

el dramaturgo crea un lenguaje de gran fuerza dramática, metáforas poéticas y bellas frases.

Campos trató el diálogo con acierto; éste oscila entre el tono fortuito de la conversación cotidiana y una forma especial, igualmente dialógica, cercana al "monólogo", en la que el dramaturgo demuestra gran maestría. Se trata de un diálogo en solitario —si se me permite la expresión—, en el cual un personaje es reemplazado por el silencio. El proceso interactivo que implica el diálogo se mantiene, porque el protagonista responde o se dirige a ese otro, que aunque no habla es real. La réplica lleva implícito el carácter de ese personaje silencioso y la colisión es con él.



Esta forma especial obliga al dramaturgo, en las acotaciones escénicas, a hacer diferencia entre la pausa y el silencio. El silencio es otro de los elementos dramáticos significativos a lo largo de la obra, porque demora la acción o sustituye un parlamento. En tres de los seis casos: "La Virgen de Palo", "La Mamá de Isaura" y la sin par "Ana María Boavita", aumenta la tensión. También con dicha técnica el autor recalca el punto de vista de un personaje, en especial de la mujer. La mujer de estratos populares, el ser femenino real o imaginario, pero actuante dentro de la sociedad.

El autor urde cada trama reteniendo un determinado momento de la vida cotidiana de los personajes. Así crea una atmósfera realista en personajes y temas. La colisión se presenta por medio de las palabras o de una acción física ("Comadre Mayo", "La Amiga de Lucita"); o sólo por las palabras encargadas de desentrañar los mecanismos de carácter social *in situ* en la psique y en el grupo al que pertenece el personaje.

La ironía es la constante en toda la obra. Unas veces desemboca en fino y sutil humor y otras en lo grotesco, usualmente relacionado con el teatro y la teatralidad de los últimos tiempos. La ironía y, por tanto, el humor permiten al autor presentar las diferentes realidades de manera crítica, hacer una valoración de las fuerzas sociales vivas y apartarse de lo catártico que conllevan los estilos dramáticos realistas.

Por ahora el lector —y posteriormente, cuando se haga el montaje, el espectador— podrá participar con actitud crítica, similar a la adoptada por el dramaturgo. Es mayor su participación en "Marianela", donde el espectador no es sorprendido ni violentado por el hecho de asesinar. Éste es presentado agudamente como un oficio cotidiano, ejercido por un "buen" padre de familia y cobijado por la seguridad social.

En su trasegar como escritor, Campos ha recorrido el camino en una vía, adaptando cuentos literarios para el teatro, y ahora, con *Mujeres bajo sospecha*, podría hacer el recorrido de manera inversa: convertir la obra teatral en varios cuentos. Las acotaciones escénicas, más que sencillas didascalias, están escritas de manera literaria. En algunas de las piezas se percibe el influjo del mexicano Juan Rulfo, en especial en "La Virgen de Palo".

Esta relación entre narración oral y literaria y el teatro no es nueva, más aún si se habla de cuento y teatro breve. En lengua castellana y española tiene un venerable pasado con entremeses, mojigangas, sainetes y un largo etcétera. En el país se cultivó de manera especial el teatro breve en el siglo XIX, época en que, de acuerdo con el ingenio del escritor, abundaron los nombres para designar el género. Los rótulos variaron entre los ya consagrados, como sainete, comedia breve, comedia en un acto y los nuevos, que la mentalidad decimonónica dictaba como petipieza, peticomedia, sátira breve, comedia en miniatura, drama breve (cuando en realidad era comedia) y otras por el estilo.

El siglo XX ha tenido exponentes del teatro breve, pero, a diferencia del XIX, el tono ha sido dramático. Por lo menos esa es la deducción que se puede hacer después de leer las antologías más difundidas. Lo pusieron de moda las

agrupaciones denominadas teatro de cámara, o teatro de bolsillo, o teatro de ensayo, y los elencos conformados por aficionados. Aunque a lo largo de la historia las piezas breves han tenido utilidad práctica y recreativa, y de allí se ha derivado su prevalencia u olvido, se debe reconocer el arte que encierran muchas de ellas y los nombres de sus cultivadores. Es posible que con la difusión de las teorías de Mijaíl Bajtin sobre cultura popular se consiga, a finales de siglo, una valoración diferente de las piezas cómicas, tratadas hasta ahora como género menor, con un papel subalterno respecto a otros géneros ya consagrados (¡bendito seas, Mijaíl!).

