

Confesiones de Jonás desde el monstruo urbano

Jhon Felipe Benavides Narváez

"Por primera vez surgió en mi mente la idea del monstruo... Sin embargo, ¿aquella voz...? ¡No estábamos en los tiempos en que los Jonás se refugiaban en el vientre de las ballenas!"

Julio Verne. 20.000 leguas de viaje submarino.

EL BUS ES el monstruo urbano que tiene su propio mar infestado representado en la calle. No en vano, me atrevo a afirmar que se puede comparar con el gran pez que tragó a Jonás. El héroe de las narraciones debe habitar en él, y a través de su estómago presenciar su proximidad con el abismo. Sé que lo que se diga desde un encierro queda en entredicho, dadas sus circunstancias inmanentes, propiciadas por toda clausura obligada, predeterminada por fuerzas fuera de sí (del personaje que ha sido tragado). Me parece observar en la segunda banca de la izquierda a Geppeto esperando a Pinocho, su articulado hijo; pero creo que sólo es una ilusión, meramente una cercanía con el doble yo o ese ser infinito en el que puede convertirse cada personaje que accede obligado a este transporte, consecuencia de la búsqueda catártica en el otro, que en cierto momento se parece a un recuerdo. Cortázar asume esta posibilidad en *Flor Amarilla* cuando afirma "Contó que un autobús de la línea 95 había visto a un chico de unos trece años, y que al rato de mirarlo descubrió que el chico se parecía mucho a él, por lo menos se parecía al recuerdo que guardaba de sí mismo a esa edad". Ese otro, no es más que la intención de

perpetuación de sí mismo o parte del complejo sistema de recuerdos y de confusión que incita a mirar hacia dentro de ese habitáculo infernal de gusanos que es la memoria. La boca de este pez es pequeña pero parece suficiente pues ha tragado a muchos que pueden considerarse como el próximo (el prójimo que molesta a Nietzsche). Pobre Jonás, son tres días y tres noches dentro de la ballena, casi una semana laboral o toda una eternidad de encierro obligado por un dictamen superior.

“Entonces Jonás oró al Señor su Dios desde dentro del pez”, Jonás 2,1.

Existe un riesgo, claramente orgánico en el encierro y el cual casi siempre resulta algo inexplicable, ciertamente no humano, aunque tenga forma de esto. Tal vez tomar bus contiene el riesgo de una enfermedad sorda, una invocación al aire asumida como liberación de este estado y que en el fondo es aceptado con resignación. Ataúd que parece alargarse y convertirse en automóvil en la constante imagen que tuve en los sueños antes de presentar la sustentación del proyecto de investigación (cuyo tema era precisamente el bus). Este estómago rodante podría contemplarse también como un útero constrictor que, siendo de un origen monstruoso, dará a luz también monstruos (imitaciones virtualizadas del gran pez). H.R. Giger en una segunda versión de Máquina paridora (1965) claramente dispone a fetos simiescos en lo que parece una matriz biomecanoide. Lo importante para este caso es que la disposición de los cuatro fetos simula la posición de los usuarios del bus. Dispositivo que a razón de esta artificiosa comparación, es el estómago en el cual viajó Jonás por tres días y tres noches (con el distanciamiento simbólico que esto representa). El personaje de Flor Amarilla se llama Luc, casi tocayo del personaje de George Lucas: Luke Skywalker el cual fue atrapado en el estómago de ese monstruo llamado Estrella de la Muerte en Guerra de las Galaxias. Episodio IV. Este recinto que es un contenedor de basuras, aprisiona a los héroes hacia sus paredes, simulando indefectible a un estómago. “Es a un estómago lo que más se parece el espíritu” diría Nietzsche, en este caso el espíritu del monstruo no contempla una tregua con el héroe mas si este no tiene nada de heroico. Ante esto debe esperar que

lo regurgite y lo esponga a la realidad que ha sido negada desde dentro. "Entonces Dios dispuso que el pez vomitara a Jonás en tierra firme". Jonás 2,10.

Náuseas.

Vértigo interno y externo del movimiento, necesidad de buscar una parada al ciclo del eterno retorno de la vida que se vuelve rutina cotidiana en nosotros (si ese nosotros nos incluyese). Así el bus nos expone al fracaso diariamente, en cada personaje que como nosotros, comparte la tragicomedia del tomador de esta barcaza abismal. Existe a pesar del riesgo una seguridad en la repetición del ciclo suicidante, en la eterna búsqueda del otro que se me parece, aunque sea en esta posición miserable fuera de la calle, dentro del estómago. Habría que entender también la estrategia más cómoda para el viaje, habría entonces que comprender la forma de agarrarlo y volverlo su propio transporte abismal, convirtiendo a este itinerario, sin un retorno seguro, en un sacrificio.

"Los que siguen a los ídolos
dejan de serle leales,
pero yo, con voz de gratitud,
te ofreceré sacrificios;" Jonás 2,8-9.

