

Estética del tedio en *Alguien muere al grito de la garza*, del autor nadaísta Humberto Navarro Lince*

<https://doi.org/10.15446/rcpeha.n22.119549>

Cristian-Andrés Santana-Medina**

Resumen: la novela *Alguien muere al grito de la garza*, publicada en 1977 y escrita por Humberto Navarro Lince “Cachifo” —autor del movimiento artístico de las décadas sesenta y setenta conocido como nadaísmo—, es una obra poco analizada y estudiada. Este trabajo, a modo de rescate literario, propone una interpretación de la novela a través de las tensiones entre las imágenes de la ciudad y la ciénaga. Se trata de la indagación por imágenes e “indicios” —como lo sugiere Roland Barthes— en la novela a la que se acude, pues presenta figuras en estrecha relación con el paisaje que están sujetas a una mirada “tediosa” sobre lo “otro” que habita la ciénaga. La obra se desarrolla en torno al concepto del tedio que se maneja de manera existencial: cuestiona el sentido del ser, de la vida y la muerte. Abunda en monólogos, fragmentos y varias voces sin carácter específico, con una especial atención a los objetos y elementos del paisaje. A su vez, retrata cuestiones sociales como la migración, el aborto y, sobre todo, la visión del otro que habita la ciénaga, elementos que serán analizados con relación a discusiones sobre una estética del tedio y el paisaje.

Palabras clave: estética; tedio; paisaje; literatura; Nadaísmo; Humberto Navarro.

Aesthetics of boredom in *Alguien muere al grito de la garza* by Nadaist author Humberto Navarro Lince

Abstract: the novel “Alguien muere al grito de la garza”, published in 1977, written by Humberto Navarro Lince, is a little-analyzed and studied work. This work, as a literary rescue, proposes an interpretation of the novel through the tensions between the images of the city and the swamp. It is an investigation of images and “clues,” as R. Barthes suggests, in the novel to which we turn, as it presents images closely related to the landscape and subject to a “tedious” gaze on the

* **Recibido:** 27 de marzo de 2025 / **Aprobado:** 24 de julio de 2025 / **Modificado:** 21 de octubre de 2025. Este artículo es producto de la tesis de grado de la Maestría en Literatura y Cultura.

** Magister en literatura y cultura por el Instituto Caro y Cuervo (Bogotá, Colombia). Docente de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas — Facultad de Educación (Bogotá, Colombia). Email: cristian.santana.mlc21@caroycuervo.gov.co ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-5008-151X>

.....
Cómo citar / How to Cite Item: Santana-Medina, Cristian-Andrés. “Estética del tedio en *Alguien muere al grito de la garza*, del autor nadaísta Humberto Navarro Lince”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 22 (2025): 00-00. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n22.119549>

"other" that inhabits the swamp. The work develops around the concept of tedium, which is handled in an existential manner: questioning the meaning of being, of life and death; it abounds in monologues, fragments, several voices without a specific character, and pays special attention to objects and elements of the landscape. At the same time, it portrays some social issues such as migration, abortion and, above all, a vision of the other who inhabits the swamp and which will be analyzed in relation to discussions about an aesthetic of boredom and landscape.

Keywords: aesthetics; boredom; landscape; literature; Nadaism; Humberto Navarro.

Estética do tédio em "*Alguien muere al grito de la garza*" do autor nadaísta Humberto Navarro Lince

Resumo: o romance *Alguien muere al grito de la garza*, publicado em 1977, escrito por Humberto Navarro Lince "Cachifo", é uma obra pouco analisada e estudada. Esta obra, como um resgate literário, propõe uma interpretação do romance através das tensões entre as imagens da cidade e do pântano. Trata-se da investigação de imagens e "pistas", como sugere R. Barthes no romance ao qual nos voltamos, pois apresenta imagens intimamente relacionadas à paisagem e que estão sujeitas a um olhar "tedioso" sobre o "outro" que habita o pântano. A obra se desenvolve em torno do conceito de tédio que é tratado de forma existencial: questionando o sentido do ser, da vida e da morte; Ela é rica em monólogos, fragmentos, vozes diversas sem caráter específico e atenção especial aos objetos e elementos da paisagem; Ao mesmo tempo, retrata algumas questões sociais como a migração, o aborto e, sobretudo, uma visão do outro que habita o pântano e que serão analisadas em relação a discussões sobre uma estética do tédio e da paisagem.

Palavras-chave: estética; tédio; paisagem; literatura; Nadaísmo; Humberto Navarro.

(T1) Introducción

Humberto Navarro Lince nació en Medellín en 1931 y falleció el 6 de julio de 2003 en Bogotá. Hizo parte del movimiento nadaísta y fue el miembro que se dedicó con cierta rigurosidad, pese a algunos poemas y cuentos, al género de la novela, pues publicó cinco de estas a lo largo de su vida. También comentan quienes lo conocieron que era "pintor de sábados sin éxito en el oficio, lector de cuanto caía a sus manos, políglota de propio aprendizaje, sibarita consumado"¹ y tenía conocimientos en medicina que heredó de su abuelo. Jota Mario Arbeláez, que recogió varios

¹ Víctor Bustamante, "Humberto Navarro Lince", *Neonadaísmo2011* (blog), 20 de octubre de 2014, <https://neonadaismo2011.blogspot.com/2014/10/humberto-navarro-lince.html>

testimonios, lo describe: “Fue Humberto Navarro, conocido como “Cachifo”, quien financió la edición del Primer Manifiesto Nadaísta, y quien sirvió de mecenas por varios años a los poetas del grupo, con sus ingresos de visitador medio”².

Los nadaístas le pusieron “Cachifo” de sobrenombre y algunos datos sobre él sobreviven en algunas antologías³. A pesar de haber sido parte de un movimiento artístico que tiene relevancia hasta el día de hoy, paradójicamente, es un escritor desconocido. Han sido los mismos nadaístas quienes han tratado de mantener el retrato y la obra de Navarro. Prueba de ello es la reedición de su novela *El amor en grupo* por parte de las editoriales UNAULA y EAFIT en el 2017, que fue lanzada en la Feria Internacional del Libro en Bogotá con una conferencia de Jota Mario Arbeláez y también en Envigado en la Fundación Otra Parte (Casa Museo sobre Fernando González).

La obra *Alguien muere al grito de la garza*, publicada en 1977 por la editorial Gamma de Medellín —que en aquel tiempo no era una editorial reconocida—, es la tercera novela de Humberto Navarro Lince. Llama la atención por tratar dos temas: uno evidente que es la ciudad, y otro, no tan resaltado por sus amigos comentaristas de la obra, que es la ciénaga. La obra pone en tensión a la ciudad con la ciénaga en una visión reflexiva del mundo que resulta neurálgica en esta novela, siendo este el motivo que la distingue de sus otras obras *Los días más felices del año*, de 1964, y *El amor en grupo*, publicada por primera vez en 1974.

El presente artículo pretende ofrecer un acercamiento a la obra de Humberto Navarro y una interpretación de ella a través de las imágenes de tedio y de paisaje que despliega. El enfoque metodológico elegido fue el semio-estructuralista, el cual permite la interpretación de la obra en mención a través del hallazgo de indicios, que para este caso serán imágenes que, en la narración, culminan en una puesta estética del tedio. Esta representación se distingue de otras debido a su carácter existencialista, lo que permite la entrada en diálogo con diversas concepciones del hastío. Para llegar a este último punto fue necesario abordar autores y críticos como Julieta Campos, Roland Barthes, Octavio Paz, Gastón Bachelard y Lars Svendsen. Sin embargo, cabe señalar que no se trata de que la novela encaje en una visión o teoría previa, sino de escuchar al texto, las texturas del lenguaje que nos brinda la narración y entender el momento cultural y social desde la visión y representación del tedio, que desemboca en elementos como la didáctica del tedio y un acercamiento a la noción del “héroe de tedio”.

Los comentarios referentes a la obra de Navarro Lince la han descrito⁴ como “novela nadaísta”, por lo cual es necesario estudiar la obra de Cachifo en términos de encuentro y separación del

² Jotamario Arbeláez, comp., *33 poetas nadaístas de los últimos días* (Bogotá: Ministerio de Cultura: Biblioteca Nacional de Colombia, 2016), 264.

³ Ver en compilaciones como Mario Escobar-Velásquez, *Antología comentada del cuento antioqueño* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2004); Jotamario Arbeláez, *33 poetas nadaístas*; mencionado y referenciado en Eduardo Escobar, *Gonzalo Arango, Correspondencia violada* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1980); colaborador en Humberto Navarro Lince, “Sobre mi padre,” *Revista Cromos*, Ediciones El Tiempo, vol. 133, no. 2495–2506 (Octubre–Diciembre 1964) y *Nadaísmo 70. Revista americana de vanguardia*, no. 4 (Bogotá, 1970).

