por ser una realidad creada es falsa, pues se entiende como verdadera desde la visión subjetiva: “Soñar, ensoñar, el mundo como otro invento que cada cual debe fabricar cada día para intentar la sobrevivencia. [...] Mentira llaman a la imaginación. La mentira suave es el sostén del hombre, el hombre tiene que inventarse su mundo” (MMV, 2002, p. 208). Crear un mundo a partir de ensoñaciones no es aferrarse a una realidad fingida, a un espejismo, según las teorías antropológicas del imaginario esta acción lleva a sentar las bases de un habitar fuerte arraigado en creencias que dan fundamento y libertad espiritual en tanto impiden la alienación del ser a una visión netamente objetiva: “Imaginar es transportarse, es mejorar el mundo. Imaginar es imaginar que todo podría ser bueno. Imaginar que es inútil la imaginación, mínima trampa de la realidad” (MMV, 1990, p. 91). Hablamos de una memoria onírica que se sirve de los sueños para cumplir con su tarea renovadora. Los sueños son la manifestación de la función

fantástica, aquella que se ocupa de confeccionar realidades en las que vivir con la ilusión de no desaparecer completamente: “El recuerdo puede ser también un modo poético de mentir sobre el pasado. Intuía que todo se resiste a morir” (MMV, 1980, p. 183). En la familia Herreros encontramos un anhelo de retorno cifrado en cada acto de rememoración. Por ello cuando algunos personajes comienzan a sentirse los últimos de la estirpe padecen la imposibilidad de recrear, de soñar desde su propia memoria, sus recuerdos se les hacen pesados, son tiempo puro que obliga a caer:

Los últimos de las grandes familias únicamente podemos vivir en el pasado, esa nuestra ruina. Nos pegamos de una tragedia o una gloria por incapacidad de producir cosas nuevas. Algo anterior a nosotros nos trajo débiles.

Abejorros con más ponzoña que miel, sensaciones que se resistían a morir, y suaves nostalgias de sol en llanos bajos, de bruma en el páramo. Iban por recuerdos edad atrás, de ellos estaban llenos, vigilaban en los rincones de todas sus horas.

—Un tictac de reloj, la respiración del hombre. Nunca he sentido tanto miedo como en la Casa de las dos Palmas en las medianoches del tictac. Mi respiración, mi corazón, el tictac... Algo podría suspenderse de un momento a otro... (p. 57).

El tiempo en Balandú es dominado por un constante ejercicio de la memoria. Nada muere bajo el cielo del páramo, todo retorna, se repite eternamente en la ardua tarea de rememoración que implica el ascenso. Desde el fondo del abismo el pasado parece irrecuperable: “La cosa está fregada cuando se vuelve recuerdo” (MMV, 1990, p. 89), pero en el mismo recuerdo se encuentran las sensaciones primitivas que empujan a luchar contra el olvido. La Casa de las dos Palmas se consolida como el espacio sagrado, el altar máximo de los rituales de renovación: invocaciones de fantasmas, visitas recibidas por los espejos, reconstrucción de vigas y tapias, noches de tertulia y canción. Ceremonias que reorganizan la memoria familiar, exploran en los recuerdos propios y ajenos buscando el sentido primero que conecta con el origen. Retomar los recuerdos fundantes para levantar una memoria imaginaria es un acto esperanzador. Es “imposible la sobrevivencia en Balandú sin retazos de sueño” (MMV, 1980, p. 135), sin un espacio-tiempo mítico que restaure aquello que parece

perdido entre los infortunios de la maldición: “Yo soy más lo que sueño, más lo que acepto: el sueño es prolongación de nuestras creencias” (MMV, 1994, p. 115). Los Herreros necesitan de una memoria onírica que los inserte de nuevo en el orden del principio, del “tiempo fuerte” en el que se construyó la casa del páramo. El tiempo como duración pierde todo sentido cuando rehace las ensoñaciones primeras en las leyendas, en las canciones o en las imágenes de los espejos. Se le resta importancia a la muerte, gana importancia la imaginación: “¿Qué enseñabas? A soñar. El ser humano pierde mucho tiempo en cosas prácticas. ¡El sueño es lo importante, y la canción!” (MMV, 2002, p. 224). La familia se empeña en recrear su universo con múltiples formas del retorno para que el sueño venga a fundirse con la memoria y cambien las imágenes de muerte por otras más fieles a la vida, para que el recuerdo se acerque a lo verdadero, a la revelación originaria, y haga de todo acaecer un acaecer intemporal porque, al fin y al cabo, vivir consiste en hacer que toda la vida quede en un instante, en un eterno presente.

Balandú desde la ciudad: el tiempo enredado en la nostalgia

*Balandú de aquellos años: un recuerdo tras otro
recuerdo tras otro recuerdo tras otro.*

MMV

Al otro lado de las montañas, tras recorrer el camino de los arrieros, se encuentra la capital. Desde Balandú los ojos apuntan con ilusión hacia ese lugar descrito como el territorio del porvenir por quienes lo conocen. Caminar hacia allí es ir hacia adelante, participar del progreso. La ciudad se define como el espacio propicio para llevar a cabo nuevas ideas, emprender arriesgados proyectos laborales y buscar las oportunidades que se han dejado de percibir en los pequeños poblados. Ante el ideal de la urbe industrial el pueblo se descubre como tiempo estancado del que hay que librarse en cuanto sea posible: “Balandú es el fin del mundo [...] Pueblos finales del bambuco final” (MMV, 1980, pp. 24-25). Muchos deciden marchar rumbo a la ciudad con la esperanza de conseguir una vida mejor, los empujan las ganas de escapar de la rutina rural, de las imposiciones del párroco, del oficio predestinado por herencia o la curiosidad por ver otras maneras de vivir: “¿Por qué te viniste de Balandú? / –Porque allá hay mucho bobo y yo no aguanto la competencia” (MMV, 1979, p. 39). Balandú va quedando a sus espaldas, lejano y difuso entre tantas expectativas tejidas de sendero en sendero. Pero la perspectiva cambia a medida que estos personajes se adentran en el cúmulo de calles, el ruido de las zonas comerciales, las edificaciones de arquitectura importada y la relación con otras personas que, a pesar de venir de diversos lugares, tienen intereses comunes. La extrañeza ante la vida citadina despierta un sentimiento de añoranza por aquello que se dejó atrás y que cada día se juzga más irre recuperable. Se anhela la tierra natal, las costumbres que han forjado el ser y desde las cuales se entiende el mundo: “Balandú en las frías montañas, y yo pequeño en la puerta del café. Murmullos, campanas, ladridos, voces tras su misterio, bambucos en la victrola, a mi oído se le había olvidado escuchar aquellas voces” (MMV, 1984, p. 60). El ideal de la gran

capital se va desvaneciendo y da paso al pueblo, la aldea se vislumbra más hermosa y apacible cuando se piensa desde un barrio perdido en la urbe, cuando es el Balandú que se mira desde la ciudad.

En los últimos dos siglos han sido constantes los pequeños exilios y los éxodos masivos causados por la pobreza, la industrialización, las guerras y la globalización. América Latina vivió una oleada de migraciones del campo a la ciudad durante los procesos de modernización de los centros urbanos en los siglos XIX y XX. El trabajo de la tierra perdió fuerza a partir de la apertura de grandes fábricas de donde surge una nueva clase dirigente, ya no dueña de terrenos y minas sino promotora de la industria. Según José Luis Romero, con la modernización de las ciudades “la élite rural se urbanizó tanto o más de lo que se ruralizaron las ciudades, y al cabo de poco tiempo se integró a su sociedad y a su juego” (Romero, 1986, p. 178). La obra de Mejía Vallejo no es ajena a este fenómeno, la imagen de Balandú se complementa con la visión que de ella nos entregan los personajes que se van a la ciudad. En las novelas urbanas del escritor se recrea la Medellín de comienzos de siglo XX a través de la mirada de seres que han salido del campo por diversas razones²⁹ –trabajo, estudio, violencia o decisiones familiares–, y que al establecerse allí sienten el desarraigo, la imposibilidad de dejar de ser “gente de pueblo” a pesar de sus esfuerzos por adaptarse a la cotidianidad citadina: “Yo, que me hice de ciudá después de montañero y puebleño, porque del monte tuvieron que sacarme con espejitos. ¿Conté de Balandú? Hace cuarenta años que no le doy un golpe a la tierra” (MMV, 1979, p. 40). La Villa de Nuestra Señora de la Candelaria de Medellín crece sin parar proponiendo rutinas cada vez más rápidas y alejadas de la cotidianidad de los pueblos, dicha situación genera cierta marginación para quienes no pueden asumir estas abruptas transformaciones:

Ahí están sus ciudades ruidosas, crecidas a un ritmo más acelerado que la conciencia de sus habitantes: estos, de pronto, se sintieron extranjeros, desplazados, esclavizados, desorientados dentro de su alma campesina, aldeana, provinciana. Habían lle-

29 Recordemos que en la obra de Manuel Mejía Vallejo el grupo de novelas que recrean Medellín está compuesto por *Aire de tango*, *Las muertas ajenas*, *Y el mundo sigue andando* y *La sombra de tu paso*.

gado de todos los sitios, de todos los climas, de todas las razas, con una heterogeneidad de colores y costumbres que hacían inabarcable el panorama. El pescador sin su ocio, el pueblerino sin su tiempo lento. Se calzó el descalzo, se enjauló el libre, se civilizó el salvaje, se vistió el desharrapado, se apeó el jinete. Pero nadie llegó a ser completamente ciudadano a pesar de querer olvidar lo que antes fue (MMV, 1985, p. 36).