Es necesario que el personaje sacrifique algo para este viaje que a pesar de tener una ruta preestablecida no garantiza el regreso. Ahí, lo femenino, esa esencia inexplicable y profunda (que Nietzsche compara con el Gangasrotogati -el paso del Ganges- fuerza incontenible) debe cumplir una ilógica sentencia: su muerte. Entrar a este viaje (sin una brújula, ni la seguridad del triunfo) es la actitud antes de entrar en el mundo abismal (sea desierto, montaña, mar o la calle urbana), de ahí que el hombre desterritorializado, sin la seguridad del hogar, cree volverse parte del transporte, su cuerpo adquiere la articulación propia de éste (si lo viaja con la incertidumbre de su toma) y se atiene a las consecuencias que puedan pasar. Ahí radica el posible riesgo ante lo inesperado, sin certezas, intuyendo someramente un final narrativo, concluyente, donde se ha sacrificado la seguridad. Ser pasajero y continente a la vez. Buscar el sacrificio com-

pleto o el *holocausto*¹ a través de simular la incineración del cuerpo en tanto más caliente sea el interior del bus. Permítanme entonces otra artificiosa relación entre el transporte incinerado y los cadáveres de buses que se encuentran frente al Seguro Social de los barrios surorientales de la ciudad de Pasto. Pareciese entonces que el autobús, a pesar de ser artificial, tiene algo de organismo viviente y también puede ser sacrificado, parte de una estrategia de sabotaje frente a una economía urbana que gira en torno al transporte popular. El monstruo procura su sacrificio y es por eso, que existe la posibilidad de que sus fierros se puedan comparar con carne incinerada buscando también un sacrificio total del continente y del contenido. "Dicho esto, echaron a Jonás al mar, y el mar se calmó. Al verlo, los marineros sintieron una profunda reverencia por el Señor, y le ofrecieron un sacrificio y le hicieron promesas" Jonás 1, 15-16. Monstruo y víctima hacen parte de todo un sacrificio.

Huelo a papel quemado, es conveniente cambiar de posición. El sol quema pues nos expone al exterior.

Entre las ventanillas, bajo esa ilusión de la calle en movimiento o reverencia einsteiniana sobre lo relativo: principio del cosmos visto por el hombre, se aprecia que a ese lugar le falta algo de mí y que, en el fondo, tiene todo de mí. Los griegos intuyeron el papel del personaje como parte de un espacio colectivo e individual. Ulises es su nave, Argos construyó Argos, Hades habita Hades; en fin, el hombre que toma bus es bus, máscara de un espacio en movilidad y que dentro es estático. Donoso insinuó al bus como *Calueche*, barcaza del infierno, y es por esta imprevisible conducción a lo inesperado como es devenir máscara de un espacio movable e inmóvil. *Tramcar* y *tranvía* al mismo tiempo, como Bruno Mazzoldi en "Aldaba para claustrofobia de Hernando Guerrero" relaciona al bus, transporte y vía a la vez, como pasa con el barco de las épicas griegas, pues es su medio de conquista de lo que puede ser el más feroz límite humano: el mar. La calle también posee esta fuerza, pues es nuestro nuevo destino liminal, es el abismo.

"Me hundí hasta el abismo" Jonás 2, 6.

1. Todo quemado. Forma de sacrificio donde la víctima es enteramente consumida por el fuego.

Abismo que en el Antiguo Testamento significa océano es también la morada de los muertos y que posiblemente represente la prisión de espíritus malignos. Es necesario entonces que el héroe busque ir hacia abajo (untergehen según Nietzsche) por medio del bus ya que como barcaza infernal puede llevarlos al mundo de los muertos y sin retorno. Existe entonces en este territorio una carga hipotética de la pérdida, sin tener la más remota idea de las consecuencias que acarrea este suceso, en un medio tan moderno, tan artificioso como es el transporte popular.

Por esa relación con el destino y ante el escenario que brinda el bus, queda solamente buscar la alternativa teatral y que se vuelva parte de una estética personal y colectiva. Ahora se entiende por qué Paul Kichner (*The Bus*, 1987), expone a su personaje al escenario teatral, cuando éste sube al artefacto y al bajarse se encuentra con que hace parte de una obra de teatro. Posibilidad de volverlo parte constitutiva del teatro de la vida y a quien sube a él personaje de una obra absurda como el reloj humanado de Ionesco ("La cantante calva") o tal vez parte de un entretejido teatral que hace parte de designios divinos como sucede con ese homúnculo que representa el *doppelgänger* de Edipo en la estética de Cocteau —antojándoseme como un globo de diálogo del cómic— tergiversación del tiempo para traer a cuentas el pasado y el presente como si se tratase de una delirio atemporal.

"En mi angustia clamé a ti

Señor

y tú me respondiste

Desde las profundidades de la muerte". Jonás 2,2.

