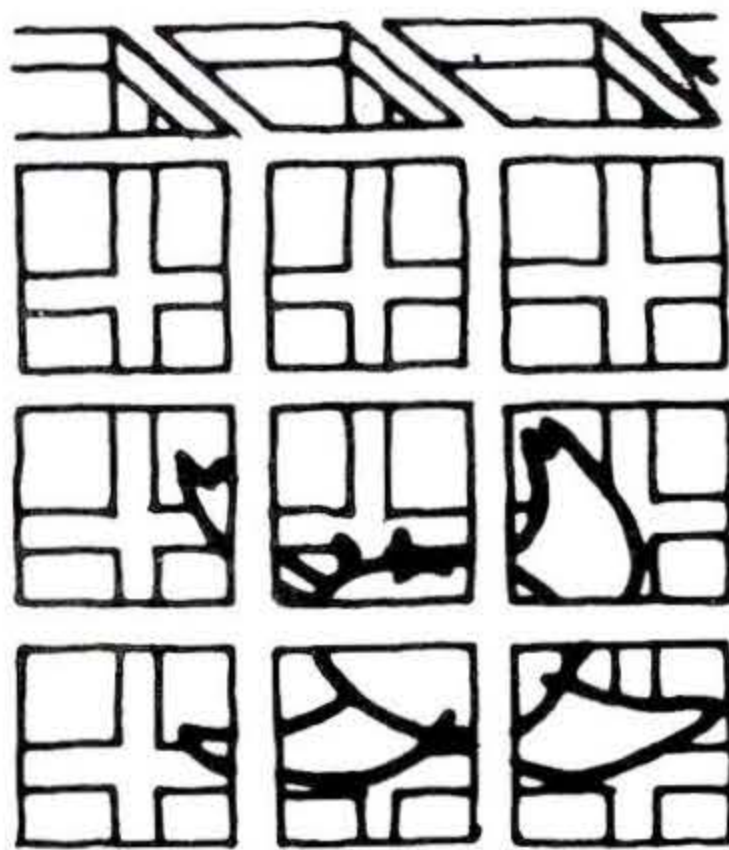


documentos cuya disposición tipográfica, en columnas paralelas al texto narrativo, es substituida en esta edición por recuadros que no consiguen el efecto original de simultaneidad o de secreto. Gustavo Echegorri, el protagonista, es un médico joven y rubio que trabaja para la Mun Oil, una compañía petrolera inglesa. Su prestigio como médico se extiende a otras compañías, especialmente a una norteamericana que le hace una mejor oferta de trabajo. Echegorri no sólo rechaza la oferta, sino que además enseña un carácter íntegro y retraído hasta la descortesía. Su comportamiento despier-ta sospechas. Al mismo tiempo que evita la amistad de los ingleses y los norteamericanos, entiende que su aspecto y su educación lo diferencian de los obreros venezolanos. Sus dilemas, sus vacilaciones, son semejantes a los que hunden a Antonio de Orrantia en el delirio; Echegorri, no más lúcido, intenta conjurarlos con el licor.

A propósito de Arturo Cova, Randolph D. Pope ha señalado que se trata de un intelectual, de una persona que está "siempre poniendo en duda las definiciones establecidas de la realidad" y, en consecuencia, aunque "desea ardientemente pertenecer a un grupo, es siempre un advenedizo, un afuerino". De Orrantia y Echegorri experimentan un mal semejante; es verdad que la realidad no es una cuestión para ellos y que no hay situación que no reduzcan al blanco y el negro de su maniqueísmo social pero, por otra parte, ambos son víctimas de ese mismo maniqueísmo que los convierte en el fiel de una balanza y los pone a vivir entre gentes que no se les parecen. Si De Orrantia deriva entre el gobierno central de Bogotá, irreal de tan lejano, y una multitud de indígenas misteriosos y de caucheros que no comprende; Echegorri desprecia a los extranjeros para quienes trabaja sin que por ello logre desprenderse de la investidura de autoridad que le atribuyen los obreros. Asediados de extraños, ellos mismos son los extraños, los extranjeros, los diferentes. En este sentido, la segunda novela de Uribe Piedrahíta precisa mejor los términos de esa pregunta que la primera no acaba de formular y que le espetan a Echegorri en un bar: "Usted, doc, tiene una educación, es rubio y habla inglés. ¿Cómo puede llamarse latinoamericano?" (pág. 213).

