

**Ernesto Ojeda Suárez\***

### **DIOSES Y AVENTUREROS ERRANTES**

Que alguien transporte un piano de un lugar a otro, no tiene nada de extraordinario. Pero que alguien haga traer un piano desde Alemania hasta el corazón de las montañas santandereanas, con las dificultades colosales que ese traslado significaba en el siglo XIX, sí tiene algo de locura, de romanticismo o de maravilloso... o las tres cosas juntas.

Las locuras románticas fueron comunes en la América Latina del siglo XIX. El contacto con Europa, las guerras de independencia de los distintos países y la inmigración de una considerable cantidad de europeos que todavía veían en el territorio americano una tierra de promisión, trajeron como consecuencia una fiebre de educación y de cultura, que ya se presagiaba en los últimos lustros del XVIII. Claro, junto con el ansia por la cultura francesa o inglesa, vino el deseo de emular costumbres y gustos que no pocas veces concluyó en imitación servil y hasta ridícula. De todos modos, la historia recordará por mucho tiempo y la literatura revivirá por muchos episodios más, las proezas muchas veces titánicas de aquellos pioneros que se dedicaron a colonizar los territorios inalcanzables e inhóspitos de la Confederación Granadina.

La historia y la literatura, ahora también el cine y la televisión, tendrán por mucho tiempo material abundante para alimentar sus análisis y su creación, en las proezas casi ciclópeas de muchos latinoamericanos y de algunos europeos radicados en América que dominaron montañas y hondonadas, navegaron ríos torrentosos inmensos, penetraron y descuajaron selvas y dominaron la naturaleza geográfica, para asentar su propio imperio y civilización. Este tesón explorador y dominador sólo lo había presenciado nuestro territorio en el siglo XVI, cuando la conquista española. Pero ahora era distinto, los aventureros del XIX ya eran mestizos, otros criollos y pocos franceses, ingleses, alemanes e italianos que arriesgaban sus vidas a veces por un deseo romántico de aventura y de solidaridad con los pueblos americanos, otras veces por la curiosidad positivista de conocer, y la mayoría de las ocasiones, por las necesidades y las ansias de riqueza y de fama; lo mismo que en la otra Conquista de América, sólo que ahora esos aventureros no eran españoles. Pero, de todos modos, ahí quedaron sus hazañas para que otros escribieran su historia y, como lo hicieran aquellos españoles del siglo XVI, inspiraron la leyenda, los cantos, los poemas y la novela que todavía se escribe.

América y el mundo jamás olvidarán a dos de esos aventureros famosos del siglo XIX latinoamericano: a Carlos Fermín Fitzcarrald López en el Perú y a Geo von Lengerke en Colombia. El primero era descendiente de un marino norteamericano que alguna vez decidió quedarse en Lima, el otro era un alemán a

---

\* Profesor de Literatura, U. P. N.

quien le aconsejaron radicarse en tierras del Estado Soberano de Santander. Fitzcarrald sería el pionero del ferrocarril y de la explotación del caucho en las selvas peruanas. Von Lengerke sería el pionero de las carreteras y vías de penetración y el cultivador-exportador de la quina en las abruptas montañas santandereanas.

### **EL TEXTO NARRATIVO**

Geo von Lengerke es el protagonista de la novela *La otra raya del tigre*, escrita por Pedro Gómez Valderrama. Aquel era el nombre de un alemán que llega a Colombia, huyendo de la justicia de su patria, a mediados del siglo pasado. La obra de Gómez Valderrama es, pues, una novela histórica que narra las aventuras del teutón, los sucesos cruciales de la época del radicalismo liberal en Santander y la Confederación Granadina, el fracaso del radicalismo y el triunfo del pensamiento político conservador de Rafael Núñez.

Su vida y sus actos se vieron rodeados de circunstancias por fuera de lo común y rayanas en lo fantástico o en lo maravilloso, hasta tal punto que el pueblo santandereano fue tejiendo la leyenda que lo ha convertido en héroe. Esta leyenda es la que ha inspirado al también escritor santandereano para crear su novela sobre Lengerke. Este personaje es quien, como lo hacían muchos de los colonos colombianos de la época, hace traer a lomo de mula hasta su fortaleza de *Montebello* un poderoso cañón prusiano y un gran piano de cola francés. La historia del viaje del piano desde Hamburgo hasta la región de Zapatoca se convierte así en un cuento insertado en el texto de la novela sobre el aventurero alemán.

