



Hombres elementales [poética]

Juan Sebastian Cubides Salazar

Fotografía. Kevin González y Ángel Morales

Hombres elementales [poética]

_DOI:<https://doi.org/10.52043/rnp.v1i1.500>

Juan Sebastian Cubides Salazar

Profesor investigador de la Corporación Universitaria del Meta–UNIMETA
Abogado litigante y escritor

 <https://orcid.org/0009-0001-4049-5680>



Hace poco tuve la oportunidad de ver El huevo de Brâncuși. Es una piedra con un poco de brillo, cubierta por materia ancestral y delineada por las mismas franjas que he visto cuando plasmo mis huellas dactilares en un papel. El escultor, consciente de la plasticidad de los elementos decidió plasmar la historia de los hombres en una piedra, similar a un huevo. Fue de piedra la primera herramienta producida por el hombre, y es también de piedra una de las esculturas que más lo representa. Con piezas pétreas y labradas hemos creado límites territoriales, hemos cimentado, hemos construido bóvedas y hemos llegado al punto de adorar aquellos organismos biológicos que el tiempo convirtió en fósiles y materia elemental.

Pero las rocas varían según la posición geográfica, al igual que la naturaleza. Lo elemental no es tan uniforme como a veces parece y diferentes características y circunstancias hace que tal objeto se comporte con reacciones físicas y químicas de manera diferente, de acuerdo con las condiciones del terreno. Una roca anclada en el cauce de un río y cubierta por moho no es la misma a aquella que usan para machacar plátano en las cocinas. Sin embargo, ambas, en su más simple y pura consistencia están ligadas por un lenguaje común que las define y caracteriza por su elevada consistencia.

Estas rocas son para mí el hombre, y aquella tirada en el río o a la espera de servir de machuque, la forma en que el lenguaje los define. En uno de sus ensayos célebres, Montaigne, para acreditar la fuente de sus ideas y conceptos en su ensayo sobre el canibalismo escribió: “El hombre de que he hablado era sencillo y rudo, condición muy adecuada para ser verídico testimonio, pues los espíritus cultivados, si bien observan con mayor curiosidad y mayor número de cosas, suelen glosarlas, y a fin de poner de relieve la interpretación de que las acompañan, adulteran algo la relación; jamás muestran lo que ven al natural, siempre lo truecan y desfiguran conforme al aspecto bajo el cual lo han visto, de modo que para dar crédito a su testimonio y ser agradables, adulteran de buen grado la materia, alargándola o ampliándola. Precisa, pues, un hombre fiel, o tan sencillo, que no tenga para qué inventar o acomodar a la verosimilitud falsas relaciones, un hombre ingenuo”.

Ese hombre sencillo e ingenuo del que nos habla el escritor francés está permeado por las ideas y las palabras, y su realidad, la forma en que lee el mundo: es única. Al escribir, intento plasmar esa realidad que experimenté en uno de los viajes que realicé a los llanos orientales cuando aún era un niño. Yo sabía lo que era estar sin energía durante dos horas. Verme en la obligación de salir a la calle a distraerme en un barrio poblado de niños y tener a mis mejores amigos a menos de doce metros de distancia. Sabía, también, de montar bicicleta en colinas, calles pavimentadas o lanzarme calle abajo en carros de juguete; pero no tenía idea de lo que era estar sin electricidad los trescientos sesenta y cinco días del año, conservar la carne en sal, mirar las estrellas desde las siete de la noche, montar a caballo, o usar azadón para cultivar una piña. Desde el primer viaje seguí volviendo. Uno vuelve siempre a los viejos sitios donde amó la vida, como dice Mercedes Sosa, y en cada uno de esos viajes intentaba comprender con mi escaso lenguaje aquellos atardeceres, el trabajo físico, lo elemental que eran sus hombres y sus niños.

El mayordomo de la finca era un hombre gordo, recio, de piel tostada, que profesaba resentimiento hacia su hijo mayor, porque al parecer el color de la piel y cabello no los identificaba con el aspecto físico que él ostentaba. Yo tampoco lograba verme en ellos; a pesar de que tenía más edad no era capaz de cargar el peso que ellos se echaban sobre las espaldas, tampoco lograba acertar el lazo en el cuello de una vaca, y eran quince minutos de azadón el tiempo suficiente para quedar tirado en el pasto con el deseo irremediable de un

poco de gaseosa o agua para descansar. Fue allí, en medio del trabajo, donde tomé conciencia del tamaño de mis manos, y por ende de mi cuerpo.