⁴ Ver, por ejemplo, Hernando Valencia-Goelkel, “Novelas Nadaístas,” en *Crónicas de libros*, 125–32 (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976); y Germán Vargas, “Tres novelas colombianas,” *Boletín Cultural y Bibliográfico* 10, no. 3 (1967): 604–5, https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/4451

nadaísmo —los dos procesos a la vez—, ya que permite enriquecer el panorama de la literatura colombiana y abre las perspectivas para que se pueda estudiar tanto al canon como a la novelística que tiene su propia personalidad, estilo y particularidad. Estudiar la narrativa de Cachifo y de la novela nadaísta nos brinda diversas perspectivas de la historia y contribuye a la construcción de la memoria histórica del espacio y la literatura.

En el prólogo, la novela nos advierte que “Los personajes son casi que múltiples facetas de un mismo individuo, y el principal de todos es seguramente un gran TEDIO”⁵. Esto ratifica un aspecto que menciona Raymond Williams cuando analiza las novelas de los años setenta en cuanto a que “es el empleo explícito de conceptos para crear una experiencia fundamentalmente intelectual”⁶. El concepto al que acude la obra de Navarro es al del hastío, del tedio.

Mario Escobar Velásquez, quien conoció a Cachifo, subraya que “*Alguien muere al grito de la garza* acontece en la ciénaga de Ayapel, región Caribe de Colombia, entre movibles espejos de agua y sólidas hordas de calor.”⁷. La historia comienza con una mudanza: Marcos, un escritor, deja la ciudad para ir a vivir a una finca cerca de la ciénaga y el mar, con su esposa Marta. Tras rechazar un puesto de trabajo en una biblioteca y quedarse sin empleo, la pareja decide irse. No obstante, el principal motor de la mudanza es que Marta está embarazada, un hecho que pronto sumirá a los futuros padres en una profunda crisis.

Si se tuviese que resumir la novela en una secuencia de acciones y momentos cumbre, esta comenzaría con la introducción de un recuerdo de la ciudad, de todo aquello que los personajes dejan atrás. Esta memoria incluye el detalle sensorial de caminar en medio de una feria, con el bullicio de comidas y el sonido de personas jugando a los dados. La secuencia culmina con la llegada: la imagen de una avioneta que aterriza en la finca donde la pareja comenzará su nuevo hogar.

A partir de ahí se desarrolla una compleja red de eventos y encuentros. La pareja se relaciona con Lucrecia, amiga de Marta, y su esposo, un odontólogo apodado Caravacchio. Realizan visitas a la fábrica de sus amigos extranjeros Kurt y su hermana Helga, y hacen una excursión a la Isla de los San Cristóbal para ver a unos parientes. En este último lugar, Marta sufre una caída de caballo durante una cabalgata y es atendida, mientras Marcos revive el recuerdo de una sesión de espiritismo. La narración se intercala con múltiples recuerdos de Marcos sobre su vida en la ciudad, sus amigos y el proceso de creación artística. Concluye con un funeral de un familiar de Lucrecia y el viaje en barqueta que emprende Marcos cuando Marta espera la inevitable llegada. A pesar de que existe una historia, esta se nubla por la forma en que se narra. Los personajes

⁵ Humberto Navarro Lince, *Alguien muere al grito de la garza* (Medellín: Gamma, 1977), 6.

⁶ Raymond Williams, *Una década de la novela colombiana, la experiencia de los setenta* (Bogotá: Plaza & Janés, 1981), 14.

⁷ Mario Escobar Velásquez, *Antología comentada del cuento antioqueño* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2004), 193.

principales migran de la ciudad al campo de la ciénaga y él muere allí. Al final se puede advertir que la historia está absorta por el concepto de tedio.

A pesar de esto, el tedio por sí solo no agota la lectura de la novela. Para encontrar un camino de comprensión es crucial atender a las múltiples e insistentes relaciones que entabla la “experiencia intelectual” con los espacios de la ciénaga y la ciudad. Como se trata de una migración de ciudad al campo, del centro a la periferia, donde se despliega un mosaico de paisajes, se debe atender al desarrollo de atmósferas, del entorno y de un encuentro con el otro que habita esa ciénaga, el campo. Entonces, encontramos que la ciénaga es otro tema que resalta pues nos habla de una región, pero no desde el punto de vista de la novela regional sino desde un despliegue reflexivo (filosófico) y tratamientos más típicos de temas urbanos desde el experimento literario. A continuación, podemos ver cómo se asume.

(T1) Imagen y prosa

El tedio es un tema recurrente y fundamental en el género novelístico. Al analizarlo, es pertinente seguir la línea de pensamiento que Julieta Campos recupera de Georg Lukács:

(...) caracterizar a la novela, que ha sido la forma literaria más ligada al desarrollo de la sociedad moderna y burguesa, como una búsqueda del absoluto que termina en el fracaso. Afinidad y ruptura, a la vez, entre el héroe y su mundo.⁸

En consecuencia, el tedio implica una ruptura con el mundo, una separación. Quien lo padece se convierte en crítico del mundo y de su propio ser, y lo pone de cara al fracaso. Para comprender una novela como *Alguien muere al grito de la garza* es importante adentrarse en las estructuras de creación y los postulados de la tendencia conocida como Nouveau Roman (Nueva Novela), sobre todo si las reflexiones provienen de un autor de ese tipo de obras.

Julieta Campos analizó la nueva novela y la antinovela, en la que ha transitado con su obra *Muerte por agua* (1965). Encontró, en su texto *La novela de la ausencia*, que “esta novela, que reflexiona sobre sí misma, es un punto límite que no permite ir más allá, sin reconstruir primero la imagen del mundo”⁹. Por lo tanto, en este tipo de novelas que plantean un experimento o un montaje sobre una novela compleja, imposible o fragmentada, predomina “la imagen del mundo”. Acerca del proceso de creación, Campos responde en una entrevista la pregunta de ¿cómo estructura sus obras? (fragmentadas, polifónicas y experimentales como las de Cachifo);

⁸ Julieta Campos, *Obras reunidas I. Razones y pasiones. Ensayos escogidos 1* (México: Fondo de Cultura Económica, 2011), 185.

⁹ Campos, *Obras reunidas*, 184.

ella dice que “Al principio eso que pugna por decirse acaba por condensarse en una frase, que suele estar ligada a una imagen, (...) pretendo construir un diseño de la arquitectura que esa imagen previa parecía estar imponiéndome.”¹⁰. Esta situación nos lleva a centrar el análisis de las novelas, como en las de Humberto Navarro, hacia la imagen.

Surge aquí una complejidad metodológica inicial. Dado que la novela de Navarro está conformada por retazos de monólogos y diálogos intimistas en primera persona, su análisis requiere una perspectiva específica. Para abordar esta estructura fragmentada resulta pertinente recurrir a la reflexión de Campos, aunque ella no se refiera directamente a esta obra. Ante la naturaleza introspectiva del texto, nos sugiere:

Un amasijo a la vez brillante y opaco de sensaciones, imágenes, recuerdos y nos dice: ahí está todo lo que hay, yo no veo más; pero si te empeñas, si lo que te ofrezco es demasiado escurridizo, si no hay por dónde agarrarlo, si necesitas un terreno firme, si te parece demasiado poco, aquí están los hilos, átalos, reconstruye el mundo, ahora te toca a ti.¹¹

Al apelar a la función “lector” y teniendo en cuenta lo anterior, es menester permitir la orientación teórica y metodológica a través de las obras del autor. En Humberto Navarro vemos una concepción de la literatura que nos indica también su atención al tema del tedio. En *La casa del Palomar Príncipe*, su obra más autobiográfica, el narrador postula que quiere

Ahondar, y producir una cosa estupenda, no una pendejada, una obra de madurez. Lidar por ser más hondo, con el fárrago de lo vivido, merced a su gran sensibilidad; tratar de profundizar en la problemática del hombre de su tiempo.¹²

La problemática sería el tedio porque se refleja como tono predominante en su obra, se manifiesta en el mensaje de ruptura con el mundo y lo advierte en varios momentos de sus novelas. El caso de *Alguien muere al grito de la garza*, como veremos más adelante, nos muestra el tedio desde el principio y luego nos conduce a verlo como un problema. Por otro lado, que Navarro se haya valido del término “imagen” para su libro de cuentos *Pescador de imágenes* no es casual, sino que corresponde a la perspectiva en la cual se integran las artes, la vida y el conocimiento, donde la pintura puede prestarse para la prosa y la poesía. Además, él era pintor y mercadeaba con obras de arte pictórico. Por esto, su escritura a través de metáforas resalta en

¹⁰ Campos, *Obras reunidas*, 342.

¹¹ Campos, *Obras reunidas*, 207.

