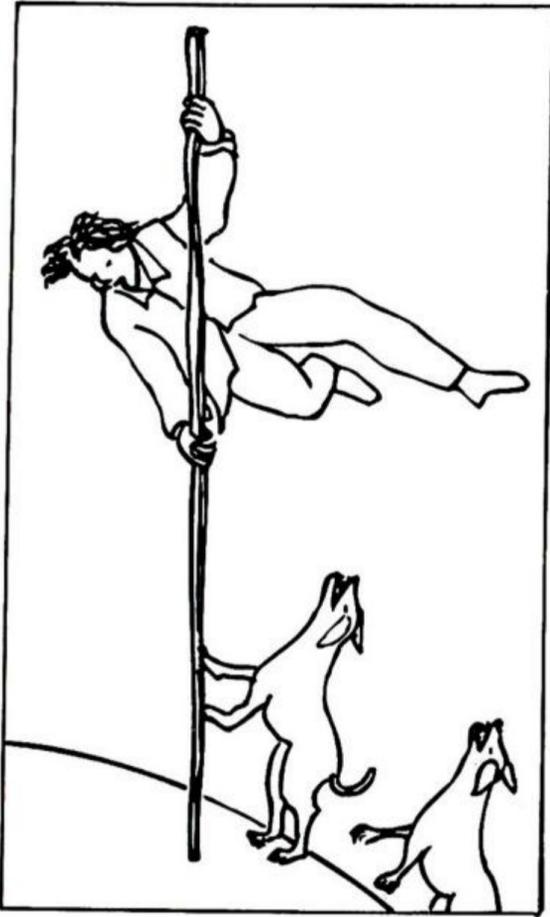


silencio/ y del exilio/ para descubrir su poesía/ palabra desde la que vuelan pájaros". También lo titula *Caramanta*.

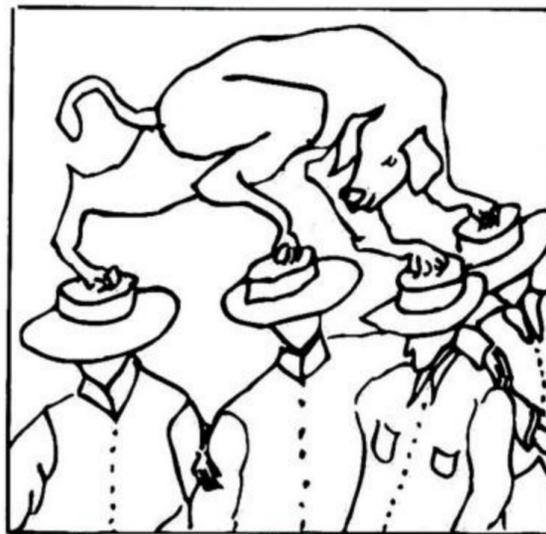
Todos los pájaros, las mañanas, las carreteras, los ríos, las canciones que el poeta se encuentre luego, en su errancia por otras ciudades y otros rostros, tienen el único corazón de aquel pequeño pueblo, "...apenas unas cuantas calles/ un paisaje de casas/ con una plaza en medio...".



Como en la frase de Bellow, el poeta tiene abierta la puerta a sus intuiciones innatas más profundas. Por ello estas frases suenan con la verdad de la poesía. El arte tiene aquella "obligación" de reiterar los asuntos, lenguajes y sentimientos que hacen que el hombre no sea el idiota robot que las sociedades consumistas tienden a estandarizar. Pero no mediante fórmulas aprendidas o agarradas en escuelas, sino mediante la fuerza natural de la poesía. Mediante el poder de evocación que tienen las palabras cuando las anima una primigenia voluntad. En este libro, esa voluntad está expresada aun en la elección de los temas, de los elementos que componen el corpus del pequeño tomo, de apenas cuarenta y cuatro cortos poemas. Esa voluntad tiene asiento en el alma del poeta. No se pierde en búsquedas peregrinas que al final nada encuentran, o lo hacen en medio de un

bosque de confusiones. Poemas aquí como *Mi padre endomingado* (pág. 22) dicen claramente que quieren tomar sólo lo tenue de la realidad. Entendiendo que ello, en ocasiones, conduce a profundidades insospechadas. Las preguntas y la curiosidad ante la inexplicable actitud del padre (cubrirse de oro los domingos), son entrevistas y entredichas con los ojos apaciguados (y enamorados) de un niño. No hay recriminaciones, sólo asombro. El poeta (alma desnuda) no comprende el oro, gusta más de los overoles porque simbolizan un oficio, es decir, una manera de ser.