“El dios errante” es el título del cuento incrustado en la novela *La otra raya del tigre*. La anécdota del cuento narra las peripecias de la travesía de un piano Pleyel, desde que es comprado en Hamburgo por alguien y enviado a la finca de Montebello, en Santander, vía Liverpool, Nueva York, Cartagena, Mompox, Puerto Santos. Las circunstancias azarosas del viaje por el mar y el río grande de la Magdalena, unidas con los imprevisibles y las flaquezas humanas de los que intervienen en su transporte, conforman el nudo narrativo del cuento. A la par que la narración no se circunscribe a la anécdota, lo que en caso de suceder no lo dejaría ser cuento, sino que la historia es transformada artísticamente para relacionar los hechos de la vida cotidiana, las circunstancias accidentales y la fragilidad del ser humano, con los valores más altos de la comunidad representada y de la vida, en oposición a valores negativos y rebajantes de la condición como lo pidieran Mukharovski y Voloshinov (Bajtín) para la creación artística, cuando lo es.

El cuento aquí analizado ha sido el núcleo narrativo generador de la novela *La otra raya del tigre*, según lo ha declarado el mismo autor. Quiere decir esto que su estructura debe estar muy estrechamente ligada a la trama general de la obra en la que se incrusta. Y, efectivamente, además de narrar los incidentes del transporte del piano desde Hamburgo hasta Montebello, la hacienda fortaleza de Lengerke, el cuento relaciona esa travesía particular con el periplo más general

que ha cumplido la cultura europea por todas las regiones del mundo, en especial por el continente americano. La voz narradora corresponde a la del autor-niño, que invoca el recuerdo de su abuelo y quien le ha transmitido la historia de la vida del protagonista en su provincia santandereana. Esta voz narradora cambia de punto focal para relatar el traslado del piano, siendo las personas gramaticales más frecuentes las correspondientes a la tercera y primera del singular y a una voz impersonal, que casi siempre coincide con la introducción de la imagen del abuelo.

Esta voz se origina en el no-consciente intersubjetivo de la tradición popular, que aflora acicateado por la añoranza de una época dorada cuando el pueblo santandereano sobresalió en el marco político-económico y cultural de la Colombia del siglo XIX.

De los diecinueve párrafos que se necesitaron para estructurar el cuento, cuatro se dedican a la ambientación de los antecedentes y razones del envío del piano, aprovechándose la ocasión para marcar las causas de otro viaje igualmente importante: el de su dueño, Geo von Lengerke, quien ha salido precipitadamente de Bremen huyendo de la justicia de su país, pues ha matado al esposo de su amante. Otros diez párrafos se emplean para narrar el traslado del piano, sobre la superficie de un planchón, por el río Magdalena y, después, sobre los hombros de veinte hombres que lo transportan desde Puerto Santos a Montebello, tal como si se tratara de uno de esos “pasos” o andas de las procesiones de Semana Santa. Curiosamente, dos párrafos quedan escritos entre paréntesis en los que la voz narradora impersonal hace dos digresiones: la que corresponde a la descripción de una casa blanca que había en Mompox, donde el piano es dejado por un tiempo, pues el brazo del río ya se había secado y “Mompós estaba en seco como un barco varado sobre la playa”<sup>1</sup>; la otra toma el piano como símbolo de la cultura occidental, en su viaje civilizador sobre los mares, por los ríos y sobre los hombros de varones recios que la han llevado a todas las partes del orbe. Los tres últimos párrafos se dedican a cerrar la historia en su vinculación con los más altos esfuerzos y tesón propios de la reciedumbre de la raza y de los pueblos que han hecho el avance de la civilización europea en las tierras colombianas.

### **LOS SENTIDOS DEL CUENTO Y LOS PRESUPUESTOS TEÓRICOS**

La imagen del piano, encerrado en un cajón de madera de pino, (“...como cajón de muerto, destinado a futuros ataúdes...”), primero navegando sobre el carguero que parte de Liverpool y luego remontándose sobre una lancha por el río grande de la Magdalena, hace evocar al autor los esfuerzos hechos por los pioneros para fundar las poblaciones colombianas, mezclando las imágenes de la exploración, de la penetración y de la colonización en una sola; hombres, animales y objetos viajaron sobre los ríos, sobre los cerros, sobre las selvas y los hombros de otros hombres como si lo hubieran hecho sobre el mar. La figura es, pues, muy expresiva: si bien es cierto que la iniciativa y la consumación de la exploración y