Estaba definido el tema central que quería tratar: identidad. En la relación recia y machista que sostenían ambos: hijo y padre, supe que a todo aquello lo rodeaba una gran paradoja: odiar al padre, pero cada día parecerse más a él. Y para lo que no lograba atrapar con las palabras decidí llamarlo naturaleza en el caballo como símbolo, el clima como violencia y el fogón de leña como el factor que abre esa brecha social que existe en Colombia entre el campo y lo urbano.

Me propuse entonces buscar la manera de narrar las cosas tal y como personalmente las vivía: sin entenderlas, pero sintiéndolas. Y decidí dar a las primeras páginas un narrador en primera persona que fracasó al instante. La dificultad de darle un movimiento en presente me hizo sentir profundamente cansado. Quizás porque yo no comprendía lo que allí sucedía, lo que se sentía caminar o montar a caballo siendo de esas tierras, y me rendí. Fracasé en tres ocasiones con el narrador porque el segundo fue uno en tercera persona que terminó yéndose más al costumbrismo, corriente abandonada y que no me interesaba tratar. Y el último fue un monólogo del que es mejor ni hablar.

Me decidí pues, por tratar de capturar y memorizar lo que había podido guardar de esas tierras. La imagen de mi abuelo, la sorpresa y la extrañeza (necesarias siempre para toda buena literatura) las usé para empezar a escribir con un narrador ajeno, que tenía mis mismas limitaciones y estaba imposibilitado para explicar lo que allí ocurría, pues ni él ni yo entendíamos mucho lo que sucedería después en el libro. Confié en la sensación, que algunos escritores llaman intuición, y decidí sentarme frente a la pantalla a simplemente escribir.

No tardé mucho en encontrar respuestas. En la página tres soltaba frases como: “por eso tenía esa mirada, porque estaba nostálgico y perturbado ante la carta de su padre” y eran respuestas que no solo eran una novedad (a propósito, muy poco literaria) pero que para mi resultaban placenteras. Al recibir la primera lectura del libro la crítica que recibí fue: “esas frases sueltas no dicen algo que los hechos no hayan dicho ya” y me costó asimilarlo porque para mí eran una revelación. Sin embargo, al dejar pasar un tiempo y recuperar la energía necesaria para volver a sentarme ante el libro, pude notar

que bastaban los hechos (el mismo hombre ingenuo del que hablaba Montaigne) para mostrar y explicar los sentidos.

La roca en su más elemental forma solo podía explicarla mediante un narrador que comprendiera esa sencillez y consistencia de la que está construida la experiencia. Opté entonces por imponerle límites. Evitar toda explicación, huírle a palabras abstractas o rebuscadas, y sobre todo le prohibí entrar en la mente de los personajes. Debía aferrarse a los hechos. Que si Facundo está triste lo muestre con una forma particular de fumar cigarrillo. Que si Eliseo está meditando lo muestre con el silencio. Pero no debía (además porque no podía ni era capaz) usar el recurso de las novelas costumbristas o del siglo XIX que tenían la capacidad de no solo mostrar, sino explicar una sensación.

Pero solo hasta que escribí *Llano Adentro* pude comprobar que la simpleza y los límites que le había impuesto al narrador tenía consecuencias alternas. Dificultades en mostrar el cambio psicológico de los personajes, en caracterizarlos y en darles trascendencia en la historia más allá de su forma de actuar me obligaron a volver sobre la literatura que me marcó para poder desarrollar una historia con la identidad y la naturaleza y la guerra como telón de fondo.

La obra que más influyó la creación del argumento fue *Por quien doblan las campanas* de Ernest Hemingway. Cuando tomé la decisión de escribir una novela y tuve que plasmar las ideas en el proyecto esta obra fue el cimiento sobre el que construí. Pero me influyó tanto, que, al terminar de trazar la historia y el plan, terminó por parecerse en el papel a la obra del escritor estadounidense, y me vi en la obligación de dejar a un lado el vaso de wiski y abandonar un poco su libro. ¿Qué diferente iba a escribir yo de la guerra que no fuera lo que ya escribió Hemingway? ¿Por qué me gustaba tanto su obra?

