

de los santos que veneran los yolombeses, las tribus indígenas que aparecen en *Toá*, las castas guajiras de *Cuatro años a bordo de mí mismo*, las novelas de la violencia que incluyen personajes históricos, las novelas de la violencia que no incluyen personajes históricos, las novelas de la violencia en las que los personajes emigran del campo a la ciudad, las novelas de la violencia en las que no emigran, las novelas de la violencia llenas de negocios turbios, las novelas de la violencia donde aparecen autoridades inmorales, las novelas de la violencia en que se hacen críticas al ejército, las novelas de la violencia en las que se cometen ilegalidades, las novelas de la violencia en las que... etcétera, etcétera.

Si Piotrowski hubiera revisado con más detenimiento la elemental concepción de la realidad que gobierna su trabajo, no habría cometido estos excesos. De forma olímpica supuso que la realidad está ahí, a nuestra disposición, y que el lenguaje puede nombrarla, reflejarla, enumerarla y clasificarla sin mayores complicaciones. Citó a Wilhelm Dilthey y a Benedetto Croce para afirmar que la literatura es expresión de la conciencia social (pág. 15); citó a Horacio —*Ut pictura poesis*— antes de decir que su objetivo era “mostrar cómo participan los reflejos de distintos campos de la realidad colombiana en la función icónica de la narrativa” (pág. 95). Pero el prestigio de esas citas es ilusorio. Piotrowski no considera complejas ni problemáticas las relaciones entre las palabras y las cosas, y enfrenta unas a otras como si la función icónica de la obra literaria consistiera en esa oposición simple. Y aunque entiende que la literatura es también “un factor activo (y no sólo un reflejo pasivo) en el proceso histórico” (pág. 15), pocas veces llega a ocuparse de las necesidades ideológicas que estas obras pretenden satisfacer. Su estudio de la novela de César Uribe Piedrahíta es, en un momento, apenas una excepción:

*La actitud del autor de Toá* [...] no fue aislada. En los años de la siguiente intervención peruana (1932-1933) que pretendía la

conquista del trapecio amazónico, fueron editados varios libros sobre el tema de la Amazonia. Demuestran ellos el manejo de la conciencia social y los intereses de la sociedad en este asunto. Se publicó entonces, por ejemplo, *Los piratas del Amazonas*. (Historia del conflicto colombo-peruano), de *Alfonso Mejía Robledo*, y se reeditó el famoso escrito de *Vicente Olarte Camacho*, *Las crueldades de los peruanos en el Putumayo y el Caquetá*. [pág. 59].

En 1978 el Instituto Caro y Cuervo inició (e interrumpió) la publicación de los *Cuadernos del Seminario Andrés Bello*. En las palabras de presentación, Rafael Torres Quintero declaró que su objetivo era divulgar aquellos trabajos de los estudiantes que se distinguieran por su rigor metodológico, por el orden y la claridad de sus ideas (y no necesariamente por su originalidad), por el uso correcto del lenguaje y por el empleo acertado de las técnicas del trabajo científico. Este segundo número de los *Cuadernos* (a diez años del primero) se ajusta a esa sucinta descripción de la investigación académica. El estudio de Bogdan Piotrowski contiene todas sus caudalidades y también, sin duda, todos sus defectos. No sería justo desconocer el esfuerzo ni la laboriosa composición de su trabajo. Como siempre sucede, todo está por comenzar: aquí están las bases para una crítica literaria de más alto riesgo.

<sup>1</sup> G. W. Bowersok. “The Art of the Foot Note”, en *The American Scholar*, invierno de 1983-1984, págs. 54-62.

<sup>2</sup> En una nota a pie de página, dice Jean-Pierre Richard: “No existe en el momento un estudio de la nota que pueda esclarecer su funcionamiento. La frecuencia con que recurro a ella en el presente ensayo, puede invocar dos razones diferentes. En primer lugar (y dado que todo estudio se alimenta de la utopía de un sentido coherente e indefinidamente ramificado), el deseo de matizar aquí y allá una descripción, de abrir perspectivas laterales, de citar motivos secundarios y, al mismo tiempo, de establecer unos límites encontrando en ellos la seguridad siempre lineal del discurso. En

segundo lugar, las notas responden al deseo de ampliar un pensamiento en otros niveles eventuales del sentido, interrogándose de forma específica, sobre este o aquel motivo privilegiado, sobre su origen o su manifestación, sobre las posibilidades que ofrece un tema o, de un modo más simple, un fantasma”. (*Proust et le monde sensible*, Paris, Editions du Seuil, págs. 7-8. La traducción es mía).