Finalmente, en Colombia, dentro de la gran diversidad de propuestas teatrales de final de siglo, parecería que la dramaturgia propuesta por Campos está incluida en una nueva tendencia que ya se percibe en algunos escenarios: dar una visión del mundo por medio de cuadros independientes, enlazados temáticamente. Es temprano para entretejer hipótesis o para ligar la nueva dramaturgia con la agudización de los múltiples problemas del país y atribuir influencias a las concepciones posmodernistas o a una breve manera de aprehensión del humanismo y las técnicas brechtianas. Habría que esperar más adelante si continúan estas propuestas.

MARINA LAMUS OBREGÓN

Los nombres de la patria

Mambrú

R. H. Moreno-Durán

Editorial Santillana, Santafé de Bogotá, 1996, 299 págs.

En las últimas páginas de la novela, Vinasco, el historiador que ocupa el centro del texto novelístico desde todas sus perspectivas, dice que "en nuestro país *ficción* es el nombre que los escépticos le dan a los golpes con que en vano intenta despertarnos el rigor de lo cotidiano". La lectura rápida puede

NARRATIVA

ver en esta sentencia una declaración de intenciones, porque una posible interpretación del conjunto puede ser ésta: el de un llamado a encarar lo real, a afrontar la historia de Colombia, pasada y presente, actividad que no suele ser usual ni bienvenida.



Mambrú es, entre otras cosas, una invectiva feroz contra la idiosincrasia nacional, conocida de todos pero rechazada de nadie. La cadena de denuestos se hace más ácida en cuanto son varias voces las que la proclaman. La repugnancia entrega sabiduría a las voces: los hombres, los participantes del Batallón Colombia en la guerra de Corea, atracan en sus momentos más lúcidos cuando la emprenden contra la inexorable estupidez del político colombiano (la cual, como por arte de obediencia filial, comparten todos los organismos poderosos del sistema, desde los próceres hasta los tenientes más cercanos) y también del colombiano medio, aquel que, persiguiendo becas y otras promesas gringas, juzgó que venir “desde el culo del planeta a luchar y morir por lo que en nuestro país no teníamos” era menos grave que permanecer allá, en la inmensa cloaca nacional, para morir sin luchar a manos de cualquier asaltante en cualquier calle de cualquier gran monstruo urbano, o cortado a machete entre dos pueblos inencontrables, víctima de la violencia política que el régimen podrido de Laureano Gómez intentaba callar con más violencia. “La patria se me transformaba en un perro callejero y rabioso”, se lee en alguna de las páginas iniciales.

Es éste, pues, el marco histórico del texto de ficción. Lo que sobre él construye Moreno-Durán es de una solidez durable, y lo hace con gran dominio de

un tono que practica quizá desde sus primeras novelas. La contraportada no miente, al mencionar la “polifonía de voces que al ser oídas a través del tamiz del historiador se convierten en una sola voz, rica en matices e intimidades”. Moreno-Durán ha sabido escoger la técnica y la estructura que mejor convenían a su materia narrativa (quizá desde Bajtin sabemos que ésta es la única forma de que un trabajo de ficción resulte exitoso). Ha dividido su obra en seis partes, que comprenden a su vez seis voces, y que están rodeadas, además, por la del historiador. Las voces de los combatientes (soldados, tenientes, militares todos, todos carne de cañón, estafados de la historia) responden a la entrevista: le hablan al historiador, Vinasco, el hombre que se ha conocido en el ámbito nacional por la presentación de tesis controvertidas acerca de la guerra de Corea y de todos los conflictos internacionales en que ha participado Colombia, desde la guerra con el Perú en tiempos de Olaya Herrera hasta la guerra diminuta del canal de Suez. No sé si ello sea una novedad en la narrativa de Moreno-Durán: no recuerdo, al menos, la presentación de otro personaje que, desde la primera línea y hasta la última, logre guardar el mismo estado de lucidez. El historiador Vinasco lo hace, y el que esa lucidez desentone y resalte en este país de locos no debe sorprender a nadie, menos aún cuando viene escrita en cursiva.



