

15). Este poema, bien hecho pero que podría ser de otros poetas, por la situación temporal en que el poeta lo ubica, establece un tono prestado, grandilocuente, de épocas bárbaras por la alusión a las hordas, del medievo cuando se refiere a la cetrería, que puede ser de herencia borgiana, pero que en todo caso marca el mareo que la literatura como un "barco ebrio" ejerce sobre más de un despistado.

El tema de la muerte se repite a lo largo de una gran parte de los textos, campea en las blancas landas de las páginas: "Huele la luz/ como si viniera de la muerte" (pág. cit.), en la que esa imagen abstracta del primer verso se supone que viene de ese "allá", dándole, pues, un valor de lugar. El tema de la muerte se instala en un cuerpo asombrado ante la fuerza que lo aniquila: "La brevedad asombrada/en los ojos del que muere"; y es a partir de esta obsesión, de ese *horror vacui* ante la muerte, donde el poeta encuentra su razón de ser al poeta mismo: "Por aprender a no morir/ La vida encarna en el desesperado", se percibe olfativamente: "aroma de muerte"; es el lugar en donde se ve lo que no se ve, el cementerio: "Y el precario espejismo de estas tierras de las siempreduerma" (pág. 33) es la amenaza misma de aniquilamiento; algo o alguien "avanza y ruge... en las cercanías del patíbulo" (pág. 41), aparece provista de piel, pero es el tedio mismo: "El tedio/ —carnaza de la muerte— (pág. 43), en el poema de la página 45, se nos da como una omnipresencia: "Vela sin escrúpulos/ El fervor de la muerte". Ese polimorfismo se muestra como un sentimiento de soledad existencial, soledad que se encarna en un monstruo, compañía omnipresente, única: "Estás ahí/ Sólo la bestia/ espera por tu piel" (pág. 45). Incluso el sol, símbolo de vida, "estalla en osamentas" (pág. 47). Es necesario hacer incapié en su horror, aquí no existe muerte dulce: "... ojos de perro muerto.../ ojos de cualquier muerto/ y su tenebrosa forma de morir" (pág. 56). En la *Oda a Trakl* aparece la luna, pero acaso sólo sea una luna negra, hito para drogados extraviados: "... con su sangre aliviada/ por jeringas letales/ dará sosiego a la luna de los muertos" (pág. 64), su imperio sin límite crea un vacío en el



cuerpo vacío del que yace, hueco de olvido: "El viento que entra /por el agujero del muerto/lo arrastrará al olvido" (pág. 65), es el sello que cierra el libro: "Atruenan hace tiempo/los aplausos de la muerte, los aplausos de la muerte/los aplausos de la muerte" (pág. 66).

Por contraposición, la vida se manifiesta a través de la presencia de la luz, de la mirada y de los ojos, de la obsesión del espejo (cuya rotura significará el retorno a la edad de oro), o será el sol. Pero aparecerá (lo viviente), cubierto de máscaras, las que a su vez tienen una relación directa con los espejos y la aludida destrucción, como condición para lograr de nuevo el estado de inocencia.

Repetiremos que es un libro desgarrado, en el que "a plena luz" y a pesar de la "ira fresca y solar", el poeta como tal pertenece a otro orden y es "/de otra tierra/ de otro sol/ de otro rostro"; el poeta debe encomendarse, para vivir, a un supuesto olvido de su propio cuerpo: "...espejo a mis ojos que no me han visto/ tendrán mi rostro" (pág. 33). *Zarpa y espejo*, poema que da nombre al libro y razonablemente, pues los elementos, las palabras mismas y la imaginería son los que entran en juego a través de todos los poemas.

No pongo en entredicho la cualidad de poeta del autor. Reservemos otros comentarios para el futuro, pero este comienzo encierra poemas muy logrados. La sensación que se experimenta en la parte primera es que las construcciones tienen cuerpo doble, a veces sin una relación profunda entre sí, y que pudieron cons-

tituir (cada parte) entidades solas (poemas). Hacia la parte media del libro, empezando por el poema que da el título, encontramos buenas construcciones, tales como: *Maia-kovski* (pág. 39), *Sol llano* y otros como *Balada del viento*, en donde (el último) se sienten influencias de la poesía de Juan Manuel Roca, por la imaginería y el lenguaje. El poema de la página 55 es quizás el de tono más agresivo, crudo y fuerte.