J. E. JARAMILLO ZULUAGA



## Micciones no tan sabias

### El incendiado

Evelio Rosero Diago

Editorial Planeta, Bogotá, 1988, 314 págs.

La novela de Rosero Diago cierra su trilogía *Primera vez*, de la cual forman parte también *Mateo solo* (1984) y *Juliana los mira* (1985). La primera de las tres novelas había sido publicada en Colombia y la segunda en España, donde reside el autor hace un tiempo. Según los datos de la contraportada, *El incendiado*, relato que está fechado “Barcelona, enero 1986-octubre 1987”, le ganó la beca Ernesto Sábato para jóvenes escritores colombianos en 1986.

*El incendiado* es un muy extenso relato (314 apretadas páginas) en que un narrador protagonista, Sergio Díaz Ríos, cuenta en primera persona lo que anuncia la frase que aparece en la cubierta y que no sabemos si es o no un subtítulo “Los muros, la casa, el

colegio, venturas y desventuras de un niño". El eje del relato es la constante evocación, cargada de nostalgias y culpas, que Sergio hace de lo ocurrido cuando cursaba segundo C de bachillerato en el Colegio Agustiniiano del Norte, en Bogotá. El texto recrea, una y otra vez varias situaciones que indican su desagrado con el colegio, con su atmósfera dominada por el padre Bertildo, por el profesor de biología Zulé, etc., figuras adulto paternas prototípicas en estos espacios. No sólo la prolijidad de esas evocaciones constituye un obstáculo para la lectura. También su obsesiva insistencia en unas cuantas situaciones. Esto quizá lo perciba a ratos el narrador, como cuando dice: "Suelo sufrir hasta cuarenta versiones de una misma metáfora. Pero esto a nadie le importa" (pág. 151).

El narrador rememora, con más minucia aún, las experiencias vividas con los compañeros de clase, que en historias así tendrán que ver por siempre con el traumático y siempre pospuesto desfloramiento masculino: las fantasías de Tribi con la empleada doméstica, las mentiras de Chocochévere sobre ciertos placeres obtenidos con una gallina, las leyendas del cojo de Cuarto acerca de muñecas inflables extranjeras, etc. De alguna manera sinuosa, esas memoranzas dan razón a lo que había dicho Dylan Thomas: que los recuerdos de la niñez son numerosos, incontables, y que no tienen orden.

Entre esas evocaciones, la que domina y focaliza las otras es la obsesión constante de Sergio por contar lo ocurrido con "Cocino", su compañero de estudios. "Cocino" es el anti-héroe por antonomasia: es obeso, lento, medio idiota, feo, huérfano y pobre. Virtualmente, cada uno de los segmentos narrativos reconstruye algún episodio de la relación de Sergio con "Cocino", cargada de culpas por su muerte ocasionada por un enigmático incendio (de ahí el título de la novela).

Si es cierto lo que dice Carlos Fuentes, en el sentido de que una novela no es más que una carta extensa que el novelista escribe a sus amigos, uno puede muy bien preguntarse cuál es la relevancia de esta obra