Para los personajes que han salido de Balandú, Medellín no trae más que desilusiones. El lugar que en un comienzo se vislumbra como promesa termina convirtiéndose en un espacio agresivo que no acoge ningún comportamiento diferente al que dictamina el “deber ser” del ciudadano. Lejos de la organización planificada que se pretende en la edificación de un centro urbano, la ciudad es percibida por estas personas como un territorio sumergido en el caos, sin metas ni sentidos: “Regueros de automóviles por las avenidas, regueros de gentes buscando, buscándose, cuando se afanan por llegar o cuando su meta es cualquier esquina donde la brisa mueve bordes despegados en los afiches de las carteleras” (MMV, 2002a, p. 124). La ciudad se reorganiza para ser moderna y deja de lado las historias de duendes, las diferencias en los toques de campana de la iglesia, las tardes tranquilas con una taza de café en los balcones, los tiempos de cosechas, el sonido de los caballos y las casas amplias con patios y jardines: “Gran cosa esto de la Propiedad Horizontal, ha hecho horizontales y planas nuestras vidas” (MMV, 1984, p. 37). El mundo urbano se consolida como tal en la medida que consigue cierto control impersonal sobre la realidad, los seres venidos del campo se encuentran en un cosmos cada vez más vacío y sórdido, desprovisto de los sentidos de la vida campesina: “En una canastilla de alambre se estremecen cuatro litros de leche, suenan monedas en una mano. Antes no eran canastillas sino totumas y calabacines, fincas de Balandú” (p. 37). La montaña que une el cielo con la tierra ya no está presente, la ciudad se resiste a integrarla como espacio sagrado, los edificios y el ferrocarril asumen los altos montes como enemigos del progreso. Es el escenario del “emigrante «montañero», del asombrado, del desgarrado por los destrozos que deja la construcción implacable del nuevo orden urbano” (Cruz Kronfly, 1980, p. 9). La sensación de estar por fuera de la realidad cotidiana de la ciudad genera un gran desasosiego e invita a querer retornar al lugar

de origen, se añoran los tiempos en los que se habitaba el pueblo y Balandú se convierte así en un paraíso perdido:

Salgo por la esquina, la trastorno; dos, cuatro lucifagos, seis. El pueblo debió aparecer entre brumas: niñez, ruidos de bolas de billar, mujeres extrañas que caminaban por el atrio a misa de alba, que asistían a fiestas de difuntos y acompañaban el entierro, que envejecían al lado de una vana promesa. La luna no pasaba de seguir colgando en el firmamento, como una inmensa auyama (MMV, 1984, p. 60).

El sentimiento de pérdida, de exilio de la tierra amada, simbólicamente puede entenderse con el arquetipo de la salida del Paraíso que deja al ser humano frente al tiempo histórico, desnudo de sus significantes primordiales. Según Eliade (1999), la angustia aparece al percibir que ya no se cuenta con las características de la época paradisiaca: “Inmortalidad, espontaneidad, libertad; posibilidad de ascender al cielo y *encuentro fácil* con los dioses; amistad con los animales y conocimiento de la lengua” (p. 76). En el deseo de regreso a Balandú se concreta la necesidad de volver al tiempo primero, el ansia por estar de nuevo allí puede equipararse a la lucha por recordar que emprende la familia Herreros, pues sentirse lejos de la patria es también una forma de caída. El territorio que se ha abandonado se siente como parte del ser y es preciso volver a él para aliviar el dolor y reencontrarse consigo mismo. Sin embargo, el regreso físico al pueblo ahonda el sentimiento de pérdida, pues la aldea ya no es la misma que se recrea en los recuerdos, al tenerla cara a cara se esfuma el matiz idealizado que se ha elaborado desde la distancia. Para retornar a Balandú en busca de los símbolos primordiales no es preciso ir hasta el espacio geográfico, lo esencial es restaurar la imagen que contiene esos núcleos simbólicos y darle vida, como explica Bachelard (1975): “Hay que perder el paraíso terrenal para vivir verdaderamente en él, para vivirlo en la realidad de sus imágenes” (p. 64). Balandú se va rearmando como imagen del origen, patria de la infancia, un recuerdo fundamental:

Si pudiera acostarme en una hamaca al murmurio del monte y fotografiar sueños y proyectarlos para llenar vacíos de mi vigilia fatigada, si pudiera invocar vientos de páramo; si la invocación

fuera capaz de traer vientos de Balandú y sus cerros, granizo golpeador, voces heladas al aire de esos vientos...

—Cuando la tempestad era fría por venir de muy alto, el primo Roberto cogía rayos congelados (MMV, 1984, p. 28).

En medio de las rutinas de una ciudad que se siente vacía, a la que no se le asignan valores simbólicos, los personajes sueñan con el regreso a su tierra. La restauración de ese tiempo donde se inserta Balandú depende ahora de la memoria. Si bien la curiosidad y las aspiraciones de progreso empujan a viajar hacia tierras lejanas, una vez allí, cuando todo lo nuevo se hace costumbre, los migrantes necesitan rememorar la patria para no perder completamente sus raíces, en palabras de Carlos Fuentes (1990): “El asombro se convierte en dolor pero ambos son salvados por la memoria. Ya no deseamos para viajar, descubrir, conquistar; ahora recordamos para no volvernos locos y poder dormir” (p. 47). Pisar de nuevo la tierra de la infancia se va consolidando como el propósito más inminente. Aunque algunos personajes sienten rabia al recordar las razones por las que salieron y mantienen su promesa de no poner un pie nunca más en aquel pueblo o bien no pueden regresar porque hay una amenaza contra ellos, su memoria recuerda los días felices, los olores y los sonidos que los conectan otra vez con la vida del campo: “No, a Balandú, al pueblo, lo que es al pueblo, nunca quiso entrar [...] Pero desde un cerro en la finca lo miraba allá recostao (sic) con su gran iglesia de piedra y le daba por callar” (MMV, 1979, p. 127)³⁰. En la ficción de Mejía Vallejo, Medellín es habitada como un espacio histórico, con un tiempo horizontal, por ello cuando desde la urbe se piensa Balandú el regreso no es más que un anhelo. En el plano histórico esa época que se quiere evocar ya pasó y no se puede retornar a los momentos conjugados en pasado. Dicha imposibilidad aumenta el deseo de volver, provoca que estos hombres y mujeres habiten su espacio-tiempo desde la nostalgia, ese sentimiento que reúne el regreso (*nostos*) y el dolor (*algos*) consiguiendo dar nombre al “sufrimiento causado por

30 Este hombre que nunca vuelve a entrar en Balandú se llama Jairo y es el personaje central de *Aire de tango*. Jairo es uno de los personajes con los que Mejía Vallejo conecta sus universos, él es el hijo que tuvo Rocío, la chica más hermosa y cuidada de Balandú, quien queda embarazada soltera y debe partir a la ciudad ante las presiones y juicios morales.

el deseo incumplido de regresar” (Kundera, 2000, p. 268). Balandú se concibe como lejano e irrecuperable, ante su recuerdo se aviva la pena y la certidumbre de la muerte.