Así, los lugares y personajes que viajan por el libro son abordados en el sentido de lo que significan por sí mismos, fuera de añadiduras y conceptos. En el lenguaje de Róbinson Quintero existe un clima que define sus atmósferas por la manera de abordar los temas, que van configurando la poesía en su sentido de brevedad y conciencia. Ello encierra un bello contrasentido: ese lenguaje es primerísimo protagonista, pero es tenue y tiende al silencio, a la prolongación del aire. Como en aquel *Poema con naranjas* (pág. 33), que es puro lenguaje en imágenes cortas y llanas. "No pierden su llamarada" las naranjas en el aguacero, "me acojo a su alegría que escampa/ Amo este sol entre la lluvia".



Algunos poemas asumen el tono de oración, y uno no les ve el aspecto de falsos que normalmente tienen este tipo de poemas. Aquí tienen la presencia del abrazo: "Señor/ cuida de los burdeles/ cuida las casas oscuras y baratas/ donde recostadas a los muros/ comercian las mujeres/ Ya de mañana/ muy temprano/ van y vienen por su acera/ pei-

nando sus cabellos/ faldicortas y escotadas/ la palidez de la noche en sus ojeras/ También para mí espera el trabajo/ también para mí se hace tarde..." (*Oración*, pág. 36). Luego vendrá *Oración del chofer*: "Patrona de los caminos... / Son tuyos:/ los besos de quien me espera/ sus brazos/ y este poema que te reza con sus versos" (pág. 46).

El libro va transcurriendo por aguas tranquilas, lo cual no significa exento de durezas. El poeta intermedia esos dos estadios que, por antagónicos, requieren la labor tamizadora. El mismo autor lo dice plenamente en un poema: "El poeta es quien más tiene que hacer al levantarse/ saludar el día/ espantar los pájaros amargos/ limpiar las palabras/ regarlas en los corazones/ vigilar que no mientan/ y llenarlas de esperanza/ No reproches su caminar ausente/ su diligencia en nada/ esa forma de cantar" (*El poeta es quien más tiene que hacer al levantarse*, pág. 65). Un poema que describe el oficio del poeta. Que lo baja de supuestos pedestales y lo ubica en su verdadera dimensión. Pero le da, igualmente, el acertado sitio de artesano de las palabras. Ellas son las protagonistas de este libro. No por el hecho de juntarlas y conformar oraciones más o menos coherentes, sino porque en ellas el vuelo de la poesía trasciende la página, la escritura, y se apodera del lector, llevándolo a donde se propone: comunión del amor con el silencio, de la soledad con el esplendor del corazón.

LUIS GERMÁN SIERRA J.

Prehistoria de un escritor empecinado

Juliana los mira (1987)

Evelio Rosero Diago

La Oveja Negra, Santafé de Bogotá, 1993, 230 págs.

Hasta *Señor que no conoce la luna* (1992), la facilidad y la porfía han multiplicado las obras de Evelio Rosero Diago. Interminables a pesar de su brevedad, sus páginas acumulan sinóni-

mos, frases recurrentes y episodios que no conducen a ningún lugar. Es como si el autor, fascinado por sus propios personajes, les impidiera vivir una historia y los mantuviera encerrados en el marco de la imagen en que los concibió: Miriam viviendo en el temor de su padre en *Papá es santo y sabio* (1983)¹, Mateo frente a la ventana en *Mateo solo* (1984), Juliana espiando a su madre y al amante de su madre en *Juliana los mira* (1987), Sergio llenando las páginas que componen la misma novela de *El incendiado* (1988), y habitante de un armario el desnudo narrador de *Señor que no conoce la luna*. Puesto a recontar estas obras, el lector tendrá más dificultad recordando la sucesión de los hechos (pues, al fin y al cabo, se presentan de manera deshilvanada) que esa escena que los personajes parecen vivir interminablemente.