¹² Humberto Navarro Lince, *La casa del palomar príncipe* (Medellín: Universidad de Antioquía, 2002), 110.

el momento de la lectura. Cuando en *El amor en grupo* afirma: “Vivíamos de imágenes cazadas al vuelo durante momentos alucinados”¹³, expresa una impresión de lo que constituye la preocupación de su generación (al menos la del narrador). Por ende, la imagen nos permite entender la construcción de su obra e interpretarla. En el libro estudiado, al presentarse por capítulos donde los personajes intercalan sus fragmentos, se puede advertir que el ejercicio es leer tres relatos: Marcos, la parte más extensa; Marta, la segunda con más espacio; y otras figuras como Caravacchio, Lucrecia, Kurt y el fandango. Los personajes son un hilo narrativo porque siempre se les nombra. Entonces, ¿cómo integrar esas partículas?

Sobre el análisis estructuralista, Roland Barthes nos advierte que al abordar una obra “El trabajo consiste en seguir los primeros códigos, señalar sus términos, esbozar las secuencias, pero también proponer otros códigos que se perfilan en la perspectiva de los primeros”¹⁴. Para complementar a Barthes, Jhonathan Culler afirma que “Un análisis estructural no produce una ‘explicación’ de un texto, sino que comienza con una idea inicial de su contenido y entra en el juego de los códigos que están en funcionamiento”¹⁵. En ese orden de ideas, podemos advertir que el texto de Navarro Lince contiene sus códigos y expresiones propias, las cuales se pueden perfilar como imágenes; bajo la idea inicial de esas imágenes se desprenden los códigos del tedio y el paisaje. El primer movimiento será identificar esas imágenes que inundan la novela, exponerlas y trabajar con sus posibilidades. Se habla de códigos tanto simbólicos como referenciales, es decir, imágenes que se interpretan como símbolos (poético, conceptual) e imágenes que integran una estructura cultural (discurso, contexto). Otro aspecto para tener en cuenta es el “indicio” que Barthes, en su obra *Introducción al análisis estructural del relato*, recomienda seguir. Este elemento contiene ese nudo simbólico que nutre al texto de significados: atmósferas, sentimientos, visión de mundo. Se entiende que los indicios integran los códigos simbólicos y referenciales. Nuestro indicio, para esta investigación, son las imágenes.

Octavio Paz es un exponente importante para comprender la idea de la “imagen”. Nos explica el autor mexicano que “la metáfora es el principal instrumento de la poesía, ya que por medio de la imagen —que acerca y hace semejantes a los objetos distantes u opuestos— el poeta puede decir que esto sea parecido a aquello”¹⁶. La imagen que concilia a los opuestos es una paradoja que nos sirve porque un “paisaje de tedio” es una relación de ciertos elementos contrarios: la naturaleza, que alude el paisaje, y la cultura, que implica el mundo construido por el hombre y en el que se desarrolla su psicología, incluyendo el estado del tedio. La elaboración del paisaje en la literatura, como trataremos más adelante, será esencialmente cultural, vinculada a las emociones. Pero, como explica Marcela Landazábal¹⁷, se ha tratado de la construcción de un paisaje escópico inclinado al turismo y al mercado, a mostrar una naturaleza pacífica y llamativa,

¹³ Humberto Navarro Lince, *El amor en grupo* (Buenos Aires: Lohlé, 1974), 63.

¹⁴ Roland Barthes, *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, trads. Rosa Nicolás y Patricia Wilson (Buenos Aires: Siglo XXI, 2015), 136.

¹⁵ Jonathan Culler, *Barthes* (México: Fondo de Cultura Económica, 2016), 51.

¹⁶ Octavio Paz, *El arco y la lira* (México: Fondo de Cultura Económica, 2005), 55.

¹⁷ Marcela Landazábal Mora, “¿Y qué es pensar a modo de paisaje? Desmantelar lo escópico, reconstruir lo epistémico: consideraciones sobre espacio, migración y cultura en el Caribe”, *Estudios Latinoamericanos*, no. 41 (2018): 19-37, <https://doi.org/10.22201/cela.24484946e.2018.41.64126>

donde la literatura fue tradicionalmente una escenografía. Las imágenes que vamos a tratar tienen que ver con las metáforas, las contradicciones y los elementos simbólicos que nos permiten construir el discurso de la novela sobre el tedio, la cual contradice la relación del sujeto con el mundo, el paisaje y su sentido.

La discusión con Paz radica en que solo concibe la metáfora en la poesía. La imagen es terreno exclusivo para el poeta porque “el prosista busca la coherencia y claridad conceptual”¹⁸, el prosista transita en línea recta. De la misma forma, la visión de Ernesto Sábato sobre la novela nos ayuda a complementar a Julieta Campos, Barthes y Paz, pues argumenta en su obra *El escritor y sus fantasmas* que “la novela de hoy se propone fundamentalmente una indagación del hombre, y para lograrlo el escritor debe recurrir a todos los instrumentos que se lo permitan, sin que le preocupen la coherencia y la unicidad [...]”¹⁹. Los prosistas escudriñan para encontrar técnicas, temas, estructuras cambiantes y perspectivas, es decir, no se limitan a la coherencia. A propósito de lo anterior, Barthes planteaba sobre la obra de Flaubert que “la poesía presenta a la prosa el espejo de sus constricciones, la imagen de un código estricto, seguro: en Flaubert una fascinación ambigua en tanto la prosa debe alcanzar al verso, sobre pasarlo, igualarlo y absorberlo”²⁰. En la novela moderna, fragmentada, nueva novela, se presentan como libertades e irrupciones de la poesía desplegadas en el montaje de imágenes que pueden llevar a la ausencia, a la angustia y al tedio sin sentido.

A causa de lo expuesto, la imagen tiene una relación estrecha con el paisaje. Tomaremos la acepción de imagen que nos ofrece la imagología para redondear ese planteamiento. Boadas et al., apoyados en Pegeaux, hablan de “la imagen literaria como un texto inserto en y a la vez programado por un imaginario social que habla de un Yo que mira a Otro”²¹. Debido a que *Alguien muere al grito de la garza* retrata un viaje, es claro que hay un encuentro de forasteros con locales, y se genera una imagen implícita o explícita del otro que habita la ciénaga. Asimismo, aparece una imagen del espacio, se emiten juicios sobre este y, como se ha mencionado, está perturbada por el tedio. La “mirada tediosa” sobre el otro y el espacio genera sensaciones e imprime personalidad y emotividad; entonces, diremos que produce un paisaje.

La obra de Cachifo cumple con una mirada que Julieta Campos generaliza como “la del artista verdadero que, si nos hace descubrir la vida como algo siempre nuevo, es porque se vuelca hacia el mundo sin ningún esquema”²². La mirada del artista construye un mundo bajo los cimientos de lo que él considera problemático y arma una primera estampa que nos puede dejar perplejos: alguien muere y una garza grita. ¿Quién la oye? ¿Quién muere? ¿Por qué la garza?

¹⁸ Paz, *El arco y la lira*, 58.

¹⁹ Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas* (Bogotá: Planeta, 1991), 21.

²⁰ Barthes, *El grado cero*, 121.

²¹ Aura Boadas, Grauben Navas y Jefferson Plaza, “La imagología literaria: una propuesta de aplicación”, *Núcleo* no. 32-33 (2015-2016): 142.

²² Campos, *Obras reunidas*, 192.

(T1) Estética del tedio

El tedio, desde un enfoque psicológico y filosófico, es un estado humano en el que se pierde el sentido. El sentido de las cosas, del mundo, sus significados y las experiencias quedan reducidas al vacío. No es solo un estado psicológico o emocional, sino que el mundo también se vuelve tedioso y abrumador. No es una cuestión únicamente subjetiva —pues implica un contexto—, es una “categoría cultural”²³. El tedio está en discusión: no es un tema cerrado y sus causas no se limitan a una sola cuestión. Implica una separación con el mundo —por lo tanto, es crítico—, a la vez que nubla la percepción por el ensimismamiento del que deriva. Tiene grados de intensidad que varían de acuerdo con la época y su aceleración en el estilo de vida, la comunicación y el desarrollo del mundo. El tedio tiene varios fenómenos asociados como la incomunicación, el insomnio, la impotencia, la sensación de fracaso, la muerte y el deseo.

Lars Svendsen es un filósofo noruego que se ha empeñado en investigar fenómenos de la vida cotidiana como la moda, el miedo o la soledad. Su trabajo *Filosofía del tedio*, cuya traducción al español se publicó en el año 2006, es el panorama más completo sobre el tedio. En él se condensan nociones, perspectivas, obras de arte y discursos que reflejan su dimensión. Afirma que el tedio, como lo conocemos, es un producto de la modernidad que ha sido expuesto por el romanticismo, pues Svendsen lo trabaja desde un análisis de representaciones y no como una antropología. El tedio se estudia interdisciplinariamente, adquiere distintos sentidos, tipos y ejemplos; debe ser comprendido como algo no lineal, que va en aumento y que el hombre contemporáneo llevó a unos niveles demasiado alterados para la existencia.