Itinerario es uno de los mejores poemas; revelándose la misma influencia anotada, su remate tiene un tono que va de grandilocuente a irónico y desesperado. Opino que el mejor poema es la *Oda a Trakl*.

Apuntaremos que dada la brevedad de los poemas, pudieron haber sido impresos en letra de mayor tamaño, con lo que habrían ganado énfasis, sobre todo los más breves. La edición es pulcra, repetimos, pero es una lástima que en el bello poema de la página 37 aparezca el nombre de Pessoa como Fernando: "No por la máscara/ sino por el vacío que atisba/ el pavor habita los espejos".

RAFAEL PATIÑO GÓEZ

Curioso, interesante, valioso

Teatro colombiano. Siglo XIX
Carlos Nicolás Hernández (comp.)
Tres Culturas Editores, Bogotá, 1989,
463 págs.

Una paradoja titula el presente comentario: en un país tan contradictorio como Colombia, lo viejo constituye novedad, descubrimiento, más aún si es propio del país. Hemos ignorado tanto el pasado que, cuando aparece, nos sorprende, nos cuesta trabajo reconocerlo. Nuestras gentes y costumbres, ignoradas ante la invasión irrefrenable de lo extranjero, en el teatro, en el cine, en la televisión, parecen ser ahora hallazgos verdade-

ramente vírgenes, inexplorados, tan olvidadas han permanecido nuestras ocultas y variadas tradiciones. Revalorizar esas antigüedades se presenta entonces como lo más moderno, lo más osado, lo más original; lo extranjero, realmente, ya no tiene mayor gracia virginal; lo autóctono, al contrario, es sorprendente, novedoso, quizás hasta moderno, porque se halla tan raramente que ni siquiera lo es en un dudoso "folclor" espectacular y telenovelesco, decididamente más populachero y comercial que realmente popular y estético.

Es así cómo, en el teatro, aún se oye a renombrados directores escénicos decir que en Colombia no existe tradición dramática, si no ha sido la de unos treinta años para acá, estimulando, en esta forma, la invasión casi absoluta de lo foráneo, que todavía no nos deja saber quiénes somos. Según ellos, antes no había pasado nada, o, si había pasado, era tan insignificante que ni siquiera valía la pena tenerlo en cuenta: se trataba, en el mejor de los casos, de curiosidades simpáticas pero completamente irrelevantes en el mundo moderno; quien se atreve a hablar de tradición dramática es nuestro país, entonces, pasa por patriotero y provinciano.

La injusticia de tales criterios se hace evidente al tener en las manos una edición de obras teatrales colombianas como la que nos ocupa. Con estas publicaciones las gentes de teatro que tengan alguna seriedad y respeto por su propio país son las que deberán ruborizarse de negar la tradición dramática colombiana, por pobre que parezca; otra cosa es desconocerla o que se considere que carece de verdadero valor; pero que la hay, la hay, como las brujas.

Tres Culturas Editores, en efecto, después de haber publicado ya dos interesantes antologías de teatro colombiano contemporáneo para actores y para títeres, nos ofrece ahora una selección de obras que tiene gran interés, precisamente porque constituye el rescate de un pasado prácticamente desconocido y que sigue sorprendiéndonos: *nueve* piezas del siglo XIX, algunas de las cuales, para el autor de estas líneas, parecían, si no irremediabilmente perdidas, sí, al me-

nos, hallarse en lugares perfectamente inaccesibles, acumulando el polvo de los siglos y de la indiferencia. De manera que este volumen, pulcramente editado, aunque, lamentablemente, con algunas graves fallas de edición, se presenta como una indispensable fuente de deleites que por fin pone a disposición de aficionados, profesionales y estudiosos, una selección de teatro nacional que podemos calificar de curioso, interesante y aun a veces valioso, por lo insólito. Es posible, incluso, que algunas de estas obras sean recuperables en los escenarios de la actualidad, además de que, naturalmente, contribuyan a que la "literatura" dramática vaya recuperando, poco a poco, el puesto que de pronto se merece al lado de géneros más conocidos o apreciados en nuestro país, como lo han sido la poesía, la novela o el cuento.