Exposición virtual y real con la muerte y que permite el delirio y el juego de lo oracular, donde lo divino permite la esperanza de salir de los abismos. Delirio que asume Jonás más allá de la seguridad, permitiendo desde lo más bajo una cercanía con la voz misma de lo divino y el desciframiento en lenguaje que al oído del hombre común no es comprensible. Riesgo cercano con la muerte física, que es muy claro en el bus, mas si el chofer debe llegar a tiempo al control. Este encierro puede conducir al trance (que posibilita la oración de Jonás al conectarse con lo divino—monstruoso—humano

bajo una misma naturaleza) y ser parte de designios divinos, como sucede en el teatro clásico. O simplemente que el encierro es de por sí teatral, y esto por consecuencia inmediata nos convierte, a los tomadores de bus, en personajes, lo cual posiblemente sea una potencialidad creadora y creativa de un espacio dado.

(...)

En la celeridad del bus queda el sinsabor del no tiempo, asistir a una afectación orgánica. Hay mucho de alucinación en esto, y lo digo por las coincidencias pedagógicas. Recuerdo a "ciudad luz", mural que ornamenta el cubículo donde está la emisora del Colegio Filipense (lugar donde ejerzo el arte de lo pedagógico), cuyo resultado artístico se debió a un trabajo dentro del bus. Marcela Rodríguez, alumna de once, observó la tergiversación de la calle, una sinuosidad arbórea y caracoide, y un cielo nocturno en un día claro como si se tratase de un cuadro de Magritte, o un producto de la ensoñación, del estado apolíneo que puede conducirnos a la estética urbana. Dentro de esta imaginación colegial, el impulso o *Böse* (fuerza que impide el encasillamiento) se refleja en el color, y lo que parece un mural decorativo es en definitiva una consideración del ebrio que se trepa al bus, ejercicio artístico en función de embriagarse de sí. El trabajo de Marcela es una escisión necesaria y disvariante para crear un puente comunicativo con esa realidad que contabiliza, nombra, evita lo posible, lo inexplicable. La divagación permite disminuir la influencia insana del encierro. Evitar el influjo del mismo y del abismo del cual se es prisionero.

"Me hundí hasta el fondo del abismo, ya me sentía su eterno prisionero". Jonás 2,6.

La eternidad que parece comprobarse a cada instante, en el transcurso del viaje en autobús.

Tomar bus es una *cosmoplastia*, un ejercicio escritural paralelo a la geo-grafía, no con ese conocimiento ulterior para descifrar la escritura del relieve sino un planteamiento que retoma esa plasticidad del entorno, como si el espacio se transformase acorde a quien trasciende en él, con la opción

del trashumante que ha dejado de estar fuera y se vuelve parte de sí. Paranoia, posiblemente, pero conocimiento del espacio. Entiendo que esta pretensión es eso, un juego escritural, pues que más queda que la plástica ejerza su poder sobre lo perceptivo y lo vuelva parte de un lugar mágico, turbio e incomprensible. El bus te aleja de la realidad (¿calle?) y te sitúa sobre una capa de experimentación visual; no obstante, queda esa capacidad de fuga, donde puede uno jugar con la ensoñación y volver a la plasticidad de la ciudad una realidad tangible.

De todos modos, ¡paradero!, alguien quiere bajarse.

PRIMERA PARADA (CONTROL PARQUE BOLÍVAR)

.....
"Allí van los barcos, allí está ese Leviatán a quien has creado para que jugara en el mar".

Isaías 27,1

El vehículo anda, con esa cadencia acelerada o relantelizada, establecida por una progresión matemática de cálculo del tiempo y espacios, con sus posibles saltos repentinos a propósito de los accidentes que en el transcurso puedan surgir. Pero el bus, sea como sea llega (y las personas también), pues el tránsito es previsto, fuera de una consideración colectiva, como un itinerario casi laboral de recorrer sentado o parado la ciudad y sus calles. Estar de pie o sentado, inmutable, lo lleva a esa distribución espacial casi siempre en sentido de verticalidad y horizontalidad. Volvamos a *Máquina paridora* de Giger para entender la organización del bus y del dispositivo de disparo del mismo (pues para este artista suizo también tiene un gatillo mecánico por el cual parece expulsar a los fetos), todo acondicionado a la armazón de la maquinaria interior y de la posición en el bus que se debe a ese acondicionamiento previo de las butacas —pues el teatro ya está listo—, con conocimiento anterior del espectáculo. ¿Acaso no son fotogramas los que podemos observar a través de los ventanales?, puro cine mudo donde el carácter de sombras nos pone en ese ejercicio de lectura de labios, tratando en lo posible de dibujar subtítulos de

lo que transcurre fuera de este espacio virtual (¿o realizado?). Entonces el bus es parte de un escenario inscrito en lo urbano.