Svendsen recurre a la literatura para la investigación sobre el tedio en su dimensión filosófica, considerando que: “la literatura proporciona un material precioso para los estudios filosóficos (...) el material literario resulta, en general, mucho más ilustrativo que los estudios cuantitativos de índole sociológica o psicológica”²⁴. Y es que la literatura ofrece reflexiones y profundiza, a través de sus estructuras y estilo, en las disposiciones emotivas del ser humano. Para el filósofo, los autores del tedio en literatura son

Goethe, Flaubert, Stendhal, Mann, Beckett, Büchner, Dostoyevski, Chejov, Baudelaire, Leopardi, Proust, Byron, Eliot, Ibsen, Valery, Bermanos y Pessoa. Estas listas son, claro está, incompletas; el tema ha sido tan ampliamente descrito que cualquier lista lo sería. Todos pertenecen a la modernidad.²⁵

De este modo, el tedio es un despliegue de estado existencial, puesto que llena de dudas sobre quién es uno mismo, qué sentido tiene lo que hace, piensa o cómo se relaciona. En un capítulo de la novela *Sueño con mujeres que ni fu ni fa*, de Samuel Beckett, su personaje Belacqua

²³ Velasco considera que “es un fenómeno de la historia cultural de Occidente”. Josefa Velasco, *The Culture of Boredom* (Leiden, Países Bajos: Brill, 2020), 11.

²⁴ Lars Svendsen, *Filosofía del tedio* (Barcelona: Tusquets, 2006), 8.

²⁵ Svendsen, *Filosofía del tedio*, 12.

comenta

que

Se hallaba hundido en la inactividad, sin identidad (...). Las ciudades, los bosques y las existencias también carecían de identidad, eran sombras, no ejercían ni atracción ni estímulo alguno (...). Su existencia carecía de eje y de contorno, el centro se hallaba en todas partes, una ciénaga inconmensurable de inactividad.²⁶

Aquí se describe una ciénaga en sentido metafórico para definir su existencia carente de identidad, para acentuar el hundimiento y la inactividad como elementos del tedio. Es interesante que la novela de Beckett, también reconocida por esos saltos escénicos joycianos, transcurre en Dublín y París, ciudades donde se percibe el tedio pero que se vuelven divertidas y apreciadas por la aparición de mujeres. La ciénaga tiene el potencial de ser un espacio propicio para el tedio, aunque también lo podrían ser la selva, el páramo o el llano. Es un lugar aparentemente pacífico, pero que por su monotonía se torna asfixiante; la selva ya se tiene por peligrosa, el páramo por sus bajas temperaturas y neblina también advierte riesgos, y en otros espacios cálidos, como el desierto, se alerta sobre la falta de agua. La ciénaga, entonces, parece inofensiva hasta que se adentra en ella y adquiere ya no un carácter turístico que refuerza sus estereotipos, sino una relación íntima. Por otro lado, Ángel Rama percibe a la ciudad como la aspiración de un sistema organizado²⁷, característica por la cual supone que puede ejercer poder. La ciénaga, el río y los paisajes acuáticos, como se verá más adelante, desbordan los límites de esa organización, se oponen al sistema de la ciudad. Conviene al orden de la ciudad ver a la ciénaga en ese sentido romántico, pacífico y monótono.

La ciudad se puede tomar como un cronotopo, frecuente en la literatura, aunque quizá no podríamos decir que por cada obra hay una concepción de ciudad. Lo que sí se puede aseverar es que existe un tratamiento y énfasis de esta, sobre todo en la construcción de lugares que tiene que ver con la experiencia subjetiva. La ciénaga, que está rodeada por pueblos, río, mar y aldeas, es un espacio poco habitado, y en el caso particular de la ciénaga del Ayapel sirve como camino y conducto de comunicación entre pueblos y fincas. Por lo tanto, no podemos hablar del desarrollo de un cronotopo. Lo indicado sería hacerlo sobre la constitución de un lugar que en algunos casos se ha visto como metáfora, como enigma o como poética, porque permite acercarse a eso de lo que el hombre ciudadano huye, asociado a lo oscuro y dominado por la vegetación y lo acuático. Sin embargo, si hablamos de una obra que retrata la ciénaga de Colombia en imágenes —pues deducimos que contiene localismos—, debe alumbrar sobre lo regional. En *Alguien muere al grito de la garza* hay ciertos atisbos, pero también distancias; la novela no se ha propuesto volver exótica a la ciénaga, sino deslindar lo que esta implica en la generación de paisajes literarios que operan en un movimiento centrípeto hacia el tedio.

²⁶ Samuel Beckett, *Sueño con mujeres que ni fu ni fa* (Barcelona: Tusquets, 2011), 152.

²⁷ Ángel Rama, *La ciudad letrada* (Montevideo: Andes, 1998).

Si acaso uno de los fragmentos se dedica a describir la fauna y flora de la ciénaga, la obra está dedicada a una ilustración subjetiva tanto de la ciudad como de la ciénaga. En esto podemos seguir a Octavio Paz, quien nos llama la atención acerca de mirar el mundo particular que crean las obras. Nos indica, en *El laberinto de la soledad*, que “El hombre, me parece, no está en la historia: es historia”²⁸. Es decir, hay que verificar esas impresiones que el hombre, como sujeto, le otorga a la historia de un espacio, una región o una nación. “Despertar a la historia significa adquirir conciencia de nuestra singularidad”²⁹ y, al mismo tiempo, ¿qué sería esa singularidad? Como afirma Ortega y Gasset “Yo soy yo y mi circunstancia”³⁰; el hombre crea su circunstancia y constituye o responde a ella en tanto le dota de atributos propios. En ese sentido, el tedio y su puesta existencialista adquieren connotaciones particulares cuando se desenredan en una circunstancia como la ciénaga de Córdoba en los años cincuenta, adicional a la intención de experimento novelístico que provoca y se compagina con las imágenes.

En su novela, Humberto Navarro Lince habla de ciénaga en términos de un lugar al cual se le imprimen esperanzas. El narrador, Marcos, inicia su estancia con la esperanza de encontrar algo significativo en su vida. En contraste, Marta, experimenta una inmediata molestia al llegar. Aunque inicialmente algunas visiones y recuerdos le provocan breves momentos de dicha, esta pronto se ve eclipsada por la tediosa espera de su esposo. El tedio de la ciénaga opera de una forma más profunda y siniestra: no es mero aburrimiento, es un malestar que se anida a través de las sucesivas imágenes y eventuales muertes que presencian. Este sentimiento de hastío se intensifica hacia los fragmentos finales de la narración, un efecto que perdura a pesar de la naturaleza atemporal de esos desenlaces.

El libro *Mitologías* de Roland Barthes contiene un capítulo titulado “París no se ha inundado”, el cual vale la pena recordar. La imagen de París inundado por las lluvias lleva a pensar a Barthes que

la crecida no sólo eligió y descentró algunos objetos, sino que trastornó la cenestesia misma del paisaje, la organización ancestral de los horizontes (...) la mirada panorámica pierda su mayor poder, que consiste en organizar el espacio como una yuxtaposición de funciones.³¹

Las tradicionales percepciones del espacio son trastocadas por el agua. Aunque una inundación resulta ser una tragedia en algunos municipios de Colombia —lo que no deja de ser una situación tediosa—, la perturbación de la panorámica, a causa del agua, es también un cambio en la mirada, en el lenguaje y en la estructura, porque ya no atienden a una “lógica de organización” sino a un orden vital, tomando la palabra de Bergson. Esto es una ruptura para la narración, un flujo constante que hace que la lectura pierda de vista los linderos.

²⁸ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad. Postdata, vuelta a el laberinto de la soledad* (Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1998), 28.

²⁹ Paz, *El laberinto*, 12.

³⁰ José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* (Madrid: Revista de Occidente; Colección arquero, 1975), 19.

³¹ Roland Barthes, *Mitologías* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2008), 68.

En esta perspectiva podemos encontrar al Chocó que describe Arnoldo Palacios. La lluvia y el desborde de límites se reflejan en el espacio exterior de inundación y se enlazan con la fatiga. Afirma: “La brisa se escurría a través de las rehendijas; el murmullo del agua, los grillos..., todo eso intensifica la sensación de agotamiento definitivo”³². Y en otras menciones, advierte que “El agua seguía bajando sucia, casi con violencia”³³. La lluvia, el agua, al trastocar los paisajes, ofrece un panorama de convulsión e incitación al movimiento.

Ese elemento del agua debe jugar con los indicios del mundo que abre la novelística de Humberto Navarro, porque hay particularidades. Así lo observa Octavio Paz: “Las imágenes poéticas poseen su propia lógica y nadie se escandaliza porque el poeta diga que el agua es cristal (...). Mas esta verdad estética de la imagen vale sólo dentro de su propio universo”³⁴. No obstante, no se refiere a una originalidad o aspecto único y especial en cada obra; esos elementos generales, como el agua, se relacionan con el resto del mundo de la obra, y hay momentos en los que llegan a ser esenciales, dando lugar a prosas hídricas.