En ese trazado que influyó Hemingway, yo había dispuesto meter a los personajes de los que hablé con anterioridad en medio de las guerrillas liberales del llano. Me parecían las circunstancias propicias para mostrar la cultura, su forma de actuar y entender el mundo, por lo que investigué sobre Guadalupe Sacledo Unda, leí *Tanta Sangre Vista* de Baena, y recorrí las bibliotecas en busca de libros que marcaran un camino, un lenguaje que estuviera más cercano a la guerra colombiana y no a la civil española y me encontré con un triste panorama: no había en los anaqueles literatura al respecto.

Por la similitud entre los dos argumentos dejé la guerra a un lado, quería mandarla al último puesto del teatro y dejarla como una sombra, quizás como un leve suspiro que barría el polvo de la casa, pero la influencia personal y la investigada terminó por entrar en el libro en contra de mi voluntad. A veces al escribir sucede lo que la intuición quiere y no lo que uno decide. Isidro fue ese personaje intuitivo, guerrillero, trascendental para esos momentos.

La investigación continuó. Busqué otros autores que tuvieran un poco de llano, de bostas de vaca, y volví a *La Vorágine* de José Eustasio, a *Temporal* de Tomás González, a *Tifón* de Conrad, a *La Casa Grande* de Samudio para terminar en una obra que me solucionó los problemas y me dio muchas respuestas: *Todos los hermosos caballos* de Cormac McCarthy. Todos estos libros de diferentes tiempos tenían una coincidencia: toda novela de hombres elementales y narradores limitados es necesariamente rica en diálogos.

No pretendo establecer aquí que mis diálogos sean ricos, mucho menos que sean de alto nivel literario, de eso se encargará el lector. Pero sí debo resaltar que los diálogos entre los personajes era el único medio de conseguir libertad para poder caracterizar a mis vaqueros. Para poder entrar, por un momento, a su forma de pensar y ver el mundo. Estos fueron fundamentales en la construcción y el proceso psicológico que transcurrió Eliseo desde el momento en que recibí la solicitud de su padre, así como un mecanismo que me sacó del ensimismamiento en el que caía innecesariamente.

De igual manera, la naturaleza era otro personaje más. Así lo fui intuyendo a medida que avanzaba en la obra y a medida que la lluvia, el sol, o la mezcla de las dos podía demarcar la forma de actuar y la forma en que los hechos cambiaban. Un invierno en su juventud encargado de convertir en ciénaga lo que antes era comida para el ganado y un verano en su adultez que recrudesció esa sensación de malestar interno, esa fiebre e ímpetu que había adquirido el personaje. A menudo suelo creer en la metáfora de que los días de lluvia, fríos, son más propensos a ser sentimentales y nostálgicos. Yo no quería que mi personaje estuviera nostálgico o como una esponja dispuesta a absorber lo que ocurría allí afuera, así que determiné que la adultez (parte de la historia en que Eliseo debe decidir si mata o no a su padre) debía estar cerrado, con una barrera a sus sentimientos, aferrado a un calor desértico que parecía detener el tiempo y las cosas.

Así lo hizo Conrad en *Tifón* y Tomás González en *Temporal*: la naturaleza era el factor determinante para desenmascarar lo que hay dentro del hombre. Lo había visto también en *Cuatro años a bordo de mi mismo* en un ambiente y un clima hostil. Lo importante era no caer en el lugar común de aferrarme a los atardeceres llaneros sino también bajar la mirada. Bajo las botas había grietas, piedras, ríos, perros. Arriba chubascos y atardeceres; y en el medio: caballos.