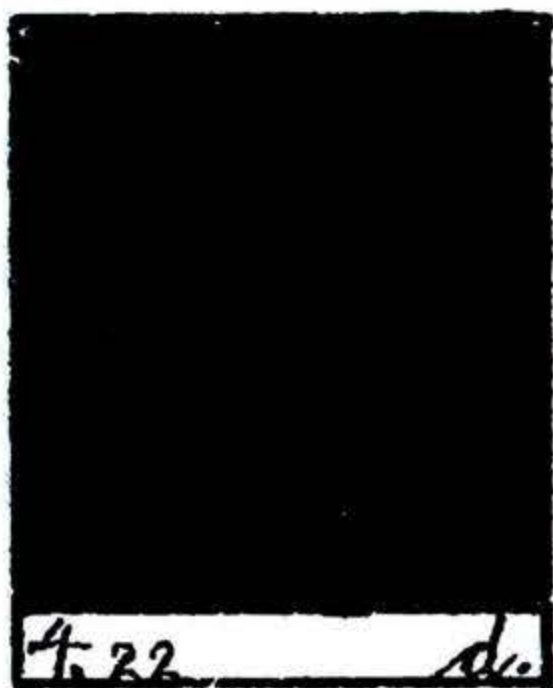
El lector tiene, entonces, las voces de los combatientes, que actúan a través de la memoria, y narran ese remoto acontecimiento: su participación en la guerra de Corea. Cada una de las seis partes está encabezada y seguida por la voz añadida del historiador que, ade-

más de sumarse al recuerdo colectivo, narra el tiempo presente, y ésta es su esencia: el viaje por avión del presidente Virgilio Barco a Seúl en 1987. De manera que la estructura paralela es evidente: por arriba viaja el presente, en avión; viaja Vinasco, el hijo, y viaja por el cielo. Por abajo viaja el pasado, en barco; viaja Vinasco, el padre, el teniente muerto en circunstancias confusas durante la guerra, y viajan todos los colombianos enviados por Laureano Gómez a pelear una guerra ajena: y éstos viajan hacia el infierno, que parece ser el nombre más adecuado de la guerra.

La única manera de no recordar la *Eneida* y la *Comedia* es no haber leído jamás la *Eneida* y la *Comedia*. (Aunque ambos poemas son de aquéllos que para conocer no es necesario haber leído). Porque, de alguna manera o de muchas, la novela sostiene, a través de toda su existencia, un llamado cultural a Dante o al Eneas que baja a los infiernos. En Vinasco, el historiador, se reúnen ambos: Dante baja, como Vinasco, de la mano de Virgilio; Eneas baja, como Vinasco, en busca de su padre muerto. Creo que Dante es un historiador, a su modo, pues es el recopilador de una lengua y, por lo tanto, de toda una cultura que devora y rinde al papel a través de sus tercetos infinitos.

Vinasco cruza los cielos y desciende al infierno de la mano de Virgilio, con el propósito detonante de perseguir una revelación (*epifanía*) sobre la muerte de su padre. “¿Descansaba en realidad debajo de una lápida? ¿Qué fantasma habitaba entonces ese ataúd al que cubrieron de banderas y medallas, al que rodearon oficiales y diplomáticos el día en que, ante el incomprensible mutismo de mi madre, se celebró la parodia de su velatorio? ¿Murió en acto de guerra? ¿Fue asesinado? ¿Por qué y por quién?”. El lector debe entender que esta revelación es, por supuesto, el momento particular que desencadena el general, la revelación sobre la guerra, la más amplia constatación de la futilidad de ese acto arquetípico de estupidez. Para Eneas, la revelación fue su destino: la guerra para fundar un pueblo, el pueblo romano, el elegido para imperar, años después, bajo el gobierno preclaro de Octavio Augusto. Toda

la epopeya tiene, en cuanto a lo inmediato y evidente, ese fin temible: ser un canto al pueblo latino y al emperador que amaba a Virgilio. Sólo la pluma genial del poeta podía rescatarla para hacerla el libro que Borges, pensando en Leibniz, consideró acaso perfecto.