En la narración de *Alguien muere al grito de la garza* el agua aparece después, y durante el desarrollo de los protagonistas cobra sentido. Uno de los significados que adquiere el agua en las imágenes es el de la oscuridad. En una escena donde Lucrecia se cae al agua, el agua oscurece las cosas; es la percepción visual inmediata. Así lo expresa Marcos:

Sus vestidos azules se han oscurecido en el agua. Negro el tiempo y todo y sus vestidos también. [...] Él ha visto cómo ha caído al agua desde mi recuerdo, esponja en alcohol, y yo remo hasta que me duelen los brazos y quiero sacarla de esa maldita ciénaga apestosa.³⁵

La experiencia inmediata a la que lleva la imagen del agua oscura tiene que ver con el deseo de caer en ella, de amortiguar ese choque. Por otro lado, la sensación de la ciénaga es brumosa. No habla de las aguas cristalinas del campo, habla de lodo, de una densidad producida por las plantas de ecosistemas acuáticos.

Además de la migración o estadía, hay una historia que se cuenta. Esta tiene que ver con el deseo y la muerte, en una especie de tensión y coincidencias generadas por el tedio. La ambigüedad que inunda el texto juega en un movimiento donde el nacimiento del hijo desarrolla una continuidad pero la simultánea muerte del padre plantea una discontinuidad. El agua está ligada con la muerte. Gastón Bachelard explica esa relación en su texto *El agua y los sueños*, afirmando que “El agua es también una invitación a morir: es una invitación a una muerte especial que nos permite alcanzar uno de los refugios materiales elementales”³⁶. Es decir, morir

³² Arnoldo Palacios, *La selva y la lluvia* (Barcelona: Seix Barral, 2010), 37.

³³ Palacios, *La selva*, 206.

³⁴ Paz, *El arco y la lira*, 92.

³⁵ Navarro, *Alguien muere*, 175.

³⁶ Gastón Bachelard, *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia* (México: Fondo de Cultura Económica, 2003), 90.

por volver al elemento del agua porque supone una calma, una profundidad que es desconocida. Bachelard considera al agua como una materia. En este sentido, el agua pasa a sus estados en la imagen literaria: la lluvia, el vapor, el hielo, extendiendo su significación. Un pasaje de Marta muestra algo de esa relación con las formas del agua y la muerte:

Las gotas que lo salpican todo y las gallinas que empiezan a morir por montones. Las gotas improvisan su sinfonía. Sobre el zinc, sobre la madera, sobre la apelmazada tierra del patio. Brumosos días de sofoco y por las noches no se aguantan las sábanas. El vientre crece en ese amargo desapego de las cosas que, a uno no le pertenecen.³⁷

La imagen de gallinas muertas en un clima frío está acompañada del sonido del agua ampliado por las superficies, y el agua las resalta. Con esa atmósfera vuelve a atender a la falta de relación con las cosas, ya sea porque no son propiedad de Marcos y Marta o, sobre todo, por una desconexión y desinterés por el sentido de las cosas. Los cadáveres animales regados en el suelo encharcado llevan al sofoco de una oscuridad que embarga la narración.

La novela *Alguien muere al grito de la garza* promueve los dos arquetipos que Bachelard identificó en la relación con el agua: el complejo de Caronte y el complejo de Ofelia. La imagen de Caronte, el barquero del hades, quien cruza el río Aqueronte al servicio de las almas que entran al infierno. En la novela se presenta continuamente ese viaje hacia la muerte en la barqueta y la acción de remar hasta el cansancio en una ciénaga laberíntica. El complejo de Ofelia, personaje de *Hamlet*, quien por sus pecados termina suicidándose en el río y representada en la pintura de John Everett Millais, se nos revela en la obra de Cachifo con la escena de la caída de Lucrecia al agua, y rotundamente en la escena final —última página de la novela— donde Marcos muere ahogado. Bachelard resalta que “la muerte cotidiana es la muerte del agua. El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal”³⁸. Esta concepción difiere de la muerte en tierra donde el cuerpo permanece, donde se rinden los tributos en la tumba.

Bachelard también pone de relieve una característica clave del agua en la obra: la imagen recurrente de la mujer bañándose. Sobre esto, el filósofo francés comenta que “La bañista, al agitar las aguas, quiebra su propia imagen. El que se baña no se refleja. Es necesario, pues, que la imaginación supla a la realidad, realizando entonces un deseo”³⁹. El agua se inserta en una dialéctica entre lo erótico y la muerte. Se mueve en la ambigüedad que existe entre la discontinuidad de la muerte y la continuidad de un deseo que se perpetúa porque la posesión del cuerpo nunca se consuma. Además, en el texto de Cachifo, podemos apreciar la unidad temática marcada por un deseo que inicia la narración y culmina con la muerte en el agua. Sin embargo, esta continuidad temática se contrapone a una discontinuidad narrativa visible en su estructura fragmentada y desequilibrada, comparable a unas aguas turbias o una represa (por la presión se desordena, pero cae a las aguas calmadas). Esta fragmentación se refleja, por

³⁷ Navarro, *Alguien muere*, 121.

³⁸ Bachelard, *El agua y los sueños*, 14.

³⁹ Bachelard, *El agua y los sueños*, 59.

ejemplo, en la descripción que hace Marcos del baño de Marta en la alberca de la finca, donde se mezclan la melancolía y el tedio:

[...] al lado otra casucha con una alberca también en cemento. De ahí sacabas el agua para arrojártela encima con una totuma. El baño y la totuma y la descripción y yo creía entonces que ella estaba a mi lado y no distante, no. Estábamos así y éramos así. Distantes. Quizá nos veíamos, queríamos vernos como a otros.⁴⁰

El baño es una cuestión íntima de la relación con el agua. Lo que llama la atención es el elemento de la totuma, porque es un lenguaje local. La acción de tomar el agua en el recipiente alude a la superficialidad de esta; contrario al agua oscura, profunda y fangosa, aquí se abre a la claridad que limpia el cuerpo. Pero es un agua límpida que obstaculiza compartir. No se equipara a tomar el baño en una ducha de la ciudad, o en el río al que puede entrar la pareja, sino que individualiza la experiencia y el narrador lo usa para acentuar otro de los aspectos fundamentales del tedio: la separación con el otro, la imposibilidad de comunión que se expresa, en esa “distancia”.

Es esencial remitirnos a la concepción de la mirada para poder explicar las imágenes que estamos construyendo. Esta idea se ilustra en la escena donde los personajes viajan al pueblo. En la plaza de "Las Flores", mientras observan a gente jugando póker, se desencadena una reflexión sobre el amor y sobre Lucrecia, a quien perciben como una "muerta en vida". Cuando saluda a un cura confiesa: “Y ese hervidero de basura humana gimiente es la vida en el monte, en la ciudad y en... la galaxia cualquiera que mis ojos no verán porque están cansados”⁴¹. Avisa que toda la concepción de vida y de espacio está perturbada por el cansancio, y agrega que “porque remo y me fatigo y sudo y me agito inútilmente y hablo y desasimilo y asimilo y no espero nada porque estoy encerrado cruelmente en mi propio cerebro”⁴². Está hastiado de lo que se hace en la ciénaga, del calor, de la inutilidad del ambiente, para evaluar su comportamiento y aceptar que estamos explorando, como lectores, su “cerebro” o dimensión interna. “La mirada siempre te miente menos”⁴³ dirá Marcos, para criticar el hecho de que confiamos demasiado en las palabras. Hay otra ambigüedad en la mirada, porque para el narrador es amor, pero también se asocia al cansancio, al tedio.

Más que intentar debatir la definición formal del tedio, el objetivo de este análisis es ampliar y precisar sus características tal como la novela las construye a través de sus imágenes literarias. De esta forma, el estudio se centra en el aporte de la construcción narrativa a la experiencia del hastío, una perspectiva que, como se mencionaba al principio del presente artículo, es fundamental para la comprensión de la obra. Svendsen nos presenta dos tipos de tedio, afirmando que:

⁴⁰ Navarro, *Alguien muere*, 29.

⁴¹ Navarro, *Alguien muere*, 95.

⁴² Navarro, *Alguien muere*, 95.

⁴³ Navarro, *Alguien muere*, 97.