Entre las obras editadas hay unas verdaderamente raras, como es *El espíritu del siglo* de José María Vergara y Vergara, una joya que, en Colombia y en el mundo, antecede valientemente las técnicas teatrales más modernas, como el famoso "distanciamiento" brechtiano o el teatro del absurdo de mediados de nuestro siglo. Yo me complazco en llamar esta fábula teatral "Adán y Eva en el limbo", no sólo para tratar de expresar su carácter insólito y descabellado, sino para no confundirla con su homónima de José Manuel Lleras, tan distinta, también aquí editada. Aunque es posible que una vez puesta en escena esta obra de Vergara y Vergara manifieste ciertos defectos de construcción, particularmente al final, constituye una atrevida crítica de los estereotipos religiosos y sociales, imperantes tanto entonces como hoy. La pieza se escribió precisamente por los años en que el dictador Mosquera desterraba a los jesuitas y a su propio hermano el arzobispo, en que la sociedad sometía a dura crítica todos los privilegios eclesiásticos, tan inapropiados en un país como Colombia, que difícilmente trataba de acceder a la democracia. Por ello esta simpática pieza, que no tiene la intención de herir sino de hacer reír a inteligentes carcajadas, sigue siendo quizá la única que logra develar, en forma

expresionista, el sentimiento, casi inconsciente, de los liberales radicales, a pesar de que, según entiendo, Vergara y Vergara era conservador; paradoja ésta que, como vemos, ya refleja entonces, como reflejaría ahora, la contradicción de conservadores que son más liberales que los que así se llaman a sí mismos, Vergara y Vergara fue también fervoroso católico, pero su obra demuestra que una cosa es la auténtica fe y otra los estereotipos puramente formales. Su actitud burlesca hacia el teatro de la época, por lo demás, manifiesta también un espíritu crítico que sorprende todavía, y reconforta, en un país como Colombia: Vergara y Vergara no es un feligrés sumiso y conformista de ningún credo, ni eclesiástico ni teatral; culmina creando una especie de "antiteatro" auténticamente demolidor, literalmente iconoclasta, deliberadamente paradójico e incoherente, sorprendente en cualquier parte del mundo en ese entonces, pero, muy particularmente, en este país aparentemente tan sumiso.

Otra curiosa pieza, por la cual el autor de estas líneas se había interesado mucho al conocer sólo el exce-



lente fragmento de un monólogo, es *El médico pedante*, del autor cartagenero José Manuel Royo, contemporáneo de nuestro mucho más conocido Luis Vargas Tejada, cuya obra *Las convulsiones* también se reedita aquí una vez más. Royo escribió, como su compatriota, comedias y tragedias. Indudablemente, *El médico pedante* comprueba todavía la influencia de la comedia del arte, de Molière y de todos los clásicos franceses en nuestro teatro después de la fuerte influencia española en la colonia; es el documento que comprueba, también, que en este país era y sigue siendo muy difícil ser original y que Colombia nunca ha perdido el contacto con el teatro universal, aunque siempre, desgraciadamente, termina imitando servilmente lo que nos llega de las potencias que por turnos nos dominan. La obra decepciona, también, por su trama, excesivamente simple, sin mayores complicaciones u originalidad argumental; su valor radica, entonces, en el diálogo y los monólogos del médico pedante; quizás pretenda ser, incluso, el reflejo de ciertos estereotipos sociales de Cartagena; pretende tal vez ser un retrato de costumbres antes del costumbrismo, como en Vargas Tejada, pero su valor, si tal es el caso realmente, se disminuye ante la simpleza del argumento y la repetición del mismo chiste: el médico pedante no logra enamorar a la dama de sus sueños con sus incomprensibles discursos de galeno especializado, muy cómicos, por cierto, pero repetidos hasta el cansancio. La "moraleja", que no podía faltar en este género de teatro, consistiría en que quienes no son auténticos viven engañados, son incapaces de alcanzar sus objetivos más acariciados; los esnobistas terminan siendo no trágicos, sino ridículos, incapaces de protagonizar siquiera su propia vida, lo que, evidentemente, es muy cierto.

Sorprende favorablemente la pieza *Secundino, el zapatero*, del primer autor de raza negra que tuvimos en nuestro país, el momposino Candelario Obeso, de vida trágicamente terminada en suicidio. Como se le conoce más por su poesía costumbrista, en la cual, por primera vez, se atreve a transcribir el pintoresco lenguaje autóctono de los campesinos, bogas y pescadores del Magdalena