Si el bus es un contacto teatral con la realidad, también es una lectura de labios, apreciada en el ejercicio dialogante dentro de él, pues el sonido ciudadano (por no llamarlo ruido) crea esa saturación de imágenes auditivas que nos impide escuchar a las personas y entablar una conversación a no ser que sea a punto de señas o gesticulaciones exageradas. Y además, con esta comezón en el estómago del que se sienta y realiza su acto de digestión sin que digerir acreciente su angustia, esa amenaza siempre presente en el acto de estar sentado: convertirse en un mueble más del lugar, un individuo ornato del ya exagerado decorado interior (el elemento inesperado en el tablado de un teatrillo), también parte del monstruo, una extraña simbiosis artificial y orgánica con el continente. Supongo, a eso se debe esta sensación de que algo está encima, como en un avión donde se espera que no caigan las máscaras de oxígeno; en el bus es algo así, en la expectativa de la presencia del cielorraso tan cercano, posible miedo del agorafóbico que se encierra en su propia burbuja para no contaminarse del exterior o esa imposición de escenas y escenarios no previstos en la agenda mental que todos, sin excepción, llevamos dentro de esta ciudad (pues la configuración de la ciudad está prevista para ser encuadrada, con tantos puntos de convergencia y tantos hitos interinos como guías, iglesias, mercados, plazoletas que impiden que se tenga esa esperanza de bajarse y perderse, como podría suceder en otras ciudades donde las calles son previstas para no ser repetitivas, como un laberinto). Sentirse en algún punto inseguro, dudando constantemente de este falso bienestar.

"Llegué a sentirme echado de tu presencia;
pensé que no volvería a ver tu santo templo" Jonás 2,4.

Jonás reconoce el alejamiento de la presencia divina. Dentro del bus sucede lo mismo pese a que posiblemente, sea algo predestinado fuera de nos, pues no controlamos al monstruo sino una fuerza exterior y que por ser exteriorizada se nos presenta *monstruosamente*, a partir de la máquina. El

bus como el gran pez de Jonás es antinatural pues nos aleja de la naturaleza, dejándonos en un plano de lejanía de lo divino. ¿Por eso será que duele tanto que nos llegue el Sol al rostro? parecemos vampiritos alejados de la consagración² a Dios. O en algún punto, comparando la calle con el mar, el bus puede ser Leviatán³. La ilustración de Gustav Doré en el libro de *El paraíso perdido*, que corresponde cuando Dios crea a las grandes ballenas, es una serie de monstruos estacionados en el mar extrañamente semejante a un trancón típicamente citadino. El mar de Doré es similar a la calle y así el bus como el Leviatán del mar, es un monstruo imposible de atrapar, pues es el gran destructor (no en vano muchas personas le dicen "borrador").

(...)

¿No han sentido, cuando entran a un bus, que están marcando tarjeta como en una fábrica o esa imagen de Pedro Picapiedra que cree salir del trabajo y lo que hace es entrar a otra rutina previamente establecida por un patrón? La registradora registra, cuenta, contabiliza, supervisa fielmente no sólo las ganancias del chofer sino las personas que se ha tragado el artefacto, igualmente como se hace a la entrada al cine, a una ciudad de hierro, un motel, pues todo sitio público debe tener un acceso, un modo de control de quien emplea el servicio-espacio. El monstruo urbano, no sólo es un gran registrador de formas sino también un gran devorador de transeúntes como aparece en el bus insectiforme de Kirchner, con la posible esperanza lejana que lo vomite gracias a un mandato de carácter divino. "Entonces el señor dispuso que el pez vomitara a Jonás..." (Jonás, 2,10.)

En definitiva la entrada implica un riesgo aceptado por quien compra el pequeño espacio ganado, el resto es parte del efecto doppler producido por la afectación ambiental interior y lo que se mira fuera de éste (ya la esperanza de bajarse ha sido anulada). Pues el coche, igual que el concepto

2. Consagrar quiere decir apartarlo para Él. Cualidad del santo o ungido.
3. Recuérdese el concepto de Hobbes el cual dice que "por el arte se crea ese gran Leviatán llamado República o Estado (En latín Civitas) que no es sino un hombre artificial". Asegurando que este monstruo no sólo es creación divina sino también humana.

de Bruno Mazzoldi, "es siempre clausura", pero también expulsión y vómito.