Apriete las piernas contra la barriga y suéltese del estribo, me gritaban. Era su forma de enseñarme a montar una bestia. Yo no podía: jalaba las riendas y el caballo seguía su trote afanoso, consciente de que el jinete no lo mandaría con el ímpetu suficiente. Tuvo que acercarse otro vaquero y ayudarme a frenarlo. El corazón al ritmo de una metralleta y la idea de que la muerte era palpable en cualquier momento. Amalia lo dice en una de sus conversaciones: "miedo porque los mate un toro, miedo porque nos mate la guerrilla, miedo porque nos mate el estado, y miedo de que yo me muera por el humo de este fogón". Y a mí me habían bastado quince minutos de trote sobre un caballo desbocado para realizar que la muerte allí era cierta y fría.

Yo sabía que quería narrar la vida de mi personaje en tres etapas: infancia, juventud y adultez. Pero cuando empecé a escribir no había definido edades, ni un final para cada uno de esos capítulos. Me había aferrado a la idea de que a medida que se escribe las respuestas van apareciendo, y junto a la escritura, la vida real me iba brindando diferentes fuentes para agregarle a mi historia. Una de ellas fue *Ciro & yo*, porque me produjo la empatía suficiente para comprender que la decisión de convertirse en guerrillero no siempre era descabellada en un llano sin oportunidades. Me imaginé siendo ese joven campesino, amado solo por su caballo y aferrado a la esperanza de que el cambio llegaría; llegaba, muchas veces, disfrazado de atractivo sexual y de poder en las armas de los guerrilleros. La escena en la que Jaiber es atraído por una mujer y solicitado por el jefe de los mismos, fue una de las premeditadas, porque quería plasmar la crítica con evidencia. Una crítica bilateral: a las personas que juzgan afanosamente a los guerrilleros sin la capacidad de averiguar las causas de su vida ilegal, y a los que viven esa vida ilegal.

Lo que queda de la guerra es muerte, y de la muerte deviene la desesperanza. Con la desesperanza muere algo en nosotros y esa trascendencia que queda allí, ese vacío dotado de cuchillos es lo que cierra una etapa de nuestras vidas para abrir una nueva. Siria moriría,

entonces. También lo haría el óbito de Amalia. Las muertes marcarían el fin de las tres etapas: infancia, juventud y adultez. Las razones están expuestas, faltaría sumarle que quizás era también una premonición de que había motivos suficientes en Eliseo para asesinar a su padre y una paradoja, porque era en esos momentos donde más se acercaban papá e hijo.

Dentro del desarrollo de los tiempos en la obra era necesario formularse un concepto gráfico de la misma. Había decidido narrar tres tiempos diferentes de una misma vida, pero no sabía en qué punto terminaría la juventud para volver a adultez. Esta decisión estaba sustentada en que yo quería generar desagrado por Facundo desde el inicio, y a medida que la historia avanzaba convertir el antagonista en un ser humano elemental, que actúa bajo ciertas circunstancias y que cobijado por ellas resulta hasta justificado. Concebí la obra como una bomba de goma que se infla poco a poco. Inicia por la boca, empieza a extenderse, da toda la circunferencia para volver al punto donde había iniciado, esta vez llena de aire y motivos que sustenta lo que saldría de allí.

Todas estas cosas que he plasmado en estas páginas no las entendía cuando escribí la primera página del libro. La poética de hombres elementales resultó un mecanismo de entendimiento. Quería comprender la experiencia de estar en el llano, quería vivir esa vida y sentirme llanero y solo mediante los límites fui capaz de hacerlo. Puedo decir que la obra está llena de claroscuros que dejan la sensación de que allí sucede algo más de lo que se dice. Que los personajes están experimentando ese hecho y otro entramado de circunstancias que los van transformando y que yo usé como medio para atraer la atención o para generar extrañeza.

Elemental es el nombre que recibe una categoría de seres mitológicos. Agua, fuego, tierra, aire: de eso está compuesto el mundo, y en ellos se condensa la naturaleza de la tierra entera. Depende de con qué frecuencia se presenta cada uno de ellos para hablar del carácter de los hombres. No es lo mismo un hombre que trabaja su vida entera en las minas, a aquel que pasa la vida siendo un marinero: una pregunta me queda de todo esto ¿Escribir es siempre una forma de captar la experiencia, de sacarla de la intuición y llevarla al entendimiento? Y sin duda, la respuesta siempre será la misma: mientras se escriba bajo esa ingenuidad y se acepte los mecanismos que el lenguaje impone bajo ciertas reglas diría: sí.