medio, uno esperaría hallar una pieza de tipo folclórico sobre las costumbres de los negros. Pero no ocurre así, primera agradable sorpresa; la obra tiene decididas ambiciones cosmopolitas, de gran teatro, aunque sigue siendo, claro está, muy raizal. Constituye así una crítica bastante amarga de la superficialidad de nuestras clases políticas dirigentes en el siglo XIX —tema, pues, que sigue siendo actual—, una sátira a la importancia que la "alta" sociedad concede a la conservación de las apariencias, aun a costa de su irremediable deformación espiritual y de su ruina material. Este tema, incidentalmente, también fue muy bien abordado por otro notable dramaturgo colombiano del período, que permanece aún casi desconocido, Angel Cuervo, quien, precisamente, no aparece en la presente antología. Es necesario decir



aquí que el movimiento llamado costumbrista, que en ese entonces se interesaba sobre todo en la crítica social, se había hecho muy vigoroso desde el advenimiento de la tertulia de El Mosaico, la cual conformó una escuela literaria que luchaba, precisamente, contra el predominio de una estética extranjerizante en detrimento de la auténtica creación. Hasta hace poco generalmente se creía que el costumbrismo se limitaba a los géneros de la novela y el cuento, quizás también, en ciertos casos como el del propio Obeso, a la poesía; pero ahora, conociendo ya las obras de este autor, de Samper, de Cuervo y otros, está comprobado que el costumbrismo no estuvo en absoluto ausente de los escenarios de la época.

La lucha de los dramaturgos, como vemos, se realizaba entonces ya desde esos tiempos y sigue haciéndose hoy en día: su objetivo podría quizá resumirse, como en la pieza de Obeso que tratamos, en la búsqueda de la autenticidad, de la verdad de nosotros mismos. Obeso, en efecto, nos presenta en su pieza el argumento de un zapatero empeñado en adquirir posición social entre los políticos, no queriendo admitir realmente quién es, avergonzándose de su propio ser, de su sencilla posición de zapatero.

Hermosa es la piececilla *El culto de los recuerdos* de Ricardo Silva, padre del mucho más célebre poeta José Asunción Silva. Esta obra corta, que en cierto modo podría calificarse de la primera verdaderamente romántica de que haya noticia hasta ahora entre nosotros, hace pensar, sin embargo, en las técnicas realistas psicológicas del teatro, según se desarrolló en Europa con autores como Chéjov, Strindberg o Ibsen. Aunque es evidentemente sentimental, constituye un estudio de las emociones; nunca llega al melodrama, porque es verdadera y sencilla; no es en absoluto tremendista, como sí lo era el teatro contemporáneo de los sentimientos; es cierta y sigue conmoviéndonos en su gran sencillez. Ricardo Silva nos muestra, en forma realmente deliciosa, hasta dónde puede la imaginación deformar la realidad, por medio del común argumento de un joven platónicamente enamorado de la imagen de una muchacha de su adolescencia, a quien es incapaz de reconocer, ya adulta, cuando vuelve a presentarsele en carne y hueso ante los ojos; el objeto de su pasión era, pues, su propia imaginación. El lector espera un desenlace feliz en el reconocimiento, pero éste, sintomáticamente, no ocurre; el autor es perfectamente coherente en el tratamiento de su personaje idealista: hermoso y sencillo tema, muy humano, que sin duda sigue vigente, aunque no, quizá, con la fuerza del romanticismo inicial. El propio Ionesco, en una de sus obras contemporáneas, nos presenta una situación algo semejante en aquel marido y aquella mujer que, a pesar de convivir, no se reconocen.

Pero, naturalmente, también se hallan en esta antología algunas piezas que hoy en día tendrían tal vez un interés exclusivamente documental. Tal es el caso, a mi modo de ver, de *Los sobrinos de Tadeo o la española* de Francisco de Paula Cortés, drama que se desarrolla en Cartagena en la época de la Independencia y que quizá fue tomado de la historia de esa ciudad. Esta obra, en efecto, es el documento que muestra todos los estereotipos teatrales más socorridos de la época, pues incluye "trucos" tan duramente satirizados por Vergara y Vergara como la infaltable tambora que subrayaba los momentos más melodramáticos, la muerte impresionante de un personaje a manos de su propio hermano, una escenografía deslumbrante que debía ser realizada por medio de espectaculares telones, enredos de la trama ocasionados por otro personaje con identidad falsa, los "malos" y los "buenos" del paseo divididos en dos bandos decididamente opuestos, incluso el pavoroso incendio que ocurre en el propio escenario. Es una obra, sin duda, que seguía lo más de cerca posible los patrones de las compañías comerciales españolas e italianas de ópera que por esos tiempos hacían las delicias del ingenuo público del teatro Maldonado, piezas en las cuales la trama —lo más complicada posible— era lo esencial, sin importar lo descabellado de la caracterización para someterla a un forzado argumento. La obra tiene interés, claro está, precisamente por esos aspectos negativos, porque hace resaltar los méritos de quienes no escribían así, de quienes no se dejaban deslumbrar por el ruidoso y monumental estilo en boga.