para aquellos que no hemos visto la fachada del Colegio Agustiniiano del Norte, y que sólo por extravío cruzamos el barrio La Castellana, escenario urbano del relato. La pregunta no es cínica; antes bien, está autorizada por la ansiedad de realismo que el texto de *El incendiado* quiere para sí ("Nosotros somos como cámaras fotográficas", pág. 46). En efecto, esta novela quiere que sepamos que, efectivamente, esos espacios del Agustiniiano y de la Castellana existen. Que el barrio Rionegro existe, que toda la basura del país viene a parar a Bogotá, etc. En este sentido, la novela de Rosero no va mucho más allá del costumbrismo social colombiano de los años ochenta, territorio colonizado con idéntico nivel de aburrimiento y tedio por los programas "dramatizados" de nuestra televisión. El texto llega a describirse como "este tomo de Memorias del Colegio Agustiniiano" (con mayúsculas en el original, pág. 287). Las incesantes evocaciones del mundo de la infancia, que ya todos perdimos por siempre (cruel condena), hubieran podido, por eso mismo, constituir una experiencia de lectura distinta. Desafortunadamente, no es éste el caso. El nivel anecdótico es trivial y repetitivo hasta la saciedad; la dilatación de conflictos y el abuso de su canibalización atenta contra lo literario, cualquier cosa que esto signifique. Por ejemplo, la escena del partido de fútbol entre segundo A y tercero B, "que disputaban su clasificación para las semifinales del Mundialito" (pág. 101), está constituida por una sola frase de 26 páginas en la que la técnica de la desmesura, sin duda heren-

cia de Ya-Se-Sabe-Quién, ha perdido cualquier efecto de poeticidad y se convierte en un mare magnum de cláusulas subordinadas y modificadores adverbiales que pocos lectores agradecerán, según creo. Al comienzo de la novela, la primera experiencia del lector con el personaje "Cocino" queda teñida, *literalmente*, con la minuciosa descripción de su pantagruélico orinar, que habría durado horas, inundado el colegio y sus calles aledañas, curado enfermos, formado lagos, etc., etc., etc., según las tan exitosas fórmulas *babilónicas* (Marca Registrada) de Ya-Sabemos-Quién. Con todo, aquí se encuentra una de las pocas frases memorables de *El incendiado*: "Para poder orinar sabiamente sólo hay que empezar a orinar, nada más" (pág. 30). El resto de esa escena (y sus ecos) es, francamente, olvidable y no por lo escatológico. Montherlant trae a cuento ese acto en *La petite infante de Castille*, pero con una dimensión literaria que, si queremos, se puede ver como elegancia.

Para terminar con una nota positiva, indiquemos la presencia en *El incendiado* de un juego de metaficción que puede ser interesante a pesar de bordear el cliché y la costumbre, como muchos de estos juegos de narración autoconsciente en la narrativa contemporánea Sergio, el narrador, tiene un hermano gemelo, Daniel, y ambos comparten un cuarto en su casa. El destinatario de las evocaciones que Sergio hace de "Cocino" es generalmente Daniel, quien se convierte en un lector del propio texto a medida que se va creando. Dani critica algunos aspectos de ese texto, como cuando le observa a Sergio:

[...] ¿por qué esa manera de escribir? Putazos y maricazos y jodazos por todas partes. El último episodio no sólo es de mal gusto sino que falta a la realidad: no fueron precisamente cuatro los que se pasaron al papayo a la coima de Tribi, ¿sabes? Fueron doce maestras [...][págs. 145-146]

Pero si inicialmente Dani critica a Sergio la "falta a la realidad" en lo

## NARRATIVA

que escribe, más adelante la insta e inventar. "Sergio —le dice—, me parece que debes inventar un poco, ¿sí? [...] Crear, procura crear, tú escribes las cosas tal como sucedieron, al pie de la letra, hermano. ¡En dónde está la invención!" (pág. 164). Los hermanos gemelos son, pues, escritor uno y lector el otro. Creador y recreador. Así hasta que crecen, salen de la casa, Dani se abre paso en el mundo como médico pequeño burqués, mientras que Sergio, drogado y traumático, sobrevive en los márgenes de la economía, escribiendo gacetas para los periódicos. E, improbablemente, continuando su "búsqueda de Cocino" y de su memoria. Para él, como para nosotros, la pregunta es: ¿valen la pena 314 páginas de apretado texto?

GILBERTO GÓMEZ OCAMPO

## De recuerdos y de sueños

### Historias compartidas

Varios autores

Colección Literaria Mesa del Silencio, núm. 1, Medellín, 1988, 85 págs.