En el tiempo de la ciudad el pasado toma la forma de un torbellino de imágenes que acosan, impiden la soledad y no dan un solo respiro al espíritu que busca consuelo. La nostalgia enreda esa alma exiliada en un ambiente de desesperanza: “¿Qué diablos sabe el hombre? Tal vez sabe que va a morir. [...] ¿Cómo va a estar uno solo si tiene los recuerdos al lado? A Eusebio Morales lo acosaban los recuerdos de Balandú” (MMV, 1979, p. 238). En medio de estas imágenes y de un imparable devenir de recuerdos, se produce el encuentro con el tiempo vertical. De repente los recuerdos dejan de ser un tormento y se perciben como rememoraciones que reviven aquello que se creía ya muerto. Como cuando comienza a llover y en la imaginación de los personajes parecen activarse los símbolos de Balandú: “La lluvia venía por esa época, sobre el pasto nocturno sus pasos, venía la lluvia delgadamente; o gruesos aguaceros, espesos y fieles, hasta los peces nadarían en el aire inundado” (MMV, 1984, p. 29). La memoria, que es recuperación y lucha contra el olvido, se presenta como una esperanza de volver a habitar ese territorio, imagen del tiempo primordial. A pesar del temor que produce la revisión del pasado, los personajes no dejan de confiar en sus sueños, asunto que Mejía Vallejo logra metaforizar con retazos de canciones que estos seres repiten: “Tengo miedo del encuentro / con el pasado que vuelve / a enfrentarse con mi vida. / Tengo miedo de las noches / que, pobladas de recuerdos, / encadenen mi soñar”. El tango refleja el sentido del retorno y nombra la ilusión de regresar: “Guarda escondida una esperanza humilde, / que es toda la fortuna de mi corazón” (tango de Gardel, C. y Le Pera, A. 1934). El sentido vital parece cifrarse en la imagen de ese pueblo al que se espera volver para recoger los significantes más íntimos:

Algún día volveré a Balandú en busca de mis pasos perdidos.
Algún día subiré al páramo donde invitábamos la lluvia, llegaré
a morir en La Casa de las dos Palmas invocando espectros de
mis antepasados, sus dolidas almas en pena. Vivir no pasaría
de ser una invocación. Que vengan los muertos hermanos. Los
inusitados [...]

Algún día volveré a Balandú, te invito a un recuerdo con retreta (MMV, 1984, p. 178).

La nostalgia se va matizando con la esperanza de poder evocar, de no dejar morir el espacio primero cargándolo con los valores de la memoria. Las remembranzas llevan una vez más a la Casa de las dos Palmas, donde el tiempo se hace sacro y todo es presente, en palabras de Bachelard (1975): “Si se vuelve a la vieja casa como se vuelve al nido, es porque los recuerdos son sueños, porque la casa del pasado se ha convertido en una gran imagen, la gran imagen de las intimidades perdidas” (p. 134). El mundo íntimo es el espacio que contiene los símbolos primordiales, si se recupera se consigue retornar, vencer el olvido, es esta la única morada que realmente protege, pues allí se resguarda el tesoro simbólico de la existencia, el sustrato con el cual se teje el sentido vital. Para los transeúntes que han llegado a la ciudad, Balandú es la imagen primera, el verdadero espacio, por el contrario, la capital es un “no lugar” que apenas se sitúa en un plano histórico o relacional, pero que no configura la identidad. A este espacio que no cumple con las condiciones para ser entendido por los personajes como territorio antropológico se contraponen la imagen de Balandú, construida con el potencial simbólico de los sujetos. La aldea donde han nacido los antepasados y se ha vivido queda establecida como un lugar de la memoria y es habitada por las personas en tanto son capaces de rememorarla, pues solo así se produce un reencuentro con los valores primeros. Para fugarse del “no lugar”, en el que se duerme y trabaja a diario, los personajes huyen a su espacio íntimo, ensueñan a Balandú:

Intenté huir a Balandú, su iglesia y su plaza y sus calles y sus casas de balcón, como si él autónomamente hubiera subido hasta detenerse por cansancio recuperador; me provocaba firmarlo y enviárselo a una novia lejana.

Balandú... Cuando se iba la luz, en las noches oscuras los relámpagos alcanzaban a alumbrar un duende que se balanceaba colgado de la campana mayor. Sonaba el bronce unas pocas veces al columpiarse, el duende desaparecía. En una esquina del parque Asdrúbal dirigía a la torre su ojo torcido.

—¿Por qué no participas?

—Creo que no estoy aquí.

Difícil salir sin que pareciera ostentosa la salida, difícil quedarse (MMV, 2002a, p. 139).

La evocación de Balandú es constante en los seres que han cifrado allí su identidad: “Ernesto Arango, pa servirle, de los Arango de Balandú pero metido hasta el bozo en la ciudá, mi traga” (MMV, 1979, p. 20). Se repasa una y otra vez el sonido de las campanas tocadas por Bartolo, la niebla del amanecer, las rutinas de la plaza, las tertulias de las cantinas y las noches de prostíbulo. Los caminos del páramo o del río que conducen a las casas de los Herreros son el paisaje de los paseos domingueros, de las anheladas vacaciones entre primos: “Años antes fuimos para ensayar nuestra primera soledad del monte, preguntas sin respuesta en la Casa del Río, en la Casa de las dos Palmas” (MMV, 1984, p. 45). En estas reminiscencias la maldición no se deja de lado, sean Herreros o no, en los personajes reaparece el desafío de la Iglesia, la pelea con la idea de Dios y la relación con el diablo: “Diablo, mi primer habitante desde los primeros resuellos entre el misterio de Los Farallones. Casa de las dos Palmas, frío del páramo, Balandú más allá de mi niñez” (p. 74). La pelea con el destino maldito parece suavizarse cuando el recuerdo dirige su interés a la tierra: “¡El campo! Ruana de paño pisao (sic) y café caliente pa los fríos, totumas de claro con leche pa el calor, sancocho o frisoles verdes y arepa de mote pa la gurbia, enterraos de chócolo doraos a la ceniza” (MMV, 1979, p. 44). Mantener viva la memoria de Balandú es propiciar una constante recuperación del tiempo, es hacer de la nostalgia un vehículo que lleva a retomar el territorio que se ha perdido para apropiarse de él nuevamente.

El espacio de la ciudad no consigue refugiar a quienes han venido de lejos, se comporta como un enemigo contra el cual batallan diariamente. Hay pocos rincones urbanos donde el espíritu se sienta a gusto consigo mismo, por ello la mayoría de estos personajes hablan desde cafés, cantinas, billares y prostíbulos que aún conservan costumbres del pueblo, y en los que se encuentran con otras personas que viven en iguales condiciones. Estos espacios propician situaciones que alivianan el sentimiento de extrañeza: “¿Han visto que a los puebleños se nos sigue notando la pendejada? Por más que uno se mueva y suene y truene le queda el pegote. Ya ven, me gusta ese pegote porque en medio de todo es más entero que lo demás” (p. 175). En

el encuentro con otros se consigue reafirmar la identidad, las historias comunes y las características que los hacen singulares construyen marcos culturales que ayudan a leer el mundo y a sentirse parte de un todo. Hacer memoria colectivamente proyecta la sobrevivencia de Balandú, de ahí que las reuniones sean espacios para la narración de las realidades vividas en los tiempos de la aldea. Mientras se juega al billar o se lanzan cuchillos a una pared se recrean algunas escenas: “¡Tas-tas-tas!, Gaspar y Carot en Balandú, el profesor hablaba de sus amigos poetas, a Eusebio Morales, pariente suyo, gran familia que vino p’atrás, la de Eusebio” (p. 228). En cualquier comentario que invoca el tiempo del pueblo cada quien resalta sus motivos, las obsesiones que han fijado sus sueños. Dice Bachelard (1975) que “toda imagen grande tiene un fondo onírico insondable y sobre ese fondo el pasado personal pone sus colores peculiares” (p. 64). En cada encuentro los personajes se sientan alrededor de cervezas y juegos para revivir los mismos tópicos —la maldición, el sometimiento de las mujeres, las borracheras, algún suicidio, el toque de campanas, las fiestas religiosas, el sabor de platos tradicionales y las casas— a manera de ritual que consagra las más altas leyendas.