Algunos bellos y toscos grabados de Gonzalo Ariza ilustran la novela. En el

capítulo titulado "Los libertadores", uno de ellos representa la conversación de Echegorri con cuatro generales que planean un golpe de Estado. Una ventana deja ver a contraluz el perfil del médico: la frente amplia, la nariz curva, la frondosidad del bigote y de la barba, rasgos todos que comparte con el autor.



Pelirrojo en un país de mestizos, graduado por la Universidad de Harvard en medicina tropical, Uribe Piedrahíta no podía no sentir la exasperación de las preguntas que sus novelas sólo articulan en la precariedad de los estereotipos o de las oposiciones irreconciliables y que sólo resuelve en la furia del río infernal o del fuego apocalíptico. "Me indigno —confesaba a Manuel Zapata Olivella en una entrevista de 1948— cuando por mis cabellos y mi albinismo me llaman extranjero". En la apreciable sección iconográfica de la presente edición se incluye un dibujo que Max Henríquez hizo para la revista *Semana* y en el que aparece el rostro del escritor enmarcado por la alegoría de los pinceles, los libros y el microscopio, y un título indudable: "César Uribe Piedrahíta, la Ciencia, las Artes y las Letras". Javier Arango Ferrer, más aventurado que el dibujante, transformó las barbas y el cabello de su amigo en una verdadera alegoría: "Uribe Piedrahíta era un hombre en ascuas, pelirrojo, urgido de inquietudes. El espíritu del fuego ardía en su cabeza y en sus barbas: médico, bacteriólogo, pintor, escritor, antropólogo, era uno de los muy variados tipos humanos de excepción que produce Antioquia, y tanto, que murió joven, quemado por sus propias combustiones..."

J. EDUARDO JARAMILLO-ZULUAGA
Denison University, Ohio

El énfasis literario es responsabilidad del autor

Desierto en sol mayor

Alvaro Medina

Colcultura, Bogotá, 1993, 138 págs.

El autor, nacido en Barranquilla en 1942, es conocido como crítico de arte, por su libro *Procesos del arte en Colombia* (1978) y por una monografía sobre el escultor Edgar Negret. *Desierto en sol mayor* es su primera novela publicada. Se trata de una obra corta que presenta ciertas propuestas experimentales, a tono con las que estuvieron de moda en la década de 1970. Tales propuestas giran alrededor de una anécdota simple: hacia 1950, unos adolescentes barranquilleros descubren en su vecindario a Julia, una joven retrasada mental, pero dueña de esplendorosos atributos corporales. Julia es prostituida por su madrastra, Berta Ronderos, una antioqueña desplazada del interior del país por la violencia, quien les exige a los jóvenes dinero y frutas por el goce de la retrasada. Éstos despliegan entonces su iniciativa: se organizan en turnos, roban frutas y dinero en sus casas y en las tiendas del barrio y llevan a cabo otras pilatunas para satisfacer las exigencias crecientes de la celestina. Berta, por su parte, los observa hacer el amor rezando de rodillas frente a una imagen sagrada, que tiene un orificio convenientemente dispuesto. La situación se prolonga por meses, hasta que los padres descubren el juego de los muchachos y se disponen también a participar.

Los adolescentes, para evitar los celos y las rencillas entre ellos mismos, y para conservar lo que consideran su paraíso, juran que "Julia era la novia de todos... o no era la novia de nadie". Con el fin de dejar constancia de los acuerdos y compromisos, uno de ellos, Toro, "empezó a apuntar en hojas sueltas lo dicho y lo aprobado". Estos apuntes fueron hechos con rótulos o "frases descomplicadas, breves, flexibles; sugerencias, prohibiciones, consejos, recomendaciones y advertencias sobre el buen uso y disfrute del chichisbeo".