Las tres piezas restantes de la antología, que son *Un alcalde a la antigua y dos primos a la moderna* de José María Samper, ya editada varias veces y puesta en escena no hace mucho por Carlos José Reyes, *La disparidad de cultos* de José Manuel Marroquín y *El espíritu del siglo* de José Manuel Lleras, son ya expresiones mucho más típicas de las formas que asumió el llamado costumbrismo en la segunda mitad del siglo, muy distintas de las de la precedente. Aunque *Un alcalde...* sigue expresando aún con



mucho vigor la sátira a una sociedad pacata y provinciana, habría valido la pena, en mi opinión, editar alguna otra obra menos conocida de este autor, como *Un día de pagos; El hijo del pueblo; Dios corrige, no mata o Percances de un empleo*. En cuanto a las obras de Marroquín y de Lleras, pertenecen ya decididamente al costumbrismo de las haciendas sabanas, mucho menos crítico y concreto, no tan ligado a la tierra, si se quiere. Este tipo de costumbrismo, en efecto, deja de zaherir a la sociedad, es teatro familiar; mucho más elitista, no está destinado a los teatros, sino a los salones; lo que, naturalmente, no demerita de por sí el género, pues ya se sabe que Molière se perfeccionó en los salones del rey y que también en ellos nació el género teatral japonés denominado *No*.

Como quizás no existe una edición perfecta, señalemos ahora algunos defectos de la que nos ocupa, los cuales, desgraciadamente, demeritan mucho la calidad del libro. No hay, por ejemplo, una correspondencia exacta entre el índice y el número de la página en que figuran las obras, descuido indudable del corrector de pruebas, pero también del editor y del recopilador; hay errores graves de imprenta, que a veces son horrores, como cuando se edita un diálogo cual si fuera una acotación, en la pieza *Los sobrinos de Tadeo* (pág. 379); hay un exceso de faltas de ortografía, simplemente escolares, que resultan muy molestas (mal uso de las mayúsculas y las minúsculas; falta de acento en adverbios como *más*; acentos donde no debe haberlos; falta de signos de

apertura de interrogación y de exclamación; palabras mal escritas, como *zoquete* con *s*, etc., etc.). Todos estos errores, además de ser muy mal ejemplo en un libro, son decididamente lamentables, porque revelan no sólo una precipitación y falta de interés del editor, sino un irrespeto al lector, quien está convencido de adquirir calidad.

A la edición, igualmente, le hace falta un estudio mucho más detallado y actualizado del momento histórico en que se escribieron las obras que componen la antología. La información en este aspecto, en efecto, es sumamente escasa: no nos enteramos para nada de las circunstancias en que trabajaron los dramaturgos colombianos del siglo XIX, muy precarias, por lo demás; los datos biográficos son excesivamente parcos, en su mayoría están desactualizados, porque corresponden a notas hechas el siglo pasado; tampoco localizan las piezas dentro del contexto de la producción total del autor ni de la paralela producción nacional. Después de transcurrido un siglo, es indispensable hacer una valoración contemporánea.

Es de lamentar, igualmente, la falta de por lo menos dos autores más para tener una panorámica apropiada del casi desconocido teatro del siglo XIX colombiano: se necesita la presencia de Constancio Franco (autor acaso el más prolífico de la época) y de Angel Cuervo, aunque las obras de este último autor, afortunadamente, esperan pronta edición del Instituto Caro y Cuervo.

Pero tal vez lo que acabamos de decir nos presenta como demasiado

pedigüños para una edición que es, sin duda, muy original, y es, de todos modos, extraordinaria y estimulante. Ella nos ofrece, al fin, una visión de conjunto que hasta ahora nunca habíamos podido tener; estábamos necesitando para gozar este teatro grandemente ignorado, para valorarlo y apreciarlo. Este volumen, por todo ello, sigue siendo, a pesar de sus defectos, un bienvenido aporte al conocimiento de nuestra sorprendente literatura dramática. Son, pues, dignos de los mayores elogios, de todas las felicitaciones y de nuestro decidido apoyo editorial, tanto el recopilador de las obras, Carlos Nicolás Hernández, como quienes valientemente aceptaron publicar estas obras tan raras, Tres Culturas Editores, que enriquece de este modo un patrimonio cultural importante.