Para los personajes que moran en Medellín el hecho de haber vivido alguna vez en Balandú se convierte en su punto de referencia, incluso le restan importancia al lugar donde residen en la actualidad o al que quieren ir en el futuro. La imagen de Balandú lo ocupa todo, estos personajes habitan simbólicamente en ella y por tanto su tiempo está amarrado al devenir del pueblo: “«O pa vos, hombre». «Hombre», poco dice el nombre cuando la aldea se viene con el nombre de uno. Balandú, sus embrujamientos. Otra vez el pueblo nos llenaba” (p. 161). Los ensueños se empeñan en seguir construyendo una realidad donde la aldea pervive con todas sus presencias, sus alegrías e infortunios. La imaginación, en alianza con la memoria, trae de vuelta aquello que se está esfumando: “Esa gente que habita en el olvido, rostro sin nombre, voces apagadas” (MMV, 1984, p. 54). El mito de Balandú envuelve y atrapa la vida de quienes lo rearmen en su memoria onírica, para ellos la ciudad es tierra baldía que no deja echar raíces, en cambio, el pueblo contiene todos los sentidos que hacen posible nombrar la vida: “El pueblo me gustaba por sus lances sombríos y por su manera de llover cuando hacía sol, especialidad de Balandú, distante la impotencia de los farallones” (p. 61). La

nostalgia por la tierra que se dejó atrás realza todos los detalles, hace significativo todo acontecer cotidiano, la memoria permeada por ese anhelo nos devuelve la imagen de la aldea que es reflejo del sí mismo: “¿Para qué viajar más, Elías? En ningún país encuentra uno lo que no lleve desde antes. / –Pues yo iré a conocer lo que desde antes sabía. Tal vez lo importante del viajero es el regreso” (MMV, 2002, p. 146). El regreso es tiempo donde el pasado y el futuro se unen, el sitio exacto de partida y de retorno que permite entender cómo, simbólicamente, nunca se ha salido del pueblo: “«El Descanso Eterno» se llamaba una cantina en Balandú, allá sabían poner nombre a las cosas. / –¿Cuándo vas a salir de ese pueblo? / –¿Para qué? A él regresaré cuando muera, *voy a deshacer tus pasos*” (MMV, 2002a, p. 198). Se vive en la añoranza de la tierra natal, manteniendo un vínculo estrecho y leal con ese espacio, como si nunca se hubiese partido de allí. El cuerpo camina por Carabobo, Maturín y Pichincha pero en estas calles de Medellín el ser no está, este nunca ha salido de Balandú, su lugar de origen.

En la ciudad que asoma más allá de las montañas se recuerda una plaza, unos olores, unos sonidos, el atardecer que anunciaba nacimientos y muertes. El paisaje de la memoria tiene un solo sendero que lleva al mismo terruño, por él emprende largos viajes el corazón aferrado a la idea del regreso: “Libia, vos no sabés qué fue la Casa de las dos Palmas. / –¿Dónde ustedes se criaron?, me lo contaste. / –Un día volveré, escucharé aquellas voces, aquellos ladridos en la noche de pumas sueltos” (MMV, 1984, p. 213). El mundo de antaño hace un llamado, convoca a sus hijos pródigos como si sostuviese una constante vigilia: “Si ves un pueblo en espera entrañable, ese es Balandú...” (p. 153). El paisaje de la infancia reclama la atención de quien se ha alejado en busca de fortuna y se ha perdido a sí mismo en esa ciudad ajena, propone un reencuentro: “No podemos ser prófugos de la tierra que nos vio nacer” (MMV, 1995, p. 15). Desde la ciudad, Balandú se revela como un símbolo, una imagen, un espacio-tiempo imaginario y esencial que ofrece el amparo de un nido. De esa gran imagen es imposible desprenderse, no se sale del pueblo por lejos que se haya caminado. Algo permanece siempre en la aldea primordial, algo de los hombres y mujeres que transitan por la ciudad continúa ligado a sus más íntimos significantes, desde donde comprenden que Balandú es un estado del alma.

El tiempo del regreso: Bernardo, narrador de la memoria

*Tal vez ha llegado la hora del descanso creador...
cuando los recuerdos, que son la esencia de la
vida, llegan con todo su peso y toda su muerte y
toda su magnífica resurrección.*

MMV

El último Herreros regresa a Balandú tras años de recorrer caminos lejanos. Bernardo observa de nuevo el pueblo de calles empedradas donde nació y la montaña donde comenzó la leyenda de su familia: “¿Por qué no volver al pueblo con menos soledad? [...] Por un instante Balandú va llenándose, sus calles, su geografía, su luz intermitente” (MMV, 2002, p. 193). Este personaje se considera el último de la estirpe, no porque no existan más descendientes, sino porque es quien realmente participa de los sentidos simbólicos familiares, su experiencia está cifrada en los mismos significantes primordiales que sus parientes colonizadores, fundadores y malditos. La misión de Bernardo es la de los últimos —la misma de Aureliano Babilonia y de Juan Preciado—, su tarea consiste en no dejar que el olvido arrase con todo, en reelaborar una memoria que dé permanencia a su linaje. Consciente de que “quien habla desde el recuerdo habla desde su propia muerte” (MMV, 2002a, p. 228), se embarca en la labor de encontrar la palabra precisa para la invocación, el vocablo potente que haga renacer el tiempo. Bernardo solo puede vivir en su pasado, cada lugar lo remite a las calles del pueblo montañoso: “Esquinas de todos los pueblos y todas las ciudades. Casa del Río, Páramo de Balandú, camino rocoso a la Casa de las dos Palmas, ramas ateridas, soledad de Zoraida Vélez, de Efrén Herreros, de Eusebio y Paula Morales” (MMV, 1984, p. 205). Invadido por presencias e historias que no puede dejar en el silencio, regresa a su tierra natal y a las casas de su infancia, recorre una vez más la senda que lleva al centro del mundo, a la montaña sagrada, lugar de la memoria donde el tiempo retorna y el ser se encuentra con su propio destino.

Bernardo rehace el día de su nacimiento con el recuerdo del cuento de una niñera: “Y al niño nacido esa noche en que Lucifer visitó estas faldas abruptas del San Juan, lo nombraron Bernardo” (MMV, 1995, p. 23). Su nombre queda asociado a una potente tormenta, quizá causada por el Diablo, que desbordó el río e inundó las riberas de Balandú. Es este también el relato mítico que Manuel Mejía Vallejo hace de su propio nacimiento. Al compartir con su personaje la misma revelación simbólica que da inicio a la vida, nos señala que están profundamente ligados. Bernardo se configura como una proyección del escritor, desde la primera novela este hombre representa el sentir de un joven que quiere narrar el espacio de su infancia en un intento de recuperarlo, así lo explicaba el mismo autor: “[En *La tierra éramos nosotros*] el único nombre cambiado es el mío; yo soy Bernardo, el mismo nombre que ha aparecido en novelas posteriores, porque sigo siendo aquel niño inocente lleno de miedo, de terrores, lleno de deseos y de fuerza para poder combatir lo que llegara encima” (Escobar, 1997, p. 201). Bernardo va encarnando aquellos afectos y dudas que el novelista vive en cada momento y frente a cada una de sus obras. Mejía Vallejo nos entrega en este personaje sus razones de ser como escritor y algunos de los sentidos de esa creación donde se percibe la conciencia de que “no se puede volver a vivir lo que se vivió, pero sí se puede ensoñar lo que se vivió y se perdió” (Colinas, 2002, p. 37) para traerlo de vuelta a través de la palabra. Bernardo refleja la vocación del narrador, la lucha por dedicarse a un oficio incomprendido y poco remunerado, la necesidad apremiante de no dejar morir los significantes que dan sentido a la existencia, y la comprensión del “recuerdo no como nostalgia torpe sino como recuperación, como un tratar de situarnos en el mundo” (Escobar, 1997, p. 293). Por ello, el destino de Bernardo es el regreso, su camino es el del ascenso a la Casa de las dos Palmas, desde donde debe cantar la gesta familiar:

Casa de las dos Palmas, páramos de Balandú. Allí regresaba, los ojos amplios para abarcarlo todo.

—Otro que no sabe —dijo al pasar una vieja con el rebozo a la altura de la nariz. Se santiguó sin mirar y siguió el taconeo por la calleja. Cuando volteé, ya de espaldas al pueblo, tres o cuatro rostros asomaron desde los postigos de sus ventanas grises. Sus miradas eran como de ojos ajenos, oscuras y permanentes. El cascoteo daba a las piedras una resonancia compacta al

principio, diluida luego en bruma de sonido, para juntarse a la bruma que iba anunciando la ascensión al páramo. Cuando la trocha trepó hasta la planada cordillerana, me detuvo el paisaje dolido, como pensando en una tarde de recogimiento por alguien que se despedía [...] Piedras gigantes, palmas de chonta, el arroyo de color frío, árboles quietos [...] y rastros de un camino sin transeúntes; al final, el caserón era otra parte del silencio (MMV, 1994, p. 120).