Al avanzar el relato, el centro de la atención se desplaza gradualmente de aquellos eventos de sexo comunitario

hacia el contenido y la forma de los apuntes y hacia ciertas conversaciones de adultos que habrían de ocurrir treinta años más tarde.

De esta manera, lo novedoso de la novela tiene que ver, no tanto con los hechos objetivos, sino con el tratamiento de éstos en la escritura y la memoria y con el manejo del tiempo.

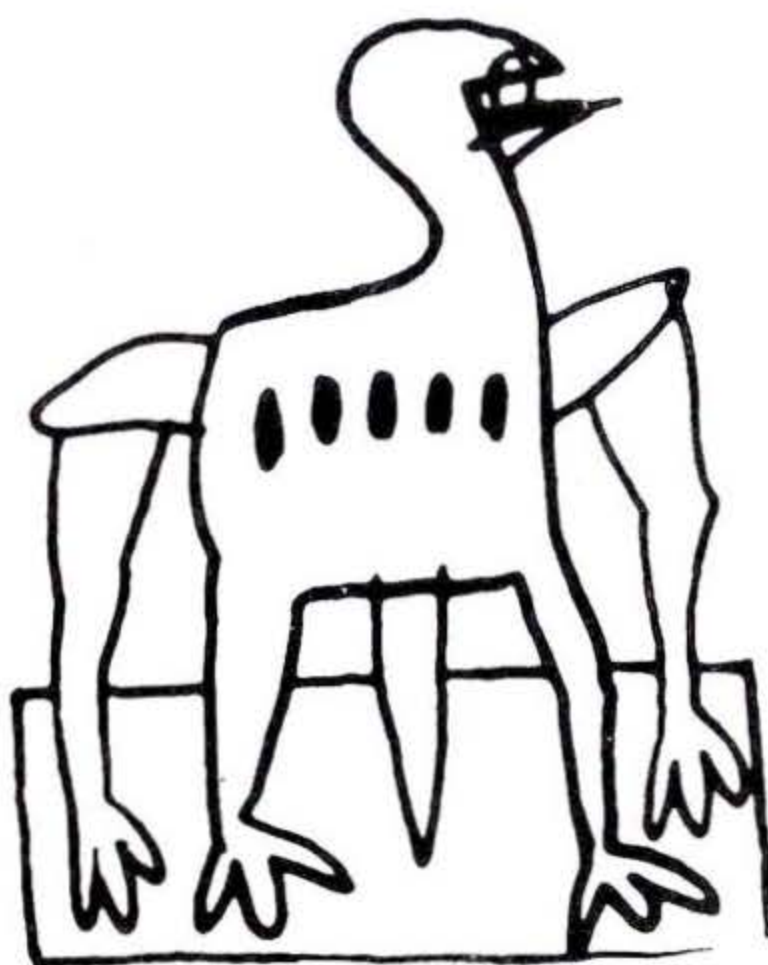
La obra está organizada en fragmentos narrativos a manera de capítulos cortos. A veces, un mismo hecho se narra desde distintas perspectivas. Hay, por ejemplo, "una segunda versión de Eduardito". Los diálogos son directos y están representados en un lenguaje simple; se evita la forma descriptiva: se alude a ambientes y situaciones también de manera directa y simple, con admirable economía de adjetivos y metáforas. Al comienzo de la obra, la perspectiva es inmediateista, muchas veces con el uso del presente de indicativo; al avanzar la trama, los hechos comienzan a aparecer en un pasado cada vez más remoto. También al comienzo de la obra, se incluyen definiciones de los conceptos de eternidad e infinito tomadas del diccionario, definiciones que dan pie a una conversación y a un juramento de los muchachos. Se produce un juego de palabras alrededor de la frase "siempre iba a ser así, sin variar, como no varían los diamantes".

Cuando pierden a Julia comienza "el desierto", imagen aludida en el título y con la cual se establece un contrapunto con el paraíso prostibulario. Contrapunto también entre el presente de los adultos que recuerdan y su pasado feliz. Entonces les "llegó el desierto... se hundirían en la arena, dejando fugaz huella en el inconmensurable mar de dunas que calentaba el sol". En otro lugar se afirma que, al recordar el pasado, "estaríamos en el paraíso en lugar de deambular por el desierto".