(...) es justo pensar que ciertas formas de tedio existieron desde los albores de los tiempos; por ejemplo, lo que yo llamaría ‘tedio situacional’, es decir, aquel que tiene su origen en determinadas situaciones. En cambio, el tedio existencial es un fenómeno característico de la modernidad.⁴⁴

Podríamos decir que el tedio por repetición, que se ha acentuado más en la narración, es situacional. Sin embargo, la operación no es tan sencilla, ya que por la repetición se ha llegado a la pérdida de identidad, a una separación del cuerpo, al vaticinio de muerte, a un estado de melancolía sobre sus ocupaciones anteriores en la ciudad. Según esto, Svendsen comenta que “En un mundo de inmanencia, no hay lugar para nada nuevo y no cabe en él más que intentar mantener, o acaso potenciar un sentido ya existente”⁴⁵. En el tedio por repetición, que en el universo de *Alguien muere al grito de la garza* se presenta con regularidad en Marcos y en Marta, no hay cambio real. Aunque están en un nuevo lugar pasan a una repetición de rutina, de paisaje, de espacio, una reproducción que no lleva a nada novedoso. Svendsen quiere decir que en la reproducción hay posibilidad para un sentido que ya existe. La búsqueda de sentido es una constante en la novela, pero los personajes no permanecen estáticos; como la vida, tienen lapsos de plenitud, en Marta momentos oníricos. La paradoja es que, mientras los personajes retornan al tedio-falta de sentido, la narración no deja de producir relaciones, imágenes, nuevos puentes ambiguos en la interioridad. Esa búsqueda e imposibilidad de comunión con el otro se refleja en el siguiente apartado:

Un día pensé que con esta loca aventura cargaría mi vida de sentido. Aquí estoy, después de haber cometido la mayor de las idioteces de mi vida. Habermé traído una mujer conmigo. Una mujer, por inteligente y sensible que sea, es otro mundo; otra manera de mirar la vida, no hay contactos, no.⁴⁶

Marcos se ilusionó con encontrar estabilidad, sentido a su vida, pero se hundió en la decepción y en la eventual muerte. La repetición tiene un componente de novedad al inicio: Marcos rema, viaja de un lugar a otro por la ciénaga, presencia rituales de cosecha y pesca, hasta que cae en el círculo, en la sensación de finitud. Svendsen explica que “El tedio es tedioso porque se nos antoja infinito, pero es un infinito al que hemos de hacer frente en esta vida, con lo que se nos revela nuestra propia finitud”⁴⁷. El infinito en el que se repite una imagen o una acción da cuenta de nuestros límites, de lo que podemos soportar. Ese dirigirse a lo cotidiano adquiere la connotación de juego para Marta, por ejemplo, cuando afirma: “Otro día y su grisedumbre interminable —te repites— te lo repites una y mil veces para tratar de que no sea así, Para tratar

⁴⁴ Svendsen, *Filosofía del tedio*, 14.

⁴⁵ Svendsen, *Filosofía del tedio*, 72.

⁴⁶ Navarro, *Alguien muere*, 151.

⁴⁷ Svendsen, *Filosofía del tedio*, 115

de hacer salir el sol como los antiguos chamanes”⁴⁸. Entonces, la repetición no es solo una reproducción de la causa del tedio sino que se extiende hasta la reflexión y el juego semiótico. “Una densa eternidad que comienza a crecerle a uno en los oídos y ya no saben si debes extraerla”⁴⁹, como si esa infinitud pudiera salir cual cera en el oído.

Esa repetición se extiende en la estructura misma de los capítulos, mencionando que el autor repite frases continuamente. Barthes indica que “es el sentido el que regula la repetición. La máxima va más lejos: gusta de retomar una palabra, sobre todo si esta repetición puede marcar una antítesis”⁵⁰. Ese gusto por repetir frases nos permite ver que el narrador juega con la figura de la anáfora en su prosa. Esto no resulta arbitrario si sabemos que los narradores ingieren ron blanco constantemente; durante toda la novela Marcos está ebrio y deseando más licor en otros fragmentos. En la impresión de ese alicoramiento, el borracho tiende a realizar estas repeticiones de frases y gestos. En el lector esto puede producir cansancio, ya que no existe una necesidad imperiosa de repetir las frases, pues por ejemplo “Y lo que dejamos atrás fue la ciudad” aparece diez veces. El cansancio es otro matiz del tedio y los protagonistas siempre están cansados, con insomnio.

Si hay un sonido recurrente a lo largo de la narración de cada personaje es el grito, la banda sonora de esta novela. Suele ser el grito de las aves, aunque a veces puede ser de algo desconocido o un grito reprimido de las personas. Bien decía Octavio Paz que “El grito del animal alude a algo, dice algo: posee significación. Esos gritos inarticulados constituyen un sistema de signos comunes, dotados de significación. No es otra cosa que la función de las palabras”⁵¹. El grito complementa las otras piezas de la imagen. Volvemos al título donde la garza grita mientras Marcos muere ahogado, pues alude en un principio al espacio tropical, hábitat de estas especies, y en su significación sería el aviso de la muerte. La consciencia resalta el grito porque imprime miedo e inseguridad; se está en un espacio abierto donde se desvanecen las cosas visibles o queda el cuerpo sin vida. El grito alimenta el tedio porque no es un sonido agradable para los narradores, solo le prestan atención porque está ahí presente. Podrían decir que los pájaros cantan, pero incluso ese canto viene con lo sombrío y se vuelve hacia el grito.

Es en esta misma atmósfera de hastío donde el tedio existencial hace perder la identidad del ser. Para el filósofo Lars Svendsen, sin embargo, se trata de un tedio más profundo: es una desesperanza que se arraiga a la vida misma para drenarle el sentido. Expone que “buscamos largas horas en el interior y nunca nos conformamos con nosotros mismos (...) el viento meciendo rápidamente los juncos y los tallos delgados y las bolitas de taruya”⁵². Hay una búsqueda de ser que, por la extensión del tiempo, también se hace tediosa y nunca es completa. Se trata del tedio por búsqueda que, como se trató anteriormente, incluye la búsqueda de tipos de conocimiento, del otro, del sueño.

⁴⁸ Navarro, *Alguien muere*, 23.

⁴⁹ Navarro, *Alguien muere*, 22.

⁵⁰ Barthes, *Grado cero de la escritura*, 71.

⁵¹ Paz, *El arco y la lira*, 41.

⁵² Navarro, *Alguien muere*, 115.

Como se ha mencionado, el tedio, así como el paisaje, tiene un carácter cultural. El existencialismo que se desprende del tedio se desarrolla a partir de un desfase: la vida cotidiana espera determinadas formas de ser del individuo, y el personaje existencialista rechaza la vida cotidiana, la ve de otra manera. El tedio implica toda una cuestión social alrededor de la búsqueda por suprimirlo. De ello deriva que el entretenimiento en la modernidad sea una parte fundamental del control social, del consumo y de las relaciones con el mundo. Por lo tanto, la existencia se ve plegada al sistema cultural. No es casualidad, capricho o falta de madurez narrativa que se gesten obras que acudan al fragmento, al desprendimiento moral sobre los objetos, a la subversión y armado de rompecabezas de la novela. La fragmentación a la que atienden tanto la estructura como la narración de *Alguien muere al grito de la garza* también corresponde al movimiento moderno de fractales de la sociedad. Jean Baudrillard explicaba que en ese modelo

Cada partícula sigue su propio movimiento, cada valor, fragmento de valor, brilla por un instante en el cielo de la simulación desaparece en el vacío. Es el esquema propio de lo fractal y es el esquema de nuestra cultura”⁵³.

En consecuencia, podemos hablar de un tedio fragmentario o que fragmenta la existencia y nos deja en el vacío de sentido. Fragmento y vacío tienen una relación muy estrecha.

La sensación de vacío es otra constante en el tedio que nos presenta el autor antioqueño. Mientras el exterior, el paisaje, está repleto de sonidos, colores y abundancia, el personaje en su interioridad siente el vacío, la falta de interés por las cosas, ya no incitado por la angustia, sino que el trabajo, las acciones, las relaciones personales y los acontecimientos pierden el sentido, pasan; pero, curiosamente, retorna a los recuerdos y cae en cuenta, de nuevo, de los elementos del paisaje. Este devuelve a los personajes a un estado presente y al vivir. Se podría afirmar que el paisaje impulsa el estado de vacío, y en ocasiones lo repele.

Respecto a la vacuidad del tedio, Marta dice: “Tu vida es un desintegrarse; es algo que se deslíe tenuemente en el vacío absoluto”⁵⁴. Desintegrarse en fragmentos, en partes que van al vacío. Recordemos también ese aspecto del “grito” que logra vaciar los deseos, las frustraciones, el ser. Un punto crucial de esto radica en cómo la soledad, buscada por los personajes, no es refugio, es un agente de desintegración. El tedio que subyace implica una profunda separación del otro y del mundo material, lo que cristaliza una ruptura comunicativa esencial. De este modo, se articula un ciclo descendente e ineludible: el tedio conduce a la soledad, esta acelera la fragmentación del ser y, consecuentemente, se culmina en el vacío existencial.

La noción de mundo, o de lugar, también es modificada por el tedio. La afección sobre el espacio es la más evidente, la más intrínseca y honda. Svendsen, con base en Heidegger, nos incita a reflexionar sobre esa relación entre espacio y hogar:

⁵³ Jean Baudrillard, *La transparencia del mal: ensayo sobre los fenómenos extremos* (Madrid: Anagrama, 1990), 9.

⁵⁴ Navarro, *Alguien muere*, 168.