---

<sup>1</sup> PEDRO G5MEZ VALDERRAMA, “El dios errante”, (Bogotá, Lecturas Dominicales, *El Tiempo*, 7 de junio de 1987), pág. 4.

de la colonización corrieron por cuenta de pioneros y aventureros blancos, también lo es que la civilización ha sido posible en territorio colombiano gracias al trabajo y sacrificio de otros hombres, de otras razas, que como los negros, los indígenas y los mestizos de “El dios errante”, “Unos morían en el camino. A todos se les despedazaban los hombros y las manos. Cuando descargaban el piano, y el túmulo se erguía sobre las rocas, eran sacerdotes de un lejano culto destinados a morir ante el dios”<sup>2</sup>

La anterior imagen se combina con otra cercana en la totalidad narrativa del cuento: se trata de la visión de las mujeres que complacen a los bogas negros, ya sea en los puertos a donde llegan con su caja musical, o bien cuando, como en el caso de la negra vestida de color rosa, las mujeres suben al bongo a fomicar con los marineros de agua dulce. En este caso, el siempre cultivado erotismo de la narrativa de Pedro Gómez Valderrama, se inclina por la pasión lujuriosa y alegre del negro de las costas y de los ríos colombianos, más que por la refinada y culta del abuelo europeo. En este aspecto la vitalidad gana la partida y esa vitalidad está en los individuos de la raza negra y en los mestizos, reflejada en el cuento como mezcla de la fuerza sexual y la fuerza laboral: los bogas negros llevan en sí los dos elementos: sexo y trabajo, mientras en el mestizo predomina el tesón en la labor, ya que el impulso sexual no se cristaliza, por lo menos en el cuento narrado.

Todo lo anterior, conduce a centrar, una vez más, el carácter artístico del cuento. La relación estrecha entre la forma y el contenido de la obra literaria ha sido uno de los capítulos más importantes de la estética y de la crítica literarias. Bien sea que se tome desde el ángulo de Lukács o desde el enfoque de Bajtin (Voloshinov), existe la posición de no aceptar como obra literaria aquella que no desarrolle dialécticamente la unidad artística de forma y fondo. Voloshinov<sup>3</sup> por ejemplo, plantea que el tema de un signo ideológico y su forma están “inextricablemente unidos” y sólo pueden separarse en la abstracción. Es indudable que una obra literaria es un signo, y no sólo desde el punto de vista lingüístico sino también como signo ideológico, resalta entonces la importancia que tiene para el análisis del texto literario la tesis de que “los temas y las formas de la creatividad ideológica surgen de la misma matriz y constituyen en esencia dos aspectos de la misma realidad”.

Esa relación estrecha entre forma y contenido se encuentra en el cuento de Pedro Gómez Valderrama. Aquí, en “El dios errante”, se percibe una vinculación marcada entre la forma y el tema del signo ideológico. Ese signo ideológico, tanto en el cuento incrustado como en la novela que genera, se relaciona con la aculturación de un pueblo por medio de los personajes de la cultura dominante (la europea-alemana, en este caso), y de sus símbolos más característicos: las armas, el comercio, la música y sus instrumentos musicales. El carácter progresista e innovador de la época romántica-liberal, la sed de conocimiento y de aventura que impulsa al europeo, especialmente al alemán del siglo XIX, después

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, pág. 5, columna 3.

<sup>3</sup> VALENTIN N. VOLOSHINOV, *El signo ideológico*, Cap. II.

de Humboldt, a reeditar los viajes, las exploraciones, la colonización y poblamiento que otros europeos llevaron a cabo en tierras americanas, tres siglos antes. Al lado de este tema, se encuentra el del tesón, el del valor y el del espíritu liberal radical de una comarca colombiana, cuya gente es la heredera y depositaria de aquellos valores que dejaron impresos los aborígenes habitantes de esa región y los conquistadores y colonos españoles que llegaron a mezclarse con los primeros para poblar el territorio. Todo revestido de una forma literaria que permite al lector, revivir, añorar e idealizar una época de la dura y tenaz historia de Santander.