La Mesa del Silencio, de Medellín, ha reunido en este primer volumen, *Historias compartidas*, diversos textos breves de cinco autores —varones y mujeres—, y los presenta con la valiosa intención de iniciar una colección literaria. Los escritos tienen la unidad de "un modo de hacer literatura, un tono, un cierto color local". No hay alguna pretensión más que la sana tarea de sacar a la luz y entregar al placer del lector —o la lectora— páginas escritas a partir del deseo de escribir un sueño, de narrar una historia, de contar un momento, o de meterse en un recuerdo, variedades. Así los introduce: "Sin aspirar [a] una visión definitiva, su vocación es celebrar lo momentáneo, la ocasión, el fragmento".

Aunque Virginia Woolf diga: "Escribir, expresar simplemente lo que

son las cosas, de manera adecuada y exquisita, no basta. La escritura se basa en algo no expresado, y este algo debe ser sólido y entero", *Historias compartidas* tiene mucho sentido como unidad, todo él, tan bonito, tan bien hecho a pesar de las erratas. Entrar a comentar sobre cada texto es ponerse en la tarea de desmenuzar la unidad para ir en búsqueda de redondeces que a veces no están. *Elías*, único relato de María Cristina Restrepo, está narrado con la fuerza que le imprime la primera persona, tiene un ritmo lento como el de Margó atravesando el patio de las azaleas. Elías, el jardinero, lleva a la protagonista por los recuerdos, y se confunden Elías, el jardinero, el varón, en su casa y en la casa de Margó. Y ella, niña, siente el goce con el miedo; "entonces, yo retrocedía unos pasos para sentir junto a mí el calor reconfortante del cuerpo de un adulto, aunque ese adulto fuera Elías y me diera miedo" (pág. 19). En esa narración tan breve, escrita cuidadosamente, nos encontramos con la intensidad de la vivencia o experiencia mística y encaramos las fuerzas del bien y del mal en esas imágenes arquetípicas, la del diablo o la del profeta Elías, "subiendo al cielo en un carro tirado por cuatro caballos encabritados, las crines al viento, los ojos enloquecidos y las bocas abiertas en un relincho helado que casi se podía oír" (pág. 19).

Siguiendo el orden, María Elena Uribe de Estrada, de quien ya conocíamos *Reptil en el tiempo*, presenta *Autominibiografía en gato gris*. Ella nos habla de los gatos como el enigma, la obsesión de tantos escritores, e irremediamente tengo que pensar en *Saha* de Colette. En este texto, también escrito en primera persona, los gatos forman parte de su vida, se entrecruzan con misterio, esperan el tiempo del retorno, o se convierten en su ausencia, en páginas del diario o en él mismo. Los nombres son sensaciones o colores: "o será que la vida se vuelve del color de los gatos que vamos poseyendo" (pág. 25). Así, su vida, que ella narra a pedazos, con esa profundidad que atraviesa espacios, corre paralela con los gatos: la niñez, el aprendizaje de la separación



definitiva y la comprensión de la tristeza. La adolescencia se confunde con la urgencia de crecer y, con la huida, también viene la maternidad, por supuesto, y detrás de las cinco páginas va quedando el enigma. Es que "nosotros nos perdemos. Un gato se va" (pág. 29).

De Esther Fleischer hay dos narraciones cortas: *Las tres pasas* y *Jotín*. Son recuerdos de infancia atados a escenas familiares que nos acercan a otra cultura. Las historias son muy cortas y simples, y las imágenes se nos escapan antes de poderlas capturar. Iván Hernández entrega cuatro textos, escritos que parecen sacados de recuerdos también: *Ana Cesar* y *María Helena* relatan episodios de mujeres enigmáticas, enlazadas por la admiración a Emily Dickinson, por la poesía y por la muerte; un puñado de fantasía no arrastra entre el amor y la soledad. Los otros dos, *Gloria* y *El coleccionista*, cuentan historias que se quedan en el aire, entre palabras, entre frases, entre moralidades encajonadas.

Por último, el libro trae varios textos de Elkin Restrepo, el poeta; por un lado, una decena de escritos breves, llamados *Divertimento*. Impecable en su manera poética. Son