“El detenimiento temporal” y “la descripción de sensaciones” son algunos de los elogios que el autor ha recibido de sus comentaristas². Antes que descripción de sensaciones, se trata de relatos que abundan casi siempre en la irracionalidad; antes que detenimiento temporal, se trata de insistencias, repeticiones y vueltas interminables sobre los mismos asuntos. En largos monólogos interiores, los personajes describen su propia circunstancia, ignoran el pasado que los ha llevado a ella y el futuro que les deparará; son, además, narradores niños, narradores adolescentes, pobres de espíritu que habrían representado un reto para cualquier escritor que se hubiese propuesto conseguir una modesta verosimilitud. Sólo a primera vista resulta paradójico que la obra más inverosímil de Rosero Diago, *Señor que no conoce la luna*, sea también la más convincente: sus páginas no ceden esta vez a la facilidad ni al desorden del monólogo, y de forma casi sistemática describen un mundo absurdo en el que hay seres vestidos que transitan por las calles, libres y agresivos, mientras los desnudos ocupan nichos, escondrijos y armarios, y son inofensivos y atroces como una visión del Bosco.

Ya antes había intentado Rosero Diago formas narrativas distintas del monólogo interior. Su primer libro, *Cuento para matar un perro* (y otros

cuentos) (1989), es una colección de relatos breves en los que el autor explora ciertas posibilidades de la fantasía: el hombre que se cree de cera, el que desaparece en un lienzo, el que salta un charco y no vuelve a caer y se queda flotando para siempre en el aire. Esporádicamente aparecen aquí dos aspectos que serán más recurrentes en los libros posteriores. El primero es de orden temático y aparece en relatos como *Encierros*, *La casa* y *Falta pan en el armario*: es el tema de la introversión, la idea de que los otros habitan un mundo distante y son sólo una proyección de la propia subjetividad. Dice en *La casa*:

No han acabado de entender que todos son en realidad mis habitantes, que están dentro de mí como también yo estoy dentro de ellos, que yo soy algo vivo, y que a pesar de todas las vueltas que puedan dar por el mundo quizá nunca les sea posible abandonar mi tiranía para siempre, porque también yo estoy dentro de mí. [pág. 17]

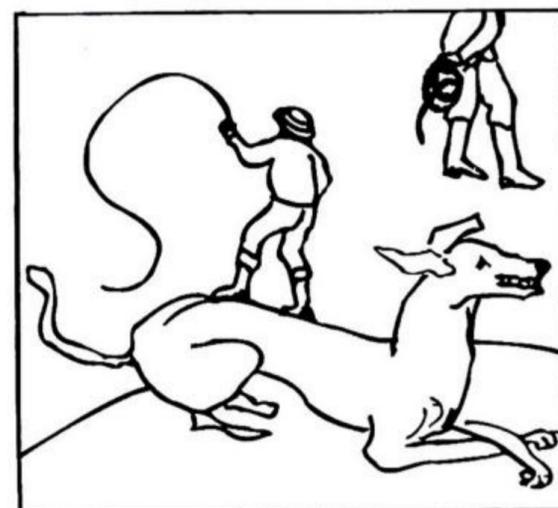
El segundo aspecto es de orden estilístico y consiste en esa facilidad del monólogo interior, la agobiante repetición de palabras, con que el autor suele representar el estado de ánimo de sus personajes, su naturaleza obsesiva y desorientada, al tiempo que les impide referir una historia. Tal es el caso del relato titulado *Una artista*:

[...] “no hay pan y no hay leche”, le dijo al que entró, y me dijo que le dijo eso como una broma delgada, me dijo eso y rió, radiante, sin dejar de mirarme, yo no sé por qué me miraba, no lo sé, no lo sé, o sí lo sé, sí lo sé, pues fui yo quien entró [...]. [pág. 76]