En el estado del tedio, el Dasein no encuentra acogida en el mundo. El mundo se convierte en un no-hogar, es decir, ya no es un hogar sino una amenaza. En el tedio experimentamos la nada de la realidad, o la realidad de la nada.⁵⁵

Pero en Cachifo se extiende hacia el espacio (mundo o lugar) que es sitiado por el tedio, por el sinsentido, en cuyo caso son la ciudad y el campo cenagoso. La relación que destruye el tedio con esa realidad espacial se corrobora por el paisaje en varios movimientos como sobreabundancia de elementos que se repiten y ya no pueden aliviar el tedio, como un espacio vacío que no tiene sentido para el sujeto. Como “la finca es el mundo” al que “ahora le perteneces” la ciénaga termina por succionar al protagonista en sus aguas, a perturbarlos con los gritos, con los zumbidos, a hastiarlos con la imposición del verde y el azul oscuro, a hacerlos perderse y accidentarse. El hombre es derrotado por la naturaleza, es parte del relato moderno, y presa de una búsqueda incesante en ese espacio.

Svendsen denuncia que el tedio va en contra de la estética ya que “la mirada estética no contempla más que la superficie, y dicha superficie se juzga sobre la base de si resulta interesante o tediosa”⁵⁶. Es posible que el filósofo tenga un sesgo sobre la estética. No obstante, si existen planteamientos que indagan sobre la estética de lo feo, podríamos hablar de la estética del tedio. Dentro de la complejidad del tedio, puede existir una relación entre el tedio y el interés. La estética implica una ética y el tedio tiene implicaciones éticas que se formulan en toda la reflexión desprendida al asumirlo: ¿cómo asumimos el tedio?, ¿qué acciones se involucran por él? El tedio ha logrado que la novela genere imágenes que parten de la poesía y se instalan en la novela; estas permiten acceder al experimento narrativo y vivencial del tedio, de todas las relaciones que hemos tejido en esta investigación.

Otra apreciación del filósofo finlandés tiene que ver con la melancolía, puesto que se empeña en separar la melancolía del tedio. Al respecto, afirma que “El tedio carece del encanto de la melancolía, un encanto ligado a la tradicional conexión entre melancolía y sabiduría, sensibilidad, belleza. Por esta razón el tedio no resulta muy atractivo a los estetas”⁵⁷. La diferencia entre el tedio y la melancolía es una cuestión estética; no siempre la melancolía va unida a la sabiduría, pues es precisamente el tedio el que rompe esa relación. La melancolía como experiencia y anhelo del pasado es bella y abre al conocimiento, pero, en el caso de Cachifo, va aunada al tedio. Los recuerdos de la ciudad apuntan a la carencia, el aburrimiento, el abandono y, posteriormente, la ausencia de sentido. Hay un tedio melancólico que mira al pasado con ese hastío, con repulsión, y enseguida recuerda esa ciudad y memoria manchada por la separación. Pero hay otra relación del tedio con el tiempo que Svendsen anida a los aspectos críticos:

⁵⁵ Svendsen, *Filosofía del tedio*, 103.

⁵⁶ Svendsen, *Filosofía del tedio*, 19.

⁵⁷ Svendsen, *Filosofía del tedio*, 12.

La conciencia invita a una reflexión sobre la vida que llevamos, una empresa que requiere tiempo. En la época que vivimos, cuando la palabra «eficacia» se ha convertido en una de las grandes protagonistas de la escala de valores, preferimos que todo se haga rápido, pero no son así las cosas con el tipo de reflexión que aborda lo más hondo de nuestro ser: tal reflexión debe llevarnos tiempo.⁵⁸

En la novela de Cachifo se desmenuza el tiempo. Se puede decir que los valores capitalistas quedan suspendidos, acaso se alude a ellos con indiferencia, como una indumentaria más de otros personajes; las preocupaciones existenciales implican la autoobservación y, en consecuencia, un alejamiento de los valores materiales. En Marcos y Marta está presente esta postura: la reflexión por sobre todo. Svendsen agrega que “El tedio incluye siempre un elemento crítico, en la medida en que es expresión de una profunda insatisfacción, bien ante una situación dada, bien ante la existencia como un todo”⁵⁹. Ese tedio crítico se arroja sobre el espacio en la novela de Cachifo dado que tiende a resaltar elementos negativos y a ver las carencias. Así puede ofrecer una visión más completa de la vida; si la crítica es separación, nos separa y nos suspende de los elementos que nos arraigan a una cosa o un tema.

El tedio, en este sentido, moviliza o transforma el ser, para trascender a otras perspectivas: me he aburrido tanto de algo, que debo encontrar otra cosa. Sin embargo, lo importante es llegar a un estado de reflexión o creación y no caer en el abismo, para usar la analogía de Nietzsche. Aunque, de todas formas, en la novela llega a la muerte de Marcos.

El tedio exige cierta madurez para asumir el hecho de aburrirse. Nuestros personajes son mayores, conforman una familia con un hijo, han vivido y han quedado exhaustos de la ciudad, de un pasado de restricciones, reclusorios, hospitales y amigos que se fueron. Menciona Svendsen que “la madurez requiere constancia, que el yo permanezca sustancialmente el mismo de forma meditada, lo que, para el romántico, no puede ser más que mortalmente aburrido”⁶⁰. Marcos se ve a sí mismo como una persona madura, pero su infancia resulta tortuosa; debido a esto, las imágenes se arrojan a una madurez que vive y muere de tedio. Marcos reflexiona sobre las generaciones venideras, sobre jóvenes que tendrán que lidiar con el tedio. Como afirma Julieta Campos en su ensayo sobre la novela de la ausencia, sucede que “Los personajes se mueven en un medio ambiguo, con dos caras, entre algo ‘sombrio y pegajoso’ y ‘un universo tranquilo y claro’ como el de la infancia; entre una ligera angustia y una alegría desmesurada”⁶¹. Aprender a lidiar con ese pasado tedioso y feliz al mismo tiempo es encontrar la madurez.

Las situaciones que causan más pensamientos y preocupación en la obra de Navarro son la muerte y el nacimiento. La pareja, Marcos y Marta, está a punto de tener un hijo. Marta no habla de lo que siente al estar embarazada, de la experiencia de tener un bebé en su cuerpo o los vericuetos que atraviesan las madres por sus cambios físicos, hormonales y psicológicos en tanto

⁵⁸ Svendsen, *Filosofía del tedio*, 117.

⁵⁹ Svendsen, *Filosofía del tedio*, 14.

⁶⁰ Svendsen, *Filosofía del tedio*, 122.

⁶¹ Campos, *Obras reunidas*, 190.

se anda pendiente del futuro. Lo que relata es la soledad que siente, incluso llegando a confesar que no quieren tener ese hijo:

Las cosechas vienen por la inagotable fertilidad de las tierra y él de esto no sabe y nuestro hijo crece y crece en silencio, sin habérselo consultado y pienso en él y siento miedo. Mejor abortarlo -digo- abortarlo en medio del solano y ahorrarle esfuerzos estúpidos que no conducen a ninguna parte.⁶²

En otros momentos Marta tiene lucidez. Dice: “Convertirte en el mar, ser tú misma el mar”⁶³, relacionándolo con la fertilidad y la cercana idea de ser madre. La novela presenta a Marta como un modelo de mujer libre, crítica, que denuncia abusos y desigualdades. En un apartado nos confiesa: “Un tío imbécil intentó violarme. Estaba sola en la ciudad y no quiero recordarlo”⁶⁴; el encuentro con Marcos parecía haber subsanado esa terrible experiencia. Marta, como una mujer libre de convencionalismos que acude a la bohemia de ciudad y que se entrega al ocio, no es sumisa.

Cabe recalcar una particularidad del estilo narrativo de esta novela: la ambigüedad propia de las imágenes y del lenguaje. Cuando los personajes refieren a un “algo”, una cosa indeterminada, no saben bien qué es, contiene un misterio, por un lado, y una ausencia de significado concreto por otro. Por ejemplo, dicen “algo en mí me impide volverme hacia algún lado con soltura”⁶⁵, “un objeto impreciso se hunde”, “Algo que te llega y entiendes”⁶⁶. Observamos, por medio de esto un tedio ambiguo; hay aburrimiento porque no hay claridad, su funcionamiento interno es contradictorio, indeciso, oscuro. La novela está sitiada de ese “algo” inconcluso que dificulta la lectura, pues el lector está obligado a adaptarse a la lógica del tedio y eso quiere decir que tiene que incomodarse.

Con base en lo anterior, la novela *Alguien muere al grito de la garza*, plantea una didáctica del tedio distinta a la épica que se proponía desde el romanticismo. Hablamos de una didáctica y no una épica porque la novela se propone como un ejercicio de lectura activa, atenta, que exige una hermenéutica constante. Se vale de imágenes, una instancia más común en la poesía, por lo que la carga simbólica, el extrañamiento, la ambigüedad y sorpresa son las claves para interpretarla y leer el tedio. En la épica está el héroe del tedio, quien intenta suicidarse. Vive separado del mundo y se entrega desafortunadamente a una pasión para vivir en la desilusión. Así, el joven Werther, el *flâneur* de Baudelaire y el caminante entre la muchedumbre de Poe, constituyen lo que do Cebreiro explica sobre la novela *Flavio* de Rosalía de Castro: “La soledad, el desdén, el

⁶² Navarro, *Alguien muere*, 18.