Ventanas impuestas, salidas de emergencia que con seguridad jamás abrirán, video clips del ruido ciudadano que se traslada a través de una filtración, al interior del bus, en forma de una estática. Si se quiere cambiar de canal o que el sol no le quemé la cara se pasa a otro puesto, siempre y cuando el bus lo permita (sobre todo el chofer, el pequeño administrador y dictador que es el único personaje constante en este espacio urbano). El bus innegablemente es una concanetación cúbica de ventanales, como una serie de pequeñas pantallas de un cinedomo o película interactiva (donde además se huele, toca, oye, se prueba), el sueño perfecto de canales de televisión privada. Si se es fiel a este efecto de cine multiprismático, lo que se encuentra son los retazos de nuestra vida signados en los gestos dramáticos y melancólicos de los personajes de la atmósfera en apariencia externa. Vuelven entonces los fantasmas, los recuerdos, y la nostalgia (del griego nostos, regreso y algos, sufrimiento) se apodera del tomador de bus, pudiendo volver a través del pensamiento a algo anteriormente mejor. Cree entender en esto una revelación pero simplemente es el insufrible resultado de la divagación y la confusión memorial. Apoyando lo anterior diría Cortázar en su "Flor Amarilla", "Por ejemplo, que Luc se pareciera a mí no tenía importancia, aunque sí la tuvo para la revelación en el autobús", además de aclarar el carácter nostálgico de todo encierro, "Lo verdaderamente importante eran las secuencias, y eso es difícil de explicar porque tocan al carácter, a recuerdos imprecisos, a fábulas de infancia".

SEMÁFORO EN ROJO (PARQUE DE LOS PERIODISTAS)

"Y Dios fue visto por el ojo de una ballena"

Homero Aridjis. El Ojo de la ballena

El semáforo, ese monstruo con tres bombillos es por excelencia el ojo vigilante de la calle, así como el bombillo de la parte trasera de una furgoneta que transporta muebles

humanados y hombres sentados en estos, creando gracias a la pausa del bombillo en rojo una comparación de confort entre esos asientos y los del bus, ejerciendo cierta telepatía de comodidad entre los personajes del trasteo con el *Tramcar* (léase Bruno Mazzoldi) de huesos que se siente en el cuerpo. A veces, vuelve esa necesidad de sentirse también parte de la cojinería del asiento, y también, esa insistencia imaginaria de poder traer las imágenes observadas, como una extracción de personajes hacia uno (pura telepatía). Supongo, que a las personas de la furgoneta poco les importan los que se ubican dentro de los buses, ya que estos, por efectos propios de los vidrios, no son claros, meros espectros que pasan desapercibidos (igual tal vez al sistema de anulación de la imagen interior dentro del bus cortazariano). Sucede lo mismo, acá dentro, cuando los personajes del exterior están quietos, pues no sugieren nada en la narrativa de la ciudad. Por eso esa quietud necesita cierta estética compartida para que produzcan reacción, se compagina con paradigmas personalizados como un *bluejean* apretado, un logotipo en contrastes simultáneos, cierto artículo en mayúsculas en periódicos exhibidos como parte de una carnicería de noticias, todas esas imágenes que sirven de señas particulares en el ritual eternizado de la calle (porque le crea una sensación de nunca acabar, como la escena de una fábrica eternamente en producción). Realizan un ejercicio de escisión, rompimiento de la lógica propuesta para la calle (pues véase las vías como determinaciones impuestas y obligatorias), de repente es el rostro dibujado de nuestra propia desgracia y placer, donde por necesidad se crea una imaginación entorno a los posibles nexos con estos. De ahí también el carácter ensoñador del bus, se establece una interiorización y, como en el cine, se pierde por instantes el hilo narrativo (sobre todo en películas con tratamiento monótono) y se *transpola* personajes imaginarios en esa narrativa externa. Se ejerce entonces también una escisión, unos espacios paralelos para ser protagonistas (y no solamente espectadores), interacción aparente como si tuviéramos unos lentes Vr., y satisficiéramos nuestra necesidad ulterior de ser héroes, gracia de transformación que se evidencia en quienes han hablado de este enrarecimiento. Asistimos, por lo tanto, a esta extraña confluencia entre lo interior-exterior, el evidente cambio y

riesgo que se ejerce al interior del bus. Hay una atmósfera particular, narrativas intensas y conflictivas, tensiones humanas y sobrehumanas donde el individuo parece abocado a un cambio existencial.