El ascenso a la montaña que une el cielo con la tierra, el elevarse a la cima del pilar cósmico que hace las veces de centro del mundo, es un símbolo del retorno al origen. El viaje hacia el lugar primero es un recorrido arduo y difícil que reestablece la conexión con los antepasados para generar un encuentro consigo mismo: “Mucho tiempo después, cuando la Casa de las dos Palmas y la Casa de las Cadenas se hicieron leyenda, quise regresar a esos sitios por ver si yo mismo me encontraba en el páramo” (MMV, 2002, p. 11). Bernardo está de nuevo en el pueblo, es el primer momento de su regreso, en este espacio recupera poco a poco los significantes que le conectan con su pasado. El paisaje, las rutinas y las conversaciones con familiares lo van integrando en una atmósfera rememorativa: “Y volver a pensar en el pueblo como entidad contradictoria entre gentes y paisajes con olores y sabores conocidos. Así también aparece el pueblo en su amor y en su caída” (p. 223). Dentro de la aldea la rememoración comienza pero no trasciende hacia lo más íntimo y primordial, esto solo se consigue en el espacio sagrado, ese espacio integrado con la función fantástica que es “reserva infinita de eternidad contra el tiempo” (Durand, 2004, p. 415). La casa en la altura es el espacio que contiene todos los símbolos, avanzar hacia ella es sumergirse en una reintegración del “tiempo fuerte”: “Regresar sería recuperar las cosas, los actos, las primeras intenciones. Regresar sería otra manera de nacer, donde ya nadie puede estar vivo. Regresar sería el miedo y la rabia y la mínima posibilidad de ser hombres, ese asunto enrevesado, ese asunto terrible” (MMV, 2002a, p. 295). Habitar de nuevo el páramo significa estar una vez más *in illo tempore* y reconquistar el tiempo perdido.

Ir en busca de los símbolos que configuran el ser implica salir del ritmo cotidiano, emprender un viaje. Bernardo decide dejar todo aquello que ha construido en la ciudad para desplazarse al pueblo

de su familia, renuncia a su cargo como profesor universitario, deja a la mujer con la que mantiene una relación amorosa, se aleja de los amigos y de las tertulias de los cafés. La vuelta a la tierra fundada por sus antepasados es juzgada en la ciudad como una locura, el acto de un desorientado que no logra discernir el camino correcto: “Comentarios de un lado y de otro: –Dizque piensa irse al páramo. / –Tan bien como iba. / –¿Por qué tenía que retirarse? / –¿A la Casa de las dos Palmas!” (MMV, 2002, p. 50). Para este personaje abandonar la ciudad para volver al pueblo tiene el sentido arquetípico del viaje espiritual, Bernardo es un ser con grandes inquietudes que le obligan a salir en búsqueda de respuestas. Su concepción sobre la muerte equiparada al olvido, lo impulsa a intentar mantener la memoria para dominar el tiempo: “Uno se resiste contra el tiempo. El tiempo es la sangre que se le envejece contra el nudo inamovible. No es que yo esté o no con el tiempo: soy tiempo, así sea en una de sus peores formas” (MMV, 1984, p. 72). Con el inicio del viaje hacia el centro de su mundo Bernardo rompe con el tiempo histórico, le dice no al progreso, se inserta en un tiempo vertical desde donde busca dar inicio al ciclo del retorno.

La ruptura con el tiempo horizontal implica un desafío a los valores del progreso donde se enmarcan los ideales de la sociedad industrial antioqueña: trabajo, riqueza y libertad. A partir de varios diálogos con uno de sus primos Herreros, quien representa al hombre que cree fielmente en el progreso, Bernardo pone en cuestión estos grandes ideales, se burla del trabajo por imposición: “Algún día entenderás. / –No creo. Estás rompiendo la tradición. / –¿Cuál tradición? / –La del cumplimiento del deber, la del trabajo”. Ante esto responde: “Bueno, el abuelo fue un gran trabajador [...] Una vez se quedó bastante desengañado y molesto cuando le expliqué cómo sus admiradas abejas no trabajaban más que tres horas al día” (MMV, 2002, p. 257). Con humor y reflexiones filosóficas, Bernardo interroga la capacidad de ser libre cuando se tienen que obedecer las leyes de la naturaleza o acatar el conocimiento académico que se considera dueño de todo saber. El personaje da prioridad a la reconstrucción de su pasado por encima de labrarse un “buen futuro” o de hacerse sabio y libre. Se reconoce a sí mismo como encadenado a unos significantes que vienen de un tiempo remoto, sin los cuales no podría darle sentido a su existencia, volviendo a ellos verticaliza su temporalidad: “Fácil

renunciar a mis actos presentes, a mi posibilidad de futuro; para renunciar al pasado deberé ingeniarme un balazo en la memoria y liquidar en mí aquello que pasó edad atrás. Siguen potentes y vengadores los dioses difuntos” (p. 61). Esta necesidad de rememorar no la comparte con sus contemporáneos, solo sus tíos Paula y Eusebio comprenden la urgencia de su búsqueda. Bernardo siente una gran soledad, no encuentra con quien compartir los recuerdos:

Quizá la soledad me hizo buscar afectos que solo podría encontrar en seres imaginados o desaparecidos. Ahí mi distorsión: si necesitaba documentar mis afectos, debería documentar mis recuerdos, que a su vez exigían cambio en rostros y factores que los produjeron.

—Déjenme con mis fantasmas.

Eso dije, si me acostumbré a perfeccionar realidades pasadas; si advertí generoso y necesario dar cierta aureola de grandeza, cuando menos importancia a quienes hicieron mi tradición, ¿no tenía derecho a componer el presente y abrir una brecha de imaginación a lo que debía seguir?

—Si no hay imaginación, tampoco hay realidad (p. 256).

El viaje de Bernardo tiene como fin salirse del tiempo, volver a lo ocurrido “la primera vez”, que equivale a decir “lo que ocurre de una vez por todas” (Pavese, 2008, p. 375), entrar en un tiempo absoluto. En un viaje de este tipo no hay un desplazamiento cualquiera, el camino es el del regreso: “Cuando brego por abrir la puerta de mi llegada, veo que es la señalada por donde debo salir” (MMV, 2002a, p. 323). El ciclo vuelve a iniciar, la infancia se presenta como una realidad germen de todo, el momento de las revelaciones que se consagrarán repetidamente en el transcurso de la vida. Aquello que emergió como símbolo en la infancia otorga un valor absoluto al mundo del pasado revistiéndolo con un esplendor que podría resumir el sentido vital (Pavese, 2008). El espacio y sus componentes queda grabado como el escenario fundamental de la infancia, de ahí la necesidad de estar de nuevo en la tierra primera, según afirma el poeta Antonio Colinas (2001): “Los espacios geográficos de la infancia resumen —para el que sabe contemplar— todo el mundo” (p. 38). Bernardo sale del espacio profano hacia Balandú, en busca del reencuentro con su infancia llega a la Casa de las dos Palmas: “Tal

como lo recordaba, miré el caserón hacia la ruina, en expectativa de todo él: su entrada, sus puertas y ventanas daban la impresión de una casa insomne a la espera de algo o alguien imprevisto” (MMV, 2002, p. 253). El tiempo comienza a rearmarse en este espacio, la mansión en decadencia sigue arraigada con fuerza a la tierra mientras se integra con el cielo en ese viento que sacude el páramo, la casa nunca pierde su estatus de casa cósmica. Bernardo se detiene en los pumas de piedra guardianes de la casona, en la capilla donde descansan Lucía y el maestro Bastidas, en el sillón de Efrén y en las palmas de la entrada, símbolos de la conexión celeste:

Las dos palmas de Zoraida Vélez siguen allí, a lado y lado de la portada vieja. Dos palmas herederas de las que fueron sembradas por manos fundadoras, y esas manos guardaban no solo el destino de las dos palmas sino también el de unas personas que nada hacían fuera de aquel índice señalador. Crecieron las palmas, creció la familia; se estabilizaron las palmas, siguió ramificándose la familia, pero entre este crecer y estabilizarse y dislocarse hubo cien historias tremendas que dicen cómo esas dos palmas no son simples plantas que un día fueron sembradas y crecieron y se estabilizaron y aguardan la muerte (pp. 255-256).

En este habitar de nuevo la infancia se restaura la sacralidad del espacio, una vez en la cima de la montaña se activan los símbolos originarios, en la casa todo está a punto de recomenzar. Los fantasmas deambulan de un espejo a otro, el fuego de la chimenea se enciende, revive la mancha de sangre de la muerte de Elías Botero y los pasos de Efrén por el corredor, cada habitación es recreada una y otra vez por los recuerdos: “Desde que pisé el vestíbulo de ladrillos anchos advertí un silencio y una oscuridad como recién llegados. [...] El mismo silencio no era el del abandono sino el que resulta cuando se interrumpe una larga gestación rumorosa” (p. 259). La llegada de Bernardo al páramo adquiere el matiz de retorno porque el espacio revive simbólicamente, se produce una reorganización del lugar según los valores primordiales, por ello el encuentro sugerido entre Bernardo y Eulalia, la hija que tuvo Escolástica fruto de sus amores secretos con José Aníbal, tiene un sentido especial. Eulalia es una mujer joven con apariencia de bruja, ella tiene la misma función de

su madre, puede ver más allá: “Ella —señaló el muchacho [...]— es medio bruja. / Pies descalzos en la yerba, manos anudadas, habla en la boca salvaje” (p. 257). El escribano que va a narrar la leyenda y la evocadora de fantasmas coinciden en el momento en que todo parece retomar sus sentidos originarios. A este encuentro se suma la memoria de Medardo, el hallazgo de sus manuscritos se considera parte de este nuevo ciclo que inicia: “Y la gaveta con los manuscritos del más amargo de todos, Medardo y su mirada en el cielo paramuno, sus pasos a orillas del arroyo, sus sacudimientos” (p. 260). Bernardo se interna en la casa para reactivar sus valores esenciales, se consagra con tal empeño a esta tarea que siente que habita en un mundo onírico y cada día le resulta más difícil saber cuál es el límite de lo real:

Y el delirio casero y la pequeña invasión y la asistencia, ella de los seres cercanos. Y aquella urgencia de fuga, de estar lejos de algo o cerca de algo para sentirse cerca de uno mismo. Y la vanidad de la ausencia.