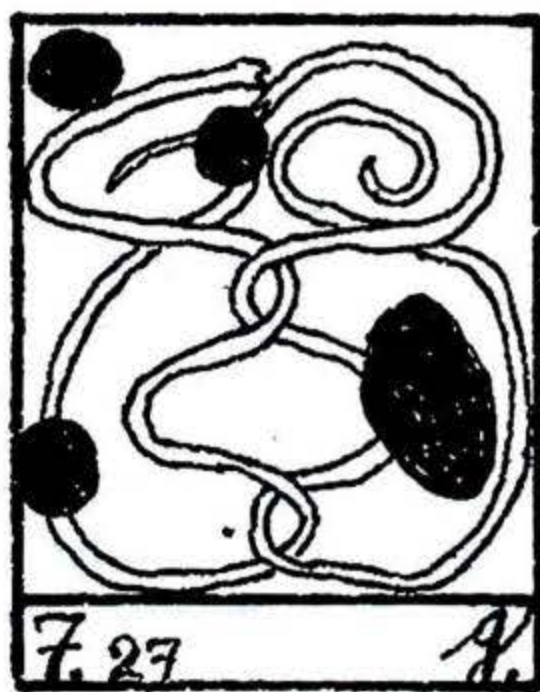


Para Vinasco, de otro lado, la revelación es contraria: no la condonación, sino la condena de la guerra; no la apoteosis del pueblo latino, sino la compasión (en unos casos) y el desprecio (en muchos otros) del pueblo colombiano. Pues al final las circunstancias de la muerte de su padre quedan sin esclarecer, las preguntas quedan sin respuesta. El desencanto (la "ruptura del encanto") es el *leitmotiv* funcionante al final, como durante toda la novela. El surgimiento de una sugerencia, la de la homosexualidad del padre, hace que sintamos más profundamente el drama del historiador: su padre, que ha sido condecorado después de muerto como héroe nacional, cuya muerte en el campo de batalla se ha adjetivado hasta el cansancio —hasta el punto de merecerle al historiador el calificativo de *hijo de héroe* que, irónicamente, es su pasaporte para viajar al lado de Virgilio—, ese ilustre patriota, resulta ahora, que puede haber sido vulgarmente asesinado por uno de sus soldados dentro de un lío confuso que no es propiamente de faldas: pues el teniente Vinasco y el capitán Guerrero eran los únicos militares que nunca estaban acompañados de mujeres en los míticos burdeles orientales. Recuerdo que en *Conversación en la catedral*, una novela admirada por Moreno-Durán, Zavalita se entera de la homosexualidad de su padre, y ello contribuye fuertemente a su situación novelesca. Que el llamado a

los textos clásicos es una parodia, queda subrayado por estas imágenes prosaicas: desde la más inocente de todas, aquella en la que directamente se compara al Virgilio latino con el presidente colombiano, el desencanto es patente: "Su blanco cabello y su endeble figura me hicieron recordar la primera frase que el poeta le dirige, en los umbrales del infierno:

—¿Eres tú aquel Virgilio y esa fuente / de quien brota el caudal de la elocuencia?"

No, el Virgilio del presente no será capaz de llevar de la mano al poeta: terminará con el intestino perforado en un hospital de Corea. Sin embargo, si bien el Alighieri no encontrará a Beatrice, la imagen femenina salva lo que queda de su emoción: más allá del desinterés por las respuestas tras las que ha entrevistado a tantos veteranos y leído tantos libros y hecho tantas preguntas, la imagen más sólida de su mundo (el mundo del historiador, al que ha renunciado para dar una versión distinta de la oficial) es la del sexo de una mujer hermosa, vislumbrado en el momento en que ella resbala y él la ayuda a levantarse. La certeza de lo femenino que se opone a la ambigüedad del mundo es un tema recorrido en Moreno-Durán. Esta mujer, Lavinia, que es testigo importantísimo del último estado mental, y quizá la única que logra comprenderlo: "Ha notado que mi emoción no existe, que soy más frío que esa triste y desamparada cruz donde sólo hay un nombre y un par de fechas".