¿Y esto acaso no es narrativa?, ¿carácter oral y bucal de sentir los labios partidos y tener esa necesidad de contar como un don no propio?, es el autobusnauta un traductor de imaginerías extranjeras que las vuelve propias como una posesión de situaciones y elementos emblemáticos. Si se tiene esa posibilidad de contacto, entonces lo erótico surge como irrupción en la vida, invasión de la privacidad, miedo al contacto físico y la antropofagia del alma. Los sexos se esconden y se exponen, como quien aparece de repente en un mercado de formas. Los miedos surgen y llaman a quienes los provocan. No hay tal carácter amoroso en el bus; al contrario, es la desesperación del hombre traducida en forzamientos, violaciones, masturbaciones y asaltos, excitación al contacto con el otro, como si éste le perteneciera por el solo hecho de compartir espacios. ¿Entonces, también hay una película al interior del bus?, es claro, el *thriller* también es terror afuera del acto terrorífico del tempo cinematográfico, afuera también las personas asumen esta angustia y la vuelven física. No se extrañen de que sus hombros estén húmedos, de que se produzca ese escozor en la piel, esa amenaza de violentación de nuestros cuerpos. Aproximaciones intempestivas, siempre que el bus está lleno y se tergiversa la noción de identidad personal, de ahí cada tanto las personas cuentan con narraciones del carácter erótico de accesos violentos, sensaciones perceptivas y fluidos corporales, en fin, se ponen de manifiesto las fobias sociales y sexuales en torno a la relación con el otro, más si éste está atrás como una pesada carga a cuestas, una cruz a la espalda como la expiación de culpas de toda una ciudad. El bus tiene sus puestos y sus tubos laterales, ahí se cuelgan los cuerpos, se exhiben en una especie de mercado carnal donde lo estético juega como determinante hasta en la noción de caballerosidad, pues se cede el puesto no sólo a las mujeres que llevan niños en sus brazos sino a quienes de algún modo son prototipos de idealizaciones sexuales, modelos que cada quien sabrá explicar, pues eso es la idea de galería, donde la unidad es el ejercicio de aglutinamiento y no como una noción de una relación

compartida entre los elementos seleccionados. Y también en esta relación tensionante con lo femenino aparecen nuestros miedos, pues no en vano Humbert Humbert, el personaje maduro manipulado por Lolita (Léase a Nabokov) ratifica su *pederosis* dentro de un bus y con las niñas escolares (y su referente universal del uniforme). Pero eso es visual, si acaso perceptivo, y hasta ahí se puede acceder al tomar un bus. Cortázar otra vez, con su *Cuello de gatito negro*, conocer la mujer dentro del autobús, para luego violentarla, así este contacto violento es mancha seminal en el hombro de mi amiga Martha (Cali, 1990, masturbación de un hombre y la mancha del semen en su hombro, serie de gestos desagradables al contar su narración).

El bus es entonces un producto erótico y un erotismo que se resiste a extinguirse, a pesar de la competencia publicista del *Metro* de Medellín o *Transmilenio* de Bogotá, donde lo aséptico niega el contacto, permite la disminución del contacto táctil, elimina el doloroso proceso del estar con otro y tenerlo muy cerca (como jadeándolo por detrás).

VIAJE A TRAVÉS DEL CENTRO

.....

Esta concatenación corpórea trae consigo una relación de experiencias compartidas, pues también se puede apreciar diálogos posibles entre los personajes, aunque lo que realice es una lectura de labios y todo dentro del panorama espectral del bus tenga un carácter matemático. Pues el bus tiene un número y las personas que lo conducen también, así los conductores y esos personajes estacionarios se comunican por una lógica matemática particular (guiada por el doce), donde el valor del espacio se oblonga acorde a la velocidad y al control del tiempo. El solo hecho de pasar la cartulina ofrece la posibilidad de entretejer un juego en torno a lo que es esa relación del chofer y sus controladores. El color rojo ejerce nuevamente potestad y con éste se señala a quien haya alterado este cálculo (les fascina el *kilométrico* porque "mancha"). Guerra del centavo, claro, pero también ruta de navegación, puesto de observación y estación donde se cuentan chismes, conjeturas, se fuma,

descansa y también se ofrece un intercambio de mercancías. El controlador, como burócrata de esta estacioncita conoce todos los conectores para cualquier tema, desde una noción machista de la mujer traidora hasta quién puede comprarle las llantas. Los *mancitos* tienen su poder, como cualquier mando medio en las pequeñas burocracias que surgen de actividades urbanas. Claramente lo que se entiende es un pequeño poder, pues la cabina o la parte delantera, que está separada indiscutiblemente del interior del bus, está reservada para ciertos personajes exclusivos; allá los pasajeros no tienen acceso, es su pequeño mundo donde puede violar las leyes aparentemente expuestas a través de calcomanías, pues se fuma, se lleva "chinos sentados en las piernas" y la registradora se salta, como quien altera la ley por fines y permisividad del conductor. ¿Acaso con esta sensación de impotencia, de confiar su cuerpo y vida a un individuo, no se puede realizar un constructor narrativo? Señales que deben cumplirse: *Do not open the Window, bus is surrounded by huge man-eating spider crabs*, no abra la ventana puede atraparle una araña y arrastrarlo como pasa, ficcionalmente (?) en Kirchner, o aparecer entre nalgas como en una calcomanía de una gorda asfixiando a un pequeño hombrecillo. Sitio de honor, entonces, para la reflexión, el chistecito, la broma, el cliché gracioso o para la colección iconográfica del dueño del bus. Es como si en vez de una calcomanía de la iconología del santoral encontráramos una hipotética Gioconda pegada en el vidrio del chofer, como la pervivencia del sueño erótico del transeúnte. Nada es gratuito, la lectura en el bus se vuelve de carácter obligatorio; por lo tanto: timbre una cuadra antes de bajarse (como se lee al final de un bus), pues si no se obedece, se deben asumir las consecuencias (como la de sacar la cabeza por la ventana).