Para comprobar lo que se afirma atrás, me permitiré analizar sólo dos casos de la vinculación estrecha entre tema y forma del signo ideológico-literario en “El dios errante”. Me refiero a la unidad semántica que se da entre las palabras *casa*, *estanque*, *piano* y *caimán*. La relación semántica se establece en la totalidad del cuento y no en una parte o fragmento del mismo. Es cierto que en el texto que se citará a continuación los cuatro signos verbales aparecen reunidos pero, su sentido semántico sólo se logra ligándolos con otros textos del cuento, ya que aquí sólo aparecen como referentes de: dios y espacio:

Al fin un día de los años, apareció en la punta de un cerro la *casona*. Dos meses más tardaron en empujar el *túmulto* por entre las escarpas. Y al fin quedó depositado a la orilla del *estanque* que, para su placer, había fabricado el hombre, y el cual, con visos de esmeralda en sus arrugas escamosas, se sumergía plácidamente, también un dios, gordo y reluciente, un pletórico *caimán*<sup>4</sup>.

La distribución semántica binaria está muy bien lograda: *casona-piano* (el *túmulto* se refiere a la amazonía de madera en la que parte el *piano*); *estanque-caimán*. Pero para un lector no ingenuo, la relación se establece con el párrafo escrito entre paréntesis y dedicado a la casa blanca de Mompox, “de portalón verde con escudo de armas en piedra”; en aquella casa el piano reposa por mucho tiempo: “El piano sigue allí tirado como la prodigiosa sirena encallada, como el barco fantasma”. Esta es la casa de los abuelos europeos donde “... el acto sexual revestía el carácter de respetuosa ceremonia”. La otra casa es la de Montebello, la fortaleza-palacio de Lengerke, destino final del piano, después de una larga travesía de años. Estos son dos signos ideológicos: la casa de Mompox, el espacio del pasado de los abuelos españoles, la casa de Montebello, el espacio del presente, el lugar definitivo del piano, la casa del teutón romántico, apasionado de la música, signo de una nueva época: la edad de los nuevos inmigrantes, alemanes, industriales y comerciantes. Es como un dios-aventurero errante, que ni el cuento ni la novela declaran abiertamente como tal, pero que en el texto y, sobre todo, en el contexto total, asciende al carácter divino, pues crea su propia leyenda y dominio. Es decir, el sentido es cabal: el *caimán*, el dios de los ríos y de los estanques americanos, el *piano*, el dios de la música de todos los espacios, Lengerke, el inmigrante, el extranjero, el nuevo dios de la Colombia del siglo XIX, con los otros dioses a su servicio.

---

<sup>4</sup> PEDRO GÓMEZ VALDERRAMA, *Op. cit.*, pág. 5, cols. 4-5.  
Universidad Pedagógica Nacional

El otro caso de unidad semántica se deriva de la anterior, pero tiene su propia autonomía: *piano-dios-cultura*. Efectivamente, el piano es un signo de la Europa romántica, de la estética del siglo XIX y de un nuevo dios o diosa: la música. En un solo instante en Montebello se reúnen tres dioses, según el cuento: el piano, el caimán y Wagner, es decir, el dios de la música europea, el dios del trópico y el dios de los alemanes nacionalistas. “La caja de música de la civilización occidental” convoca en el mismo corazón de las montañas del trópico a una pléyade de artistas europeos: Mozart, Beethoven, Haydn, Brahms y Berlioz, porque la música es el dios que está en todas partes y no podía faltar en América. Un nuevo dios ha llegado a su territorio, a partir de ese momento. América Latina tendrá otra religión: la religión de los románticos y de los positivistas del siglo XIX y la religión de los modernistas del XIX y del XX. Es como una nueva conquista y una nueva colonización, la neocolonia del capitalismo liberal e industrial: al fin y al cabo esta nueva cruzada conquistadora también tiene su dios e implica su propia cultura, le faltan la cruz y la espada del español.

Resumiendo esta parte dedicada a la relación entre los sentidos del cuento y los presupuestos teóricos, puedo advertir que en “El dios errante” aparecen unidades semánticas muy específicas que ayudan a formar una significación y un sentido, generalmente a partir del manejo de las oposiciones y antítesis, tales como:

1. Música, civilización occidental, gustos refinados, delicadeza, moda, mujeres bellas;
2. Imperio, rudeza del paisaje, rudeza de la gente, distancias geográficas, cultural y racial: negros, mulatos, mestizos, campesinos;
3. Amor, coraje, espíritu aventurero;
4. Erotismo, celos, poder, lujuria;
5. Riqueza, posesiones extensas, pobreza, indigencia.