⁶³ Navarro, *Alguien muere*, 148.

⁶⁴ Navarro, *Alguien muere*, 102.

⁶⁵ Navarro, *Alguien muere*, 21.

⁶⁶ Navarro, *Alguien muere*, 67.

abandono, la incontinencia, el desorden, la palidez, el insomnio y el desprecio por la vida son signos característicos del héroe romántico”⁶⁷.

En *Alguien muere al grito de la garza* se mencionan tres referentes de suma importancia. Los dos primeros son Gerard de Nerval y Marcel Proust como autores que Marcos resalta de una biblioteca en la Isla de los San Cristóbal. Incluso Jezabel, en la conversación, le lee en francés el poema *Laisse-moi* de Nerval. Estas referencias indican la lectura y aproximación al romanticismo, especialmente Gerard de Nerval, quien es exponente por excelencia del romanticismo. Proust es el estilo que más influencia la novela por los monólogos internos, los saltos de tiempo y el tiempo mismo como una dimensión vital que atiende otras lógicas. El tercer exponente que se nombra en la obra es José de Espronceda, representante del romanticismo en España. La mención no viene acompañada de ninguna valoración de sus obras o comentario de su vida, únicamente el hecho de que son las lecturas que se llevan a cabo.

(T1) Conclusiones

La novela de Cachifo debate con varios postulados del romanticismo. El hombre que encuentra paz, armonía y júbilo en la naturaleza queda anulado porque lo que encuentra es más tedio, fracasos y muerte. La naturaleza no pesa tanto como salvación, sino como trauma y síntoma del tedio. En *Alguien muere al grito de la garza* el hombre y la mujer no encuentran arraigo en la tierra; al contrario, las cosechas se pudren y el suelo permanece árido. Un esfuerzo por construir nación por parte del romanticismo, cuando en la obra que nos compete se desvirtúa desde el inicio, no aparece el Estado en la ciénaga, ninguna patria, solo tedio. El suicidio por mal de amor o amores imposibles y sus vicisitudes; cuando el amor consumado es una pesadilla, solo produce hastío. El amor en Cachifo es tímido, está envuelto en el tedio. Las partes donde define el amor están demarcadas por los elementos de hastío: “El amor (...) es un agudo grito de la especie que queremos desoír. (...) Que al menos trate de amarte, de enlazar el amor como un potro despavorido que se escapa. El amor es una infantil ansia de realizarnos”⁶⁸. Grito, infantil, escape, intento... El amor es cosa fallida en la novela de Navarro Lince.

Todo lo explicado a lo largo del texto, imágenes de paisaje, estética del tedio, problemáticas anidadas al tedio, estructura de la novela y forma de comprenderla, responde a la crítica del célebre pensador Hernando Valencia Goelkel, quien tenía cierto prestigio en cuanto a teoría y crítica literaria. Sus columnas, junto a las de Javier Arango Ferrer, Rafael Gutiérrez Girardot y Ernesto Volkening, dominaron el panorama de los estudios y opinión sobre literatura en las décadas de los sesenta y setenta en Colombia. Veían al nadaísmo como algo sin valor y, en el caso de Humberto Navarro, ha quedado como una obra ilegible y confusa que no cuenta nada. Javier Arango Ferrer señala lo siguiente respecto del experimento novelístico:

⁶⁷ María do Cebreiro Rábade Villar, “Spleen, tedio y ennui. El valor indiciario de las emociones en la literatura del siglo XIX”, *Revista de literatura* vol. 74, no. 148 (2012): 13, <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2012.02.310>

⁶⁸ Navarro, *Alguien muere*, 33.

Digan lo que quieran los vanguardistas; enriquecer no es oscurecer sino simplificar, con sabiduría, los elementos del drama o de la comedia, para el regocijo intelectual, el lector busca descanso y no el estéril quebradero de cabeza, ni el estilo trufado y relleno de condimentos.⁶⁹

La novela de Navarro quiere rebatir la idea del lector cómodo que busca descanso al ahondar en una problemática tan evadida como el tedio. Este propende por una lectura didáctica donde se aprenda al respecto, se aprenda de ese “quebradero de cabeza” y a no estar cómodo con la linealidad de la vida, con una serie de obras homogéneas que intentan decir lo mismo con las mismas fórmulas. Si bien *Alguien muere al grito de la garza* no es una obra maestra, es importante, como decíamos antes, porque logra transitar por los márgenes de la literatura colombiana y contribuye a tener un conocimiento más amplio de su panorama.

(T1) Bibliografía

1. Arango-Ferrer, Javier. *Horas de literatura colombiana*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
2. Arbeláez, Jotamario, comp. *33 poetas nadaístas de los últimos días*. Bogotá: Ministerio de Cultura - Biblioteca Nacional de Colombia, 2016.
3. Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. Traducido por Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
4. Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato*. Traducido por Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.
5. Barthes, Roland. *Mitologías*. Traducido por Héctor Schmucler. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
6. Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Traducido por Rosa Nicolás y Patricia Wilson. Buenos Aires: Siglo XXI, 2015.
7. Baudrillard, Jean. *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Madrid: Anagrama, 1990.
8. Beckett, Samuel. *Sueño con mujeres que ni fu ni fa*. Barcelona: Tusquets, 2011.
9. Boadas, Aura-Marina, Grauben Navas de Pereira y Jefferson Plaza. “La imagología literaria: una propuesta de aplicación”. *Núcleo* no. 32-33 (2015-2016): 137-170.
10. Bustamante, Víctor. “Humberto Navarro Lince”. *Neonadaísmo2011* (blog), 20 de octubre de 2014. <https://neonadaismo2011.blogspot.com/2014/10/humberto-navarro-lince.html>
11. Campos, Julieta. *Muerte por agua*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
12. Campos, Julieta. *Obras reunidas I. Razones y pasiones. Ensayos escogidos 1*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
13. Culler, Jonathan. *Barthes*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.

⁶⁹ Javier Arango-Ferrer, *Horas de literatura colombiana* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978), 152.

14. Do Cebreiro-Rábade-Villar, María. "Spleen, tedio y ennui. El valor indiciario de las emociones en la literatura del siglo XIX". *Revista de literatura* vol. 74, no. 148 (2012): 473-496. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2012.02.310>
15. Escobar, Eduardo. *Gonzalo Arango, Correspondencia violada* Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1980.
16. Escobar-Velásquez, Mario. *Antología comentada del cuento antioqueño*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2004.
17. Landazábal-Mora, Marcela. "¿Y qué es pensar a modo de paisaje? Desmantelar lo escópico, reconstruir lo epistémico: consideraciones sobre espacio, migración y cultura en el Caribe". *Estudios Latinoamericanos*, no. 41 (2018): 19-37. <https://doi.org/10.22201/cela.24484946e.2018.41.64126>
18. Nadaísmo 70. *Revista Americana de vanguardia*. No. 4. Bogotá. 1970.
19. Navarro Lince, Humberto. "Sobre mi padre". *Revista Cromos*. Ediciones El Tiempo. Volumen 133 No. 2495-2506, Oct-Dic 1964.
20. Navarro Lince, Humberto. *Los días más felices del año*. Bogotá: Tercer Mundo, 1966.
21. Navarro Lince, Humberto. *El amor en grupo*. Buenos Aires: Lohlé, 1974.
22. Navarro Lince, Humberto. *Alguien muere al grito de la garza*. Medellín: Gamma, 1977.
23. Navarro Lince, Humberto. *La casa del palomar príncipe*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2002.
24. Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Revista de Occidente, Colección arquero, 1975.
25. Palacios, Arnoldo. *La selva y la lluvia*. Barcelona: Seix Barral, 2010.
26. Paz, Octavio. *Corriente alterna*. México: Siglo XXI, 1981.
27. Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad. Postdata, vuelta a el laberinto de la soledad*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1998.
28. Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
29. Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Andes, 1998.
30. Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Bogotá: Planeta, 1991.
31. Svendsen, Lars. *Filosofía del tedio*. Traducido por Carmen Montes-Cano. Barcelona: Tusquets, 2006.
32. Valencia-Goelkel, Hernando. "Novelas Nadaístas". En *Crónicas de libros*, 125-132. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976.
33. Vargas, Germán. "Tres novelas colombianas". *Boletín Cultural y Bibliográfico* vol. 10, no. 3 (1967): 604-605. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/4451
34. Velasco, Josefa. *The Culture of Boredom*. Leiden, Holanda: Brill. 2020.
35. Williams, Raymond. *Una década de la novela colombiana. La experiencia de los setenta*. Bogotá: Plaza & Janés, 1981.