CASI SUBIENDO

*"Al sentir que la vida se me iba,
me acordé de ti, Señor,
mi oración llegó a ti en tu santo templo"* Jonás, 2,7.

Acordarse de la existencia de algo superior, esto es permitido dentro del bus. Asistir a un viaje predeterminado,

pura barcaza infernal donde se espera llevar a las almas y asistir a un baño de memoria. La calle es memorial, es casi una inacabable escena multifamiliar, donde la presencia del álbum de fotografías es evidente y se acrecienta en quien tiene la oportunidad de estar junto a la ventana, pues adentro rara vez es llamativa la imagen (nadie detalla el teatro, nadie se pone a hacer referencias sobre la estética de un bar, nadie se percata si en los moteles existen ciertos decorados).

Lo vehicular implica un trayecto. El recorrido no es el mismo, a pesar del establecimiento de las rutas, los personajes y la misma calle varían, no permanece inmóvil, es un río filosófico cuyas aguas jamás se repiten, dando posibilidades al atrevimiento, al rompimiento constante de esta rutina. El "artesano-vendedor" es uno de los personajes que interrumpe (y al mismo tiempo produce la ruptura de nuestra cadencia en el bus) dejando que el interés se centre en un discurso evidentemente publicitario sobre el objeto que ofrece, pues es una venta descarada, forzada como todo lo que existe en el vehículo. Hay una explicación jamás solicitada y unas palabras que impulsan a la fuerza la compasión sobre él a través del objeto ofrecido, el cual rara vez tiene una función práctica para el sitio donde se ofrece —*Noli me tangere*—, no existe un contacto con esa persona, pero sí con el objeto; como sucede con el bus mismo, está el objeto para ser acondicionado a las necesidades, pero jamás se puede acceder a un contacto íntimo con quien lo utiliza, por eso las relaciones tensionantes y violentaciones dentro de éste, pues es el modo de interrumpir esta concatenación de ensoñación y muerte. Ni siquiera la radio en alto volumen puede interrumpir la sensación de adormecimiento, pues la música casi siempre contribuye con esta característica del vehículo; ni el diálogo, porque el solo hecho de establecer comunicación con otra persona parecería un acto de perturbación de la quietud del individuo, a pesar de que dentro de él existe un cambio ejercido por estar en el interior del bus o fuera de la calle que ahora se le expone de manera más nítida, bajo una perspectiva casi aérea. De ahí que la mano se independice, puede dejarse llevar y tener vida propia (igualmente los ojos), pues es una de las maneras de entrar en contacto con el otro. Entonces pareciese que los hombres que están encerrados te amenazan con devorar,

asimismo Ned, el personaje de Julio Verne se expresa de los personajes dentro del Nautilus (y si alguien le queda la duda de su semejanza con el bus detállelo cuando lo espera en un paradero improvisado): “— ¡Voto a mi legiones de demonios! —exclamó—. ¡Estas gentes podrían dar cierto y raya a los caledonios en materia de hospitalidad! ¡No les falta más que ser antropófagos! ¡Por supuesto, no me chocaría que lo fuesen! Pero no habrían de engullirme sin protesta de mi parte... “. O permitamos a Andrés Caicedo, el escritor fanático de vampiros y licántropos urbanos, ofrecernos este pedazo de antropofagia realizada dentro del bus: “Entonces el bus para y todos se le van encima, y cuando al hombrecito le arrancan el primer pedazo de mejilla piensa en lo que dirán sus compañeros de oficina cuando salga mañana en el periódico” (Destinitos Fatales III, p. 148). El otro, mas si pertenece al encierro, crea una necesidad de absorción omnívora de nosotros expuestos.

MIJTAYO

Jamás las imágenes son las mismas en el ritmo fluvial de la calle, si uno pudiera realizar una labor de pesca con una caña desde el bus seguramente agarraría algo de esta “subienda de formas”. Dándole esa propiedad de pesca a los ojos, con esa opción fálica de la visión, se captura a una persona y se la conduce imaginariamente a agarrar el bus, pero sucede algo cuando ésta entra al vehículo, hay una transformación, se vuelve una imagen virtual de la pantalla del ventanal, como si de repente surgiera un personaje de una película y se sentara al lado. Por eso el bus es parecido a la *oui-ja*, donde se accede a un contacto fantasmal y en el clímax de esta conversación el espíritu se sale de las manos, deja de estar bajo nuestro control, en este caso deja de ser controlado por nuestra mano-ojo e indica su aspecto más cercano, amenazante y subversivo, entonces el pescador de imágenes es en realidad el pescado gracias a la imaginería que en el bus se condensa, se vuelve altamente interactiva e impositiva. Pues, aunque se crea lo contrario, la interacción es impuesta, nunca sugerida, un mandato sin ley pero que se obedece como dogma, que impide su contraversión. Hay