FERNANDO GONZÁLEZ CAJIAO

Infierno del chisme caliente

Déborah Krueh

Ramón Illán Bacca

Plaza y Janés, Bogotá, 1990, 192 págs.

A comienzos de diciembre de 1980, días antes del lanzamiento de su libro *Marihuana para Goering*, Ramón Illán Bacca le comentó a Margarita Galindo: "Todavía somos retóricos, engolados, y aficionados al chiste grosero, pero no al humor. La literatura colombiana padece de una falta de humor casi crónica, y no es que me refiera a la obra de los humoristas como tales (Klim, Alkanotas, Cimifú) sino al hecho de que al mirar las cosas uno pueda permitirse una sonrisa"¹.

A los diez años de su formulación, el diagnóstico bacciano (¿o baccano?) parece no haber perdido su vigencia: la literatura colombiana, salvo el caso de Roberto Burgos en *Lo amador*, de Julio Olaciregui en *Los domingos de Charito* (que, con frecuencia se orienta hacia lo grotesco) y la obra narrativa y ensayística de Moreno

Durán (entre muy pocos otros) sigue sin (¿poder?) aprender a reír (con la risa de la inteligencia), sigue siendo, cuando no solemne o patética, melancólica. Una nueva excepción a la regla la constituye, y en serio, la primera novela del propio Ramón Illán Bacca, "Déborah Krueh".



La novela se abre con un recorte de prensa en el que se citan cuatro conjeturas en torno a la presencia de un bombardero alemán en la Guajira (esta visión múltiple de los hechos será una constante en la obra). El caso, cuyo interés declinaba frente a la participación de la selección nacional de fútbol en la Copa Mundo, despierta la curiosidad (las ansias de gloria) del redactor Gunter Epiayú, quien sospecha una larga historia de espionaje y contraespionaje.

Aunque los dueños del diario le niegan el apoyo económico, el periodista decide continuar la investigación y, de acuerdo con los resultados, participar en un concurso de novela o de periodismo. Lo primero ha de ser averiguar quién fue Déborah Krueh.

Imposibilidad de la historia, factibilidad de la novela, las accidentadas pesquisas de Gunter (cintas de grabación borradas, archivos saqueados,

escritos mutilados por el comején y la polilla) constituyen una de las dos líneas fundamentales del relato. Los documentos hallados (cartas, artículos, reportajes, expedientes judiciales, diarios, entrevistas, panfletos) se le entregan tal cual al lector, a quien le toca, ante tan confuso *collage* de fragmentos inconclusos, emprender su propia búsqueda y armar su propia novela, ya que al final sabremos que los papeles los dejó Gunter olvidados en un taxi. ¿Qué usurpador los trajo hasta nosotros?

La segunda línea la conforman los monólogos de un adolescente precoz, conocedor de la noche y sus ruidos, lector puntual de novelas picantes escondido tras un biombo chino pese a su miopía progresiva, Benjamín Avilés, el antihéroe, quien, testigo y, a veces, cómplice o protagonista de los hechos que Gunter investiga, nos aporta una perspectiva contemporánea de los mismos. La fuerza de la novela se debe a ese tenso contrapunto de voces, gracias al cual los fantasmales, proliferantes personajes, se incorporan lentamente, vuelven a la vida y echan a andar.

Pero la gracia de la novela, su vida, se encuentra en otra parte: en el regreso a ese principio generador que está en las raíces del género, la anécdota amena y la atalaya del chisme. Reino de la anécdota agradable, en *Déborah* "lo imprevisto es lo cotidiano y lo imposible es lo ocasional". Infierno del chisme caliente, la novela produce la impresión de una conversación (infinita) en el Entre-Nous, ese bar donde se reúnen todos los parroquianos (incontinentes verbales todos) para el viborear de cada día. Sólo que aquí ese cotorreo constante y esa proliferación anecdótica están matizados por la presencia inteligente del humor que permite comprender en vez de juzgar, que nos revela la ambigüedad esencial de la realidad.

Parte de la impresión de asistir a una plática familiar procede quizá del empleo reiterado de ciertos recursos propios del lenguaje oral: la invención onomástica, los sobrenombres,

¹ Margarita Galindo Steffens, "Ramón Bacca lanza su libro de cuentos", en Revista Dominical de El Heraldo, Barranquilla, 7 de diciembre de 1980, pág. 10.