También en *El incendiado*, con el que obtuvo una beca de Proartes en 1988, intentó Rosero Diago formas narrativas diferentes del monólogo interior como la parodia y el relato autoconsciente, esa fascinación por un personaje que declara estar escribiendo un libro, el mismo libro que el lector está leyendo, y que aparece también en otras novelas de la

década de los ochenta como *El fuego secreto* o *Las puertas del infierno*³. El humor, el desenfado, el juego de referir una historia sabiendo que, después de todo, esa historia es un artificio, ha dado origen a algunas de las mejores páginas de Rosero Diago: el relato en voz de Homero de un heroico partido de fútbol en el que las huestes de Segundo C son derrotadas por culpa del gordo Cocino, o el inventario de esta tenebrosa biblioteca escolar:

Manuales de Historia Patria, Catecismos innumerables, Urbanidades: Astete. Carreño. Parábolas. El ciudadano ejemplar. Senderos a Él. Diálogo y Luz. Manantial de Pureza. Soldados de Dios. Los santos-poetas. Cómo armar un submarino de juguete. Pensamientos de una espiga. Corazón. Tu cajita de herramientas. Polvo eres. ¡Adelante, oh muchachos! Tu primera Comunión. [pág. 43]



Más de 300 páginas —800 en la versión manuscrita— confieren a estos hallazgos una condición de increíbles y quizá de involuntarios. A lo largo de esas páginas, Sergio, el narrador, se deja seducir por el placer de “escribir” y de llenar y acumular cuartillas sin tener un sentido claro de composición. Al final, perdemos de vista la historia que originalmente quería referir, poco sabemos de la manera como murió Cocino, poco sabemos de las empleadas de las que abusaba y a las que presumiblemente violaron sus amigos, y casi nada sabemos de la entrevista que Sergio tuvo con ellas en la cárcel.

Más breve pero no menos excesiva es *Juliana los mira*. Junto con *Mateo*

solo y *El incendiado*, conforma una trilogía —*Primera vez*—, así llamada a causa de sus narradores infantiles o adolescentes. Juliana es una niña de diez años que pertenece a una familia acaudalada y poderosa. Un pobre humor, fundado en estereotipos, abre la novela: la familia da una fiesta a la que asiste un embarazoso presidente de la república, un general viejo-verde, dos damas que “hacen cultura” y Camila, la amiguita que iniciará a Juliana en la sexualidad. En la fiesta, además, Juliana descubre la relación que tiene su madre con Esteban, el chofer de la casa. Este descubrimiento es el que determina el título de la novela y su morosa temática voyeurista.

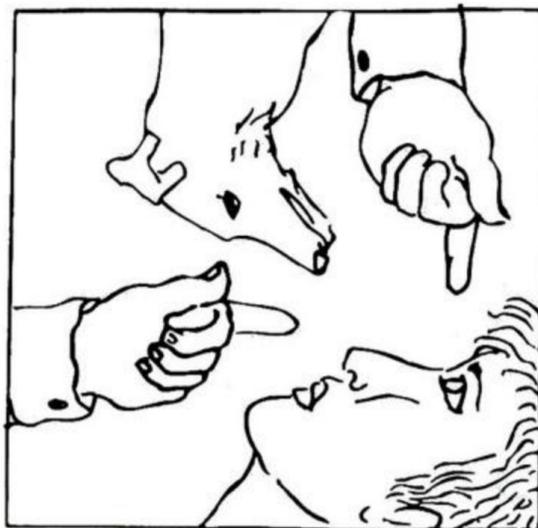
Juliana intenta dormir cuando escucha la perentoria voz de su madre que se dirige a Esteban. “Aquí no”. Luego los sigue a la cocina y lo que entonces ve no es incomprensible. Contra la idea de que Juliana tenga diez años y no sepa nada de la sexualidad, las escenas que describe están referidas con la precisión de quien está en el secreto de lo que sucede y conoce el código de lo que ve:

[...] los dedos tan blancos y largos de mamá, ensortijados, se enredan en el pelo ensortijado de Esteban, lo acarician y lo peinan, palmoteándolo, parecen darle ánimos, lo envuelven y lo jalan hacia ella, y luego bajan y rasguñan su cuello y espalda y es como si sus uñas fueran a rasgar la tela del uniforme de Esteban [...]. [pág. 77]