una entrada y una salida, tal cual el aparatejo fantasmagórico, y esa salida es la única opción de acceder a la calle, a repetir de algún modo el ciclo vehicular, como los mulatos de Jamundí que se vuelcan sobre el bus como una nube negra en *¡Que viva la Música!* de Andrés Caicedo. Entonces somos fantasmas que entramos por obligación y por esta obligación tenemos que salir, de ahí que nuestra presencia, nuestros gestos, nuestra actitud en general es virtual, como si controláramos nuestro peso y nos volviéramos más gaseosos. Falta no más la carita de *Casper* para ser más fantasmitas amigables. Como sucede en *Línea Mortal* cuando el personaje fantasmal aparece, lo hace en un transporte popular, pues ahí la oscuridad y el sueño perturban y se complementan para darnos esta sensación de asistir a nuestro funeral o la ceguera infligida (el ciego que ha recorrido, sin perderse, las rutas de esta ciudad). Además, el solo hecho de repetir esta secuencia de entrada-salida es de por sí cuento narrable, que tiene una unidad netamente tradicional del suspense y tempo narrativo, con esa salida atrás igual que la huida esperanzadora del *thriller* o del laberinto creado por la misma condición fantasmagórica del bus. Terminar dependiendo de la descripción de un medio vampirizante para buscar salir de este encierro o terminar huyéndole al Sol como parece ser cuando estamos condenados a este ataúd, como si nos tomáramos en serio nuestro carácter vampiresco.

Jonás quiso viajar a Tarsis el lugar más remoto de la tierra. Sólo a mí se me ocurre coger un bus para entender cómo se siente navegar dentro de una ballena. Al fin de cuentas, el bus únicamente es un fósil mecánico de la modernidad.

Bibliografía

ARIDJIS, Homero. El ojo de la ballena. En: Prometeo. No. 57-58. Medellín, 2000.

CAICEDO, Andrés. Destinitos fatales. En: CAICEDO, Andrés. *Calicalabozo*. Bogotá: Norma, 2003.

_____. *¡Que viva la música!* Bogotá: Norma, 2001.

CORTÁZAR, Julio. Cuello de gatito negro. En: CORTÁZAR, Julio. *Octaedro*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.

_____. Una flor amarilla. En: CORTÁZAR, Julio. Ceremonias. Barcelona: Seix Barral, 1993.

_____. La Isla a mediodía y otros relatos. Estella, Barcelona: Salvat, 1971.

DONOSO, José. La desesperanza. Barcelona: Seix Barral, 1987.

DORÉ, Gustavo. Ilustración p. 66. En: MILTON, Jhon. El paraíso perdido. España: Edimat, 2000.

GIGER, H.R. La máquina paridora, 1965. En: H.R. GIGER. H.R. Giger ARh+. Köln (Alemania): Taschen, 2002.

HOBBS, Thomas. Primera frase de: Leviatán, o materia, forma y poder de un Estado. En: MELVILLE, Herman. Moby Dick. Tomo I. Bogotá: Oveja Negra, 1985.

IONESCO, Eugène. La cantante calva. Trad. Luis Echávarri. Madrid: Losada, 1982.

ISAIAS 27,1.

JONAS 2,1; 2,10; 2, 8 -9; 2,2; 2,6; 2,4; 2,7; 1,15-16.

KIRCHNER, Paul. The Bus. New York: Ballantine, 1987.

MAZZOLDI, Bruno. Aldaba para claustrofobia de Hernando Guerrero. El Bus, En: Nómade. No. 5. Pasto, 1986.

NABOKOV, Wladimir. Lolita. Bogotá: Oveja Negra, 1983.

NIETZSCHE, Friedrich. Así Habló Zarathustra. 3 Edición. Barcelona: Bruguera, 1974.

_____. Humano, Demasiado Humano. Medellín: Cometa de Papel, 1996.

_____. Más allá del bien y del mal. 6ª. Edición. Madrid: Alianza editorial, 1978.

VERNE, Julio. 20.000 leguas de viaje submarino. Bogotá: Círculo de Lectores, 1968.

Videografía

BARBERA, Joseph y HANNA, William. Los Picapiedra. Hanna-Barbera, 1989.

COCTEAU, Jean. Edipo Rey. Concepto artístico. Acompañado de la Opera de Tokio. (vídeo presentado por PABÓN, Consuelo. Seminario De la tragedia al teatro de la crueldad. Pasto: Maestría de Etnoliteratura 2003).

LUCAS, George. Star Wars. Episodio IV. Una nueva esperanza (Star Wars. Episodie IV. A new hope). USA:1977.

SCHUMACHER, Joel. Línea Mortal (Flatliners). Columbia Pictures y Stonebridge Entertainment Production, 1990.

SILBERLING, Brad. Casper. Steven Spielberg Production.