—Que regresen los invocados.

Tal vez tocaron los sueños, tocaron mis párpados los sueños, no a la puerta, no el viento sino los sueños, a mis párpados (p. 261).

En muchas ocasiones Bernardo habla de los recuerdos como invasores de su realidad, él dice sentirse poseído por esas presencias ancestrales que lo atrapan en el mundo de los sueños. Por momentos el personaje pone en cuestión su salud mental, pues a su alrededor nadie comprende sus obsesiones: “No estoy seguro de la fecha en que empezaron. Los amigos no creyeron la versión de mis detractores, pero se hicieron punto de referencia aquellas aficiones de asomarme a mí mismo sin permiso de la psiquiatría ni de la religión” (p. 261). Mejía Vallejo nos muestra la inminencia con la que llegan al escritor sus símbolos primordiales, describe los motivos como si fuesen espíritus que se apoderan de la vida del artista para cobrar existencia. Hemos visto en un capítulo anterior cómo a los espectros que regresan se les nombra “bichos oníricos”, seres que viven en el “cruce de pensamiento y sueño, de aire y locura en alguien que pretende ver fuera su propia locura” (MMV, 1994, p. 170). Actúan como gérmenes de la imaginación y la memoria, son modelos de sueño: “Sin ellos no habrá salvación, sin los preceptos. / —No habrá salvación para nosotros ni para nuestros sueños ni para el que sueña nuestros sueños obligato-

rios” (MMV, 2004, p. 439). Con esta forma alegórica Mejía Vallejo estructura una gran metáfora para entregarnos una reflexión sobre el trabajo literario unida al mito de la creación del pueblo indígena Kogui. El escritor dice que los “bichos oníricos” son *en Aluna*, término de la cosmovisión Kogui que significa pensamiento, idea, algo que no es en el mundo material pero que existe en el mundo del espíritu, en otras palabras, sería “la capacidad espiritual de actuar sobre un lugar, ser o persona a distancia” (Colajanni, 1997, p. 85)³¹. Mejía Vallejo nos propone por medio de Bernardo que todo tiene una apariencia de sueño, que necesita evocarse y relatarse para ser transmitido a otros, para ello trae un fragmento del poema Kogui de la creación:

–Solo se vive *en aluna*.
 No eran gente, ni nada, ni cosa alguna.
 Eran aluna –pensamiento e idea–,
 eran espíritu de lo que iba a venir
 y eran pensamiento y memoria.
 Así existieron solo *en aluna* en el mundo,
 más abajo, en la profundidad,
 solos.
 –... Y comprender que todos somos *en aluna*, solamente *en aluna* (MMV, 2004, p. 443)³².

31 Frente al término *aluna* el mismo texto de Colajanni (1997) señala: “Se han intentado varias traducciones de *aluna* pues este concepto tiene numerosos sentidos: imaginación, inteligencia, pensamiento, memoria, alma, etc. De cualquier forma, esta actividad requiere un manejo realmente excepcional de la atención, la memoria y la concentración sostenida durante horas, días y noches continuos” (p. 157). El concepto de *aluna* es difícil de explicar y entender, pues no solo indica un estado sino también una acción necesaria en el ritual sagrado, uno de los acercamientos más profundos son los estudios de Gerardo Reichel-Dolmatoff (1912-1994).

32 El mito de la creación Kogui relata el origen de los ocho mundos que para ellos componen el cosmos. Está escrito en forma de poema. Traemos sus primeros versos a manera de ejemplo:
 Primero estaba el mar. Todo estaba oscuro.
 No había sol, ni luna, ni gente, ni animales, ni plantas.
 Solo el mar estaba en todas partes.
 El mar era la Madre.
 Ella era agua y agua por todas partes
 y ella era río, laguna, quebrada y mar

Los recuerdos que acechan a Bernardo son *en aluna* y necesitan ser traídos al mundo material por la voz del poeta, son potencia de un relato. La atmósfera de sueño ayuda a este personaje a entretejer sus reminiscencias con las de Medardo y con las que le transmite Paula en cada conversación, pues ella intuye el destino de su sobrino: “Sé que un día hablarás de nosotras [...] Hablarás, Bernardo, y estaremos un poco tristes allá —señaló un lugar impreciso, al otro lado de las cosas” (MMV, 2002, pp. 113-114). Cuando inicia su ascenso a la Casa de las dos Palmas, Bernardo comprende que la única manera de conservar a su gente, su universo cosmogónico, es darle una vida imaginaria, no es suficiente inventar personajes con caracteres estereotipados que se agotan en unas pocas líneas, según él mismo explica: “Balandú... Tal vez para conocer bien a sus personajes era necesario inventarlos [...] Sin embargo, y a pesar de aplicarles este recurso, aparecían como incompletos, como si les faltara el sueño y el ensueño, como si los hubieran acabado de contar” (p. 225). Para restaurar el tiempo en la narración, Bernardo requiere conjugar de nuevo sus recuerdos, llevarlos a un plano diferente más allá de la simple descripción. Como le sucede a todo escritor, el escribano de la familia Herreros necesita trascender el hecho puntual, biográfico y verídico, elevándolo a lo imaginario, a la poética de la ensoñación que vuelve a “cosmizar” el mundo: “Cuando se interpreta un texto de una civilización desaparecida, lo que habría que reconstruir serían esas ensoñaciones. No solo habría que pesar los hechos, también habría que determinar el peso de los sueños” (Bachelard, 1978, p. 207). Para que la voz del poeta tenga la potencia de traer de nuevo a la vida se necesita de la fuerza imaginaria. Siguiendo la propuesta de creación de Mejía Vallejo, el escritor debe ser en *aluna*:

y así ella estaba en todas partes.
 Así primero, solo estaba la Madre.
 Se llamaba Gualchovang.
 La Madre no era gente, ni nada, ni cosa alguna.
 Ella era *Aluna*, pensamiento o idea.
 Ella era espíritu de lo que iba a venir
 y ella era pensamiento y memoria.
 Así la Madre existió solo en *aluna* en el mundo
 más bajo,
 en la profundidad,
 sola. (Reichel-Dolmatoff, 1950)

–No debes confiar en lo que ves, si esas son las cosas que estás viendo –había vuelto el primo.

–Esas son las que estoy viendo, y en ellas confío.

Porque en alguna forma yo las hago; si son trastornos de la ideación, prefiero vivir trastornado.

–¿O no, cosas?

Aunque debía tener razón como siempre la tienen los otros.

En cuanto a mí, imagino una cosa y la apoyo fuertemente, y esa cosa imaginada llega a volverse más importante que los hechos, y toda la realidad se va al diablo cuando la inundan mis realidades creadas con paciencia.

–Lo grande jamás ha tenido afanes (MMV, 2002, pp. 254-255).