Así, desde el punto de vista estructural, la novela otorga una favorable impresión de rigidez, y la llamaría impecable de no ser por un hecho que puedo achacar a mi entendimiento. De las

seis partes en que se divide el texto, cinco comienzan y terminan con la misma voz: la de Galíndez en el primero, la de Insignares en el segundo, etc. Pero no así la cuarta, que comienza con Baena y termina con Galíndez. Si me detengo en lo que para muchos puede ser una mera curiosidad crítica, es porque la forma, se ha comprobado de un tiempo para acá, no es sólo un capricho del autor, sino que obra como un coagulante poderoso y además trabaja en la mente del lector para crear la coherencia necesaria: la coherencia que necesita quien se aproxima por primera vez a un texto que el autor ya frecuenta desde hace varios años. Los matices con que las visiones independientes de los diversos narradores enriquecen la trama mantienen vivo el interés; al ser filtrados por la voz del historiador, adquieren un tono homogéneo, en una especie de licencia literaria que favorece, imagino, la legibilidad del texto. ¿Es a eso a lo que se refiere el historiador cuando dice que "la única licencia que me he permitido es la de revisar la prosodia de las confidencias", pues "no haberlo hecho así habría dado por resultado una mezcla de jergas, localismos, frases hechas"? De cualquier forma, todas las voces comparten el mismo afán *nombrador* que ya le conocíamos a Moreno-Durán: su inventiva, que llega a parecer inagotable, no está hecha para satisfacer a todos los lectores, pues al final de *Mambrú*, cuando los apodosos de hombres y lugares se siguen repitiendo, hay la sensación de que lo que empezó con hilarantes juegos de palabras termina con el cansancio y la monotonía de los malos chistes, y quien no conozca otros trabajos pensará con razón que el autor ha agotado sus procedimientos humorísticos. Los apodosos acosan a los personajes (el bachiller, el ensimismado, pero también Arsieso, el Altísimo, Chul Av Ita y Ca Chip Orro), y a los sitios geográficos (la Chimba, la primera Dama). Este afán se compadece, quizá, con el aire paródico de que se busca impregnar toda la acción.

Señalé brevemente el hecho de lo prosaico en la novela. Es, sin duda, dentro del ambiente de desprecio y denuedo salvaje que corre, justísimamente, por las páginas, un aspecto capital. Para destruir el mito de la patria, Moreno-

NARRATIVA

Durán pasa primero por la destrucción de sus clases: la de los dirigentes, que desde Bolívar hasta el futuro presidente César Augusto, pasando por Rojas Pinilla y Laureano Gómez, es ferozmente satirizada; la de los dirigidos, amplísimo grupo de violentos en acción o en potencia, dueños de una historia de asesinatos y forjadores de otra igual; y la de los militares, que por el propósito de la novela merecen ser tenidos aparte: aquellos hombres tristes que huyeron de Colombia por razones que no excluyeron el simple crédito a las promesas de los Estados Unidos, y que tras la guerra se encontraron apátridas y despreciados, y llegaron a su patria para ser muertos por cualquier loco o volverse locos ellos mismos; o que, en una decisión que parecerá afortunada, permanecieron en el oriente, y escaparon al vacío inmenso que les esperaba en la patria inexistente.



Hay episodios que, queriendo escapar del tono general de desencanto, son dramáticos pero hermosos, como la muerte de Andrade; hay el mérito de una investigación notable y que ha sido disuelta con gracia en la prosa; hay el abuso de los procedimientos humorísticos ya enunciado, pero también hay el estilo seguro; hay la invasión constante de los personajes de otros libros, lo cual es testimonio, si no de otra cosa, por lo menos del espíritu lúdico del autor. Diré que la novela proporciona una magnífica lectura, que es rica la dureza con que la emprende contra esto que se insiste en llamar la *patria*, y que literariamente trasciende, como era evidente, el aspecto histórico. No es usual que de esta mezcla entre Dante y sodomía, promiscuidad y Virgilio, salga un texto coherente.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ

Los personajes de este libro inspiran lástima pero no cautivan por su dolor

Maldito amor

Jorge Franco Ramos

Ediciones Universidad Central, Santafé de Bogotá, 1996, 173 págs.

Bertrand Russell, en el prefacio de *Los caminos de la libertad*, decía: "Optimista es en la actualidad el hombre que juzga posible que el mundo no se eche a perder aún más"

¿Sería demasiado exagerado afirmar que sustituyendo *mundo* por *amor* en tal frase se tendría una visión aproximada de *Maldito amor*?