Los narradores niños no son extraños en la narrativa colombiana. Uno de los más célebres, el muchacho que asiste a un funeral en *La hojarasca*, se caracteriza menos por el vocabulario que emplea (que, después de todo, difiere poco del vocabulario de su madre y del médico) que por aquello que ve o llama su atención (“siento como si fuera domingo porque no he ido a la escuela y me han puesto este vestido de pana verde que me aprieta en alguna parte”⁴). No ocurre lo mismo con Juliana. Descontado el hecho de que su vocabulario no corresponda al de una niña de su edad, los detalles que percibe parecen descritos por el deseo de otro, de alguien

que puede discernir las minucias de la gimnasia sexual y que sin duda presta más atención a las placenteras reacciones de la mujer que a las de su criado. En este sentido, Juliana es menos un personaje encerrado interminablemente en una escena (“Juliana los mira”) que un pretexto para desarrollar un relato voyeurista cuya perspectiva es adulta y masculina.

Tal la debilidad más grave de su principio de composición. Hay otra acaso no menos grave: su exceso verbal. Suele decirse que el deseo del *voyeur* se alimenta de una sustitución que nunca consigue realizar, y que inacabablemente anhela convertirse él mismo en objeto de una mirada sin dejar por eso de mirar. Movida por ese deseo, la niña se compara a su madre (“mamá se abre de piernas, como yo, de pie sobre la silla” [pág. 117]), o espera de su padre una caricia como las de Esteban (“entonces vuelve a pegarse entre mí, con toda su fuerza, y yo le digo que no, que aquí no, abajo” [pág. 230]). En ese propósito de ver más, de lograr una sustitución, de llegar más abajo, la novela podría extenderse interminablemente. Que el episodio del comienzo —el padre jugando con Juliana— sea semejante al del final, le ofrece a Rosero Diago una ocasión fortuita para aliviar a sus lectores y cerrar el relato en círculo, en el lugar común de una espiral.



Juliana los mira fue escrita hace ya casi un decenio. Su reseña en este momento obedece al hecho de publicarse por primera vez en Colombia. En 1987 fue editada en España y en los años siguientes fue traducida en Suecia, Dinamarca, Finlandia, Noruega y Alemania. A juzgar por la cubierta de la edi-

ción colombiana, donde se reproducen las cuatro cubiertas de las (¿cinco?) traducciones de la novela, el editor concibe esa difusión como un honor. Más prudente, más responsable que atribuirle la consagración de su autor en los países nórdicos, es considerarla en el contexto de las obras que Rosero Diago ha publicado desde *Cuento para matar un perro (y otros perros)* hasta *Señor que no conoce la luna: Juliana los mira* forma parte de una prehistoria que abarca los largos —pero no interminables— años de aprendizaje de un escritor empecinado.

J. EDUARDO JARAMILLO-ZULUAGA
Denison University, Ohio

¹ Obra comentada por este reseñista en *Revista de Estudios Colombianos*, núm. 9, 1990, págs. 60-61.

² En la contracubierta de *El incendiado*, Bogotá, Planeta, 1988.

³ Sobre las novelas de estos años, véase J. Eduardo Jaramillo-Zuluaga “Dos décadas de novela colombiana: los años 70 y 80”, en: Luz Mery Giraldo B., *La novela colombiana ante la crítica: 1975-1990*, Bogotá, Universidad del Valle, Universidad Javeriana, 1994, págs. 43-70; Alvaro Pineda Botero, *Del mito a la modernidad: la novela colombiana de finales del siglo XX*, Bogotá, Tercer Mundo, 1990; y Raymond Leslie Williams, *The Colombian Novel, 1844-1987*, Austin (Texas), University of Texas Press, 1991 (trad. al español: *Novela y poder en Colombia, 1844-1987*, Bogotá, Tercer Mundo, 1991).

⁴ Gabriel García Márquez, *La hojarasca*, Buenos Aires, Suramericana, 1973, pág. 11.

Tal vez no lo mejor del animal literario

Buenabestia. El libro de la vida I
Marco Tulio Aguilera Garramuño
Plaza y Janés, Santafé de Bogotá, 1994,
266 págs.

La historia de una decepción. Memoria de una insatisfacción, de una angustia, de un cuasifracaso que bien pueden no implicar acontecimiento alguno digno de mostrar pero que previsiblemente contienen un drama humano similar al