El narrador vuelve atrás para retomar los significantes primeros y, a partir de ellos, construir una imagen renovada. La imagen literaria que funciona como recuperación del tiempo tiene una particularidad de lo poético, se presenta como nueva aunque en su simiente repita las mismas resonancias, los sentidos de los tiempos originarios: “Cuando el poeta está poseído por las Musas, bebe directamente en la ciencia de Mnemosyne, es decir, ante todo, en conocimiento de los «orígenes», de los «comienzos», de las genealogías” (Eliade, 1968, p. 137). La voz del poeta asienta sus raíces en el espacio-tiempo más arcaico, ella surge del conocimiento del “tiempo fuerte” y es escuchada por su capacidad de actualizar estos sentidos. Podemos señalar que “el poeta se mueve en el intersticio, casi imperceptible, entre la parálisis y el movimiento, entre la imaginación y el hecho, entre el haber sido y lo que se supone es” (Machado, 2015, p. 171). Al pensar su propia obra, Mejía Vallejo reconoce que el germen de todo aquello que ha creado son sus propios recuerdos: “Soy un poco reiterativo en el regreso a la infancia, porque creo que hay una especie de estética del recuerdo; hay una recuperación, un ahondar en un mundo vivido por uno” (Escobar, 1997, p. 157). En este ir hacia atrás dejándose asaltar por los recuerdos para traerlos de vuelta con un aire nuevo que recrea por completo el universo encontramos la “razón poética” de nuestro escritor. Para él los recuerdos conforman el núcleo de su ser, los entiende como la clave fundamental de toda su creación, organizada como una apuesta por conseguir una “narrativa del recuerdo”:

No sé si una literatura del recuerdo pueda ser válida en un mundo que exige testimonios de absoluta inmediatez. Tampoco sé qué es la inmediatez en literatura. Hay algo intemporal en el hombre, en todo escritor, y lo que él diga, así lo recuerde, es totalmente presente. Puede ser que cuando uno nace al otro día, sea un poco cadáver del que nació la víspera; puede ser, pero la suma de tantas muertes es, en fin de cuentas, lo que hace esta pequeña vida del habitante de la tierra (MMV, 1985, p. 14).

La narrativa del recuerdo tiene una función similar a la del mito que “representa con sus «historias» un tiempo seguro, aunque sutil, una referencia cierta del pasado para los hombres que viven el presente lleno de dudas o de inexperiencia” (Colinas, 2001a, p. 13). Mejía Vallejo se vale del mito, regresa a él para narrar el devenir de una familia maldita en un pueblo de las montañas andinas, una estirpe cuyo empeño es mantenerse eternamente en la memoria. Él rehace pedazo por pedazo a Balandú, con la dedicación de un aedo que no puede dejar en el olvido las gestas de sus mayores. Vemos cómo en esta tarea habita la conciencia del escritor latinoamericano de su tiempo: “Nombre y voz, memoria y deseo, nos permiten hoy darnos cuenta de que vivimos rodeados de mundos perdidos, de historias desaparecidas. Esos mundos y esas historias son nuestra responsabilidad: fueron creados por hombres y mujeres. No podemos olvidarlos” (Fuentes, 1990, p. 47). El mito será nuevamente el tono adecuado para cantar a América, a Macondo, a Comala, a Balandú, imágenes diversas con idénticas resonancias. Mundos enraizados en el recuerdo, en la suma de identidades que hacen posible el sueño: “Cada cual es él más lo que sueña, lo que acepta; el sueño es prolongación de creencias” (MMV, 2002, p. 261). Balandú es un mundo de sueño, su estructura está tejida con recuerdos ensoñados, es un mundo escrito que continúa siendo en *aluna*, pensamiento e idea.

En Balandú, Bernardo es la voz de la ensoñación, en su palabra se asienta la esperanza de que todo volverá a ser, con su narración el mundo inicia: “Sucedió en las altas montañas de Balandú, un lugar donde habitan los sueños” (p. 114). Con su ocaso el mundo se apaga: “Los que yacían en la cuna se irguieron para hacerse hombres. Los que soñaron dejaron de soñar. Tiempo detenido en la mirada, rabia contenida en los sueños, palabras al borde del labio, inútiles en el

aire quieto” (MMV, 1990, p. 388). Con este narrador, el proyecto de Mejía Vallejo adquiere la estructura del mito del eterno retorno. En la última obra que recrea Balandú –*Los invocados*– se nos cuenta que por fin Bernardo realiza el viaje que viene anunciando en otras novelas: “Entonces recogí los pocos recuerdos que tenía, y salí con ellos: los fui tirando a lado y lado en mi camino de regreso, como si arrojara semillas. O simplemente arena” (MMV, 2002a, p. 326). Bernardo regresa al pueblo, sube a la casa de su infancia y allí se nutre de la sacralidad del espacio para escribir la saga sobre los Herreros, es este el mismo camino recorrido por Mejía Vallejo. Su viaje como escritor comienza con la creación de un hombre que vuelve al pueblo donde nació para recuperar, en el sentido más proustiano, el tiempo perdido. De igual manera finaliza dicho viaje, el mismo personaje llega al espacio primero y desde ahí narra todo lo que ya fue escrito, cierra así el círculo para volver a retornar. En este mito todos los caminos llevan de vuelta a la montaña que una vez nos vio nacer, al hogar primero, a la Casa de las dos Palmas. En este mito todos los caminos conducen a Balandú.

Referencias bibliográficas

Obras de Manuel Mejía Vallejo

- Mejía Vallejo, M. (1979). *Aire de tango* [1973]. Bogotá: Plaza & Janés.
- Mejía Vallejo, M. (1980). *Tarde de verano*. Bogotá: Plaza & Janés.
- Mejía Vallejo, M. (1984). *Y el mundo sigue andando*. Bogotá: Planeta.
- Mejía Vallejo, M. (1985). *Hojas de papel*. Bogotá: Ediciones Universidad Nacional.
- Mejía Vallejo, M. (1994). *Las noches de la vigilia* [1975]. Medellín: Editorial UPB.
- Mejía Vallejo, M. (1995). *La tierra éramos nosotros* [1945]. Medellín: Editorial UPB.
- Mejía Vallejo, M. (1990). *La Casa de las dos Palmas* [1988]. Bogotá: Planeta.
- Mejía Vallejo, M. (1990a). *Memoria del olvido*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Mejía Vallejo, M. (2002). *Los invocados* [1997]. Medellín: Biblioteca Pública Piloto.
- Mejía Vallejo, M. (2002a). *La sombra de tu paso* [1987]. Medellín: Biblioteca Pública Piloto.
- Mejía Vallejo, M. (2002b). *Los abuelos de cara blanca* [1991]. Medellín: Biblioteca Pública Piloto.
- Mejía Vallejo, M. (2004). Otras historias de Balandú [1990]. En *Cuentos completos*. (pp. 335-455). Bogotá: Alfaguara.
- Mejía Vallejo, M. (s.f). Jardín y Jericó. *Textos complementarios, archivo personal Manuel Mejía Vallejo* (Inédito). Medellín: Biblioteca Pública Piloto.

Bibliografía usada

- Acevedo, C. (2003). Análisis de un simulacro cultural de los personajes femeninos de *La Casa de las dos Palmas*. *Estudios de Literatura Colombiana*, (13), pp. 61-74.
- Acevedo, C. (2005). La familia Herreros: entre la trasgresión y el compromiso religioso. *Estudios de Literatura Colombiana*, (16), pp. 13-33.

- Araújo, H. (1995). Geografía de lo fantástico en la escritura femenina latinoamericana. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, XXXII (38), pp. 141-148
- Bachelard, G. (1941). *La tierra y los ensueños de la voluntad*. México: Fondo de Cultura económica.
- Bachelard, G. (1958). *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1975). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1978). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1982). *Poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1985). *El derecho de soñar*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1996). *Psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bachelard, G. (2002). *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2006). *La tierra y las ensoñaciones del reposo: ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bailly, A. (1989). Lo imaginario espacial y la geografía: en defensa de la geografía de las representaciones. *Anales de Geografía*, (9), pp. 11-19.
- Campbell, J. (1972). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Campbell, J. & Moyers. B. (1991). *El poder del mito*. Barcelona: Emecé Editores.
- Cánovas, R. (2003). *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana: la alegoría del prostíbulo*. Chile: Lom Ediciones.
- Cassirer, E. (1972). *Filosofía de las formas simbólicas II: el pensamiento mítico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- Cirlot, J. E. (2006). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Colajanni, A. (1997). *El pueblo de la montaña sagrada, tradición y cambio*. Bolivia: Editorial Gente Común.
- Colinas, A. (2001). Los símbolos originales del escritor. En *Del pensamiento inspirado II*. (pp. 31-46). Salamanca: Junta de Castilla y León.
- Colinas, A. (2001a). "Presencia y esencia de los mitos". En *Del pensamiento inspirado I* (pp. 13-21). Salamanca: Junta de Castilla y León.