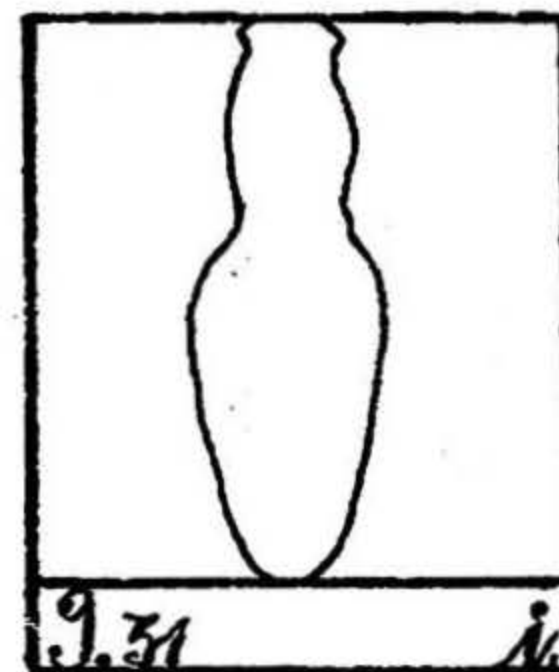
Es cierto: uno ha sido advertido por el título que no debe esperar un *happy end*... pero aun así hay algo que resulta molesto en este libro.

La contraportada afirma: "La tragedia de amar en dieciséis relatos apasionados, tormentosos y despechados". ¿Amar? ¿Realmente amar?... ¿O será acaso dolor por no ser amado?

Veamos el libro. Sí, allí están las historias... y allí está la tristeza. Aun sabiendo que hablando de un personaje fuera del relato se le mutila descaradamente, pasemos revista a algunas de las características de los habitantes de estas páginas: la alcoholizada actriz y su fracasado director; el burócrata que navega en el río del complejo de Edipo; el adolescente que ve por primera vez una película pornográfica (o lo que es lo mismo: el sexo sin encajes), el cansancio de los amantes por los años; la prostituta condenada que descubre cuán cerca tuvo el amor que dejó ir; la asesina en serie de "amantes no enamorados", el travestí que busca desesperadamente a una mujer que pueda amarle tal cual es. En fin, aparentemente nada que pueda quitarle el título de "maldito".

La concepción del amor ha cambiado, de eso no cabe duda. Hoy tenemos una reclamación que hacerle a Shakespeare: mató a sus dos jóvenes amantes de Verona antes que comenzara la verdadera historia... Deshereda-

dos, en la miseria, ¿habría sobrevivido su amor la fase inicial del "encandilamiento"? ¿Habría Romeo soportado un "trabajo de villanos" únicamente para tener a su amada durmiendo a su lado por las noches? ¿Habría Julieta aguantado más que un par de meses el tener que cocinar ella misma, y su exilio perpetuo de los bailes de disfraces?



Hoy muchos somos plenamente conscientes de que a Romeo no le tocaron las depresiones de su cónyuge, ni a Julieta los ronquidos de su esposo... pero aún así sigue resultando molesto *Maldito amor*.

No es un mal libro, eso hay que dejarlo bien claro. Hay talento allí: un talento que no sólo crea atmósferas propicias para el nacimiento del dolor, sino que es capaz de hacer sentir en muchos casos ese dolor tan palpable como un golpe propio. Ganó el premio nacional de narrativa Pedro Gómez Valderrama, y en su estilo se lo merece. Más aún que la "imaginación realista" que se le adjudica, es "irreal pero posible": así como hay personajes dentro de estas páginas cuya historia bien podría ser la de personas que uno conoce (a quienes, por cierto, no nos hemos atrevido a preguntar); hay otros, como la bella "Carmita la camionera", que resultan mágicos pero no por completo des-terrados de la realidad.

Y así como no es su técnica narrativa la que podría ser causa de una reclamación, tampoco puede serlo la amargura de sus personajes. Borges decía en una entrevista: "Yo mismo tengo la impresión de que todo lo que me sucede, incluso el infortunio, sobre todo el infortunio, me son dados para que yo los cambie en algo, y por eso hay una gran literatura del infortunio y