Los recursos que se utilizan para darle forma a la narración conllevan una autoconciencia experimental: la atención del lector se vuelca, no sobre un mundo realista o histórico, sino sobre las paradojas de la escritura y de la creación artística. En las páginas intermedias de la novela se ha incluido una selección de la "Rotulata", es decir, la colección de rótulos del cuaderno de notas. Hay titulillos, colofones y fechas, como si tal selección hubiese sido impresa por aparte. Se incluyen frases como "el énfasis literario es responsabilidad del autor". Hay notas

marginales que ponen en duda los hechos narrados y anuncian revelaciones sorprendentes; se dejan páginas en blanco "para tener en donde escribir mientras estemos vivos".

Otras formas de la experimentación son: abundancia de espacios en blanco intercalados, fines de párrafos o capítulos con palabras incompletas y sin punto final; uso de signos algebraicos: "Julia, te presento en E, +, X y te sueño en tanto que R".



Se trata, pues, de una novela experimental en la que la prevalece la forma sobre el contenido. Al leerla, no pude dejar de recordar la obra de Alvaro Cepeda Samudio y en especial *Los cuentos de Juana* (1972), que en su momento fueron mal recibidos por la crítica: deliberado desdén por todo lo que es orden o desarrollo de personajes y preferencia por lo desligado y lo fragmentario. El producto de estas preferencias es una especie de esquema o proyecto, un "plano a mano alzadas" o colage o protonovela que podría ser desarrollado posteriormente. Ambas conllevan propuestas sobre la organización del argumento y de las situaciones dramáticas; enfatizan la materialidad del texto, los juegos entre lo dicho y lo callado, entre el centro y el margen. Se juega también con los títulos, los espacios en blanco, las notas de pie de página. Hay cambio de estilos y de lenguajes: se pasa de la prosa narrativa al diálogo o a la sentencia. Todos estos procedimientos implican una visión escéptica del mundo, búsqueda del silencio como medio de sugerencia, pérdida de confianza en las

formas tradicionales del lenguaje y del género para mimetizar hechos objetivos; implican, además, juego, humor, irreverencia y carnaval.

ÁLVARO PINEDA-BOTERO

Todo tiene su límite

Tríptico de mar y tierra

Álvaro Mutis

Grupo Editorial Norma, Santafé de Bogotá, 1993, 167 págs.

En el mundo en general y en el del arte en particular, la gente no cambia. Un artista evoluciona, pero no cambia. Este motivo, para algunos, es un obstáculo inmenso, porque nunca serán buenos.

De un pintor, un buen pintor, que repite obsesivamente las mismas imágenes, con los mismos colores y el mismo tema, se pueden ver, inclusive juntos, todos sus cuadros, y la magia aumenta. El sentido de la monotonía no se hace presente. Pero si el artista no es bueno, y por tanto, no accede a ese universo del arte donde se concentra la "verdadera verdad" de las cosas y de la vida, su obra quedará circunscrita a un limbo.

En el caso de la literatura pasa lo mismo de manera menos gráfica, aunque también es un modo del arte compuesto de imágenes.

En el caso de Álvaro Mutis, no sólo está el hecho de un personaje permanente, Maqroll el Gaviero, sino la sustancia del asunto. Cada ser humano tiene, digamos, un discurso propio y una manera particular de desarrollarlo. El discurso verbal de Mutis y su poesía son fascinantes, como lo es el inagotable Gaviero. Pero en su prosa, cansa el elemento de ficción del que parten las historias de su protagonista. La falta de veracidad le permite cualquier cosa, pero nunca hechos reales. Tal vez los únicos momentos reales en su prosa son los pasajes europeos. Maqroll en las escenografías y el ambiente de Europa adquiere volumen, transpira, está vivo. Sus palabras adquieren la magia del personaje real. El Maqroll del trópico es, en cambio, un fantasma.