- Cruz Kronfly, F. (2000). Prólogo. En M. Mejía Vallejo. *Tarde de verano*. (pp. 5-14). Medellín: Biblioteca Pública Piloto.
- Díez de Medina, F. (1974). *Nayjama, introducción a la mitología andina*. Madrid: Paraninfo.
- Durand, G. (1971). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Durand, G. (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eliade, M. (1968). *Mito y realidad*. Madrid: Guadarrama.
- Eliade, M. (1974). *Tratado de historia de las religiones I*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Eliade, M. (1974a). *Tratado de historia de las religiones II*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama.
- Eliade, M. (1999). *Mitos, sueños y misterios*. Barcelona: Kairós.
- Eliade, M. (2013). *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza Editorial.
- Elias, N. (1989). *Sobre el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Escobar, A. (1997). *Érase un viento... y en ese viento mi alarido: Memoria compartida con Manuel Mejía Vallejo*. Medellín: Biblioteca Pública Piloto.
- Escobar, A. (1993). Toda la vida seré un eterno aprendiz, entrevista con Manuel Mejía Vallejo. *Revista de la Universidad de Antioquia*, XXXII (234), pp. 101-113
- Forero, Y. (1987). Entrevista Manuel Mejía Vallejo, investigador del lenguaje. *Revista de Estudios Colombianos*, (3), pp. 54-56.
- Frazer, J. G. (1981). *La rama dorada: magia y religión*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fuentes, C. (1990). *Valiente Mundo Nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Madrid: Mondadori.
- Fuentes, C. (1991). *Terra Nostra*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Gallego, F. A. (2017). Estudio diegético de la saga narrativa de Balandú en la obra de Manuel Mejía Vallejo. En E. Carvajal (Ed.). *Manuel Mejía Vallejo: aproximaciones críticas al universo literario de Balandú*. (pp. 59-88). New York: Peter Lang.
- Gómez, G. (2005). Literatura y sociedad: otro juicio sobre Tomás Carrasquilla, Fernando González y Sanín Echeverri. Ensayo sobre el proceso de masificación de Medellín. *Boletín de Antropología*, XIX (36), pp. 358-383.

- Gutiérrez Girardot, R. (1988). *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez de Pineda, V. (1996). *Familia y cultura en Colombia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Heidegger, M. (1986). *Ser y Tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (1994). Construir, pensar y habitar. En *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal.
- Huanacuni, F. (2005). *Visión cósmica de los Andes*. La Paz: Editorial Armonía.
- Jaramillo, R. (2017). Animismo simbólico en Las noches de la vigilia de Manuel Mejía Vallejo. En E. Carvajal (Ed.). *Manuel Mejía Vallejo: aproximaciones críticas al universo literario de Balandú* (pp. 169-186). New York: Peter Lang.
- Jung, C. G. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós.
- Jurado, J. C. (1997). Metáforas y simbolismos zoológicos: consideraciones sobre los sentimientos respecto a la naturaleza en Antioquia en los siglos XVIII y XIX. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, XXIV (46), pp. 2-27.
- Kundera, M. (2000). *La ignorancia*. Barcelona: Tusquets.
- Le Roy Ladurie, E. (1981). *Montaillou, aldea occitana de 1294 a 1324*. Madrid: Taurus.
- Lezama, J. (1969). *La expresión americana*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lezama, J. (1981). Las imágenes posibles. En J. Ortega (Ed.). *El reino de la imagen*. (pp. 218-237). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Lezama, J. (1981a). Introducción a un sistema poético. En J. Ortega (Ed.). *El reino de la imagen*. (pp. 258-279). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.
- Lévi-Strauss, C. (1987). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.
- Lew, C. (1997). *Ascenso a La Casa de las dos Palmas*. Medellín: Corporación Fomento de la Música.
- Lew, C. (2002). Prólogo: *La sombra de tu paso* o el amor recobrado. En M. Mejía Vallejo. *La sombra de tu paso*. (pp. 7-19). Medellín: Biblioteca Pública Piloto.
- Londoño, E. A. (2015). *Colonización, poblamiento y agro en el suroeste antioqueño. Los casos de Andes y Jardín, 1850-1890* (Tesis de maestría no publicada). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Departamento de Historia.
- Londoño, P. (1988). Mosaico de antioqueñas del siglo XIX. *Revista de Estudios Colombianos*, (6), pp. 23-34.

- López, A. D. (2011). Un lugar para otear el mundo: *La Casa de las dos Palmas* del novelista colombiano Manuel Mejía Vallejo. *Boletín de Antropología*, XXV (42), pp.175-202.
- Machado, M. C. (2015). *Álvaro de Campos, un alma rebosante de mar*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Martín Gaité, C. (2002). *Pido la palabra*. Barcelona: Anagrama.
- Mistral, G. (1995). *Escritos políticos*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Mistral, G. (2001). Cordillera. En N. Girona (Ed.). *Tala – Lagar*. Madrid: Cátedra.
- Montoya, J. (1984). *Manuel Mejía Vallejo: vida, obra y filosofía literaria*. Bogotá: Talleres de Ediciones Avances.
- Parsons, J. (1961). *La colonización antioqueña en el Occidente de Colombia*. Bogotá: Banco de la República.
- Pavese, C. (2008). *Literatura norteamericana y otros ensayos*. Barcelona: Lumen.
- Paz, O. (1956). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1983). Los signos en rotación. En *Los signos en rotación y otros ensayos* (pp. 309-342). Madrid: Alianza.
- Reichel-Dolmatoff, G. (1950). *Los Kogi: Una tribu indígena de la Sierra Nevada de Santa Marta*. Bogotá: Iqueima.
- Ricoeur, Paul. (2003). *La memoria, la historia y el olvido*. Madrid: Trotta.
- Rojas, C.; Villaseñor, S. J. & Reyes, J. (2015). Antropología de las maldiciones (el poder de las palabras). *VERTEX Revista Argentina de Psiquiatría*, XXVI, pp. 72-78.
- Romero, J. L (1986). *Latinoamérica: la ciudad y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Torrónes, F. (2013). La imaginación en un burdel, un sueño latinoamericano hecho ficción: los prostíbulos novelescos. *Kipus: Revista andina de letras*, XXXIV (2), pp. 61-112.
- Troncoso, L. M. (1986). *Proceso creativo y visión del mundo en Mejía Vallejo*. Bogotá: Procultura.
- Valéry, P. (1990). *Teoría estética y poética*. Madrid: Visor.
- Vargas Llosa, M. (1974). En torno a la nueva novela latinoamericana. En G. Gullón & A. Gullón (Coord.). *Teoría de la novela*. (pp. 113-125). Madrid: Taurus Ediciones.
- Vasco Uribe, L.G. (1985). *Jaibanás, los verdaderos hombres*. Bogotá: Fondo de Promoción Cultural Banco Popular.

- Vasco Uribe, L.G. (11 de agosto 1991). El tiempo y la historia entre los indígenas emberá. *Magazín Dominical - El Espectador*, 433, p. 20.
- Vasco Uribe, L. G. (2002). Los Emberá-Chamí en guerra contra los can- grejos. En *Entre selva y páramo, viviendo y pensando la lucha india*. (Ebook). Bogotá: Instituto de Antropología e Historia.
- Velázquez, C. A (2013). Los imaginarios de la Colonización Antioqueña desde 1860 hasta 1930 en la zona del Eje Cafetero: una visión antro- pológica. *Revista Educación y Pensamiento*, XX, pp. 7-30.
- Vélez, M. (1999). De tarde de verano. En. *Novelas y no-velaciones: ensayo sobre algunos textos narrativos colombianos*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Vernant, J. P. (1992). *Los orígenes del pensamiento griego*. Barcelona: Paidós.
- Zapata Olivella, M. (1974). La literatura como realidad trascendida. *Letras Nacionales*, (23), pp. 7-37.

 Universidad Pontificia Bolivariana	SU OPINIÓN	
Para la Editorial UPB es muy importante ofrecerle un excelente producto. La información que nos suministre acerca de la calidad de nuestras publicaciones será muy valiosa en el proceso de mejoramiento que realizamos. Para darnos su opinión, comuníquese a través de la línea (57)(4) 354 4565 o vía correo electrónico a editorial@upb.edu.co Por favor adjunte datos como el título y la fecha de publicación, su nombre, correo electrónico y número telefónico.		

“Estas son las primeras historias de Balandú, pueblo en vía de sueño. El vuelo solitario de una hoja, el canto olvidado de un pájaro que olvidó cantar, un hilo de agua entre los musgos”. Así tomó carta de naturaleza la aldea imaginaria de Balandú, territorio y centro sobre el que gira la obra de Manuel Mejía Vallejo (1923-1998). Un pueblo en el suroeste de la cordillera de los Andes, a medio camino del río y la montaña, que enmarca los principales libros del escritor antioqueño y conforma uno de los grandes universos literarios de la novela latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX.

Este ensayo propone un estudio minucioso de la aldea ensoñada de Mejía Vallejo a través de tres ejes temáticos: su poética del espacio, el habitar de sus personajes y el tiempo circular que los envuelve. El análisis crítico de motivos centrales en la escritura de Manuel Mejía Vallejo, como su particular cosmovisión andina o la tenacidad de la escritura contra el olvido, sirven en este libro al propósito de dar sentido y respuesta a la pregunta de qué es Balandú.