### HISTORIAS DE AVENTUREROS Y DIOSSES

Por si no bastaran las pruebas aportadas en la sección anterior, el caso de Geo von Lengerke no es el único que emplea Pedro Gómez Valderrama, como personajes de sus historias o de sus relatos. En el libro *Los infiernos del jerarca Brown*<sup>5</sup>, un relato extenso está dedicado a la figura de un negro nacido en Chicago (USA) en el año de 1879, que se dedica a recorrer las selvas suramericanas después de haber viajado por mares y ríos del mundo, buscando experiencias y dinero en las caucheras del Brasil, Perú y Colombia. Este John Brown atraviesa también por una serie de aventuras cuya narración va reflejando el estado de la sociedad primitiva comparado con el de la sociedad civilizada.

Indudablemente, la historia es un rico veneno para la ficción narrativa de Pedro Gómez Valderrama. Este es un escritor que trabaja la otra posibilidad del proceso

<sup>5</sup> PEDRO GOMEZ VALDERRAMA, *Los infiernos del jerarca Brown* y otros textos. (Bogotá, Fundación Simón y Lola Guberek, 1984), págs. 7-68.

histórico: o sea, lo que hubiera podido suceder. Lo mismo elabora fictivamente\* la pequeña o la gran historia de Italia, de Francia o de América Latina y, en cuanto respecta a la historia colombiana, gusta de elaborar imaginariamente la correspondiente al siglo XIX o a la época colonial.

El anterior aserto también puede constatarse en una reconstrucción artística del ambiente cultural y farandulero de la Nueva Granada; es el relato titulado: “Su hora de gloria”, inserto en el libro *La nave de los locos*<sup>6</sup>. Aquí convergen muchos relatos recitados y escritos sobre los procesos de colonización y aculturación de Colombia — y de América Latina —. Al leer este corto relato, en la imaginación del lector, que no es sino el recuerdo del futuro, se amalgaman muchas historias y leyendas, muchos cuentos y novelas: el vapor y el ferrocarril de Fitzcarrald, el piano y el obús de Lengerke, el vapor y el río Magdalena de García Márquez y las cantantes de ópera del mismo Gómez Valderrama, en *La otra raya del tigre*:

El buque atracó en Honda a las siete de la mañana, después de la fatigosa subida del río, los quince días de caimanes y selva, de micos ululantes, tortugas silenciosas, de tigres en acecho. A esa hora unos cuantos curiosos se asomaron a ver la llegada de la compañía de ópera, con su gigantesco equipaje, sus muchachas sofocadas de calor que derretía los afeites, sus bravos empenachados, su empresario voluminoso.

Es que, como lo dijera el maestro Alejo Carpentier, una parte de la realidad de América Latina puede parecer maravillosa, y por esto sus narradores han producido una literatura de lo real maravilloso.

A propósito de ópera, pianos y de realidad maravillosa, viene a la memoria la imagen de un excelso narrador colombiano: Gabriel García Márquez, quien también emplea la figura del colonizador y del pionero, para cantar el despropósito de los viejos cafetaleros, como lo ha hecho Gómez Valderrama en numerosas obras. Dice García Márquez en *El otoño del patriarca*<sup>7</sup>:

... había construido el tren de los páramos para acabar con la infamia de las mulas aterrizadas en las cornisas de los precipicios llevando a cuestras los pianos de cola para los bailes de máscaras de las haciendas de café, pues él había visto también el desastre de los treinta pianos de cola destrozados en un abismo y de los cuales se había hablado y escrito tanto hasta en el exterior aunque sólo él podía dar un testimonio verídico, se había asomado a la ventana por casualidad en el instante preciso en que resbaló la última mula y arrastró a las demás al abismo, de modo que nadie más que él había oído el aullido de terror de la recua desbarrancada y el acorde sin término de los pianos que cayeron con ella sonando solos en el vacío.

---

\* La “desrealización” de la realidad se puede operar a través de tres procedimientos: percepción, ficción y conceptualización. Para cada uno de los tres procesos, las unidades significativas correspondientes son: percepto, ficto y concepto. (Cfr., Zubiri, Heidegger).

<sup>6</sup> PEDRO GÓMEZ VALDERRAMA, *La nave de los locos*, (Madrid, Alianza Editorial, 1984), págs. 88-92.

<sup>7</sup> GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *El otoño del patriarca*, (Barcelona, Plaza y Janés, 1975), pág. 173.