

los literatos que trataron la violencia antes que nosotros”.

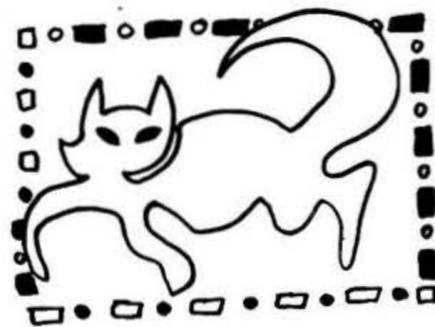
En suma, Molano ignoraba que la no-ficción narrativa exige igual temple en la elaboración para, justamente, hacer verosímiles unos datos reales. Así mismo, que la desmañada calidad narrativa de un relato —sea ensayo histórico, o texto periodístico o literario— atenta igualmente contra la verdad histórica que se quiere transmitir en los hechos referidos. Porque ya en su advertencia de que se trataba de componer un personaje-síntesis había asumido un compromiso propiamente literario. El personaje colectivo, que él llama, es propiamente una invención literaria antiquísima y un recurso que, por lo demás, demanda una fina artesanía narrativa para hacer creíbles, para hacer que vivan de verdad estos tipos humanos. En ello tal vez estriba su debilidad en esta elección narrativa autobiográfica y quizás por ello no alcance a coronar su gran objetivo: penetrar en ese profundo nivel del conflicto.

De todos modos la valencia histórica de su trabajo se mantiene. Pero en la potencia misma del relato (y la no-ficción narrativa, se ha probado, puede alcanzar una doble función estética y testimonial), en el nivel estrictamente literario se puede ver una escasa elaboración dramática (y, a ratos, sintáctica). Sus personajes pierden por momentos consistencia real; se transfiguran en seres sobrenaturales ubicuos, pequeños Argos, como sucede con Ana Julia en su increíble hégira por los pueblos del viejo Caldas y del Valle, de cordillera a cordillera, huyendo, salvándose en el último momento. O en el testimonio de José Amador, cuando da cuenta de su dosis de horror diario en su trabajo como arenero y como ayudante del médico de Tulúa en las autopsias.

Ya en los relatos finales del libro, el autor parece percatarse de que se requiere una mínima adecuación narrativa del texto. Hay sugestión y verdad en ese amargo recuerdo del otrora temible “pájaro” El Chimbilá. Molano, aquí, parece haber afinado su oído y la pluma para resaltar en

el monólogo la calidad simbólica del gesto, del detalle real: “[...] también los espejos estaban prohibidos. Si la gente supiera lo terrible de esta prohibición. Eso de no poderse uno encontrar con su propia cara, eso de no saber cómo está uno, eso de no poderse mirar sus propios ojos [...]”, dice El Chimbilá al contar sus años de “retiro” en Gorgona. También las fórmulas crípticas con que El Cóndor impartía sus órdenes nefastas son en el texto certeramente aprovechadas. Auténtico horror se percibe detrás del relato eufemístico de sus matanzas. Y está igualmente lograda esa redonda frase final: “mis hazañas ya se habían hecho viejas y yo no era capaz de renovarlas, porque uno con los años se aferra a la vida, se prende uno a la vida como un niño a las enaguas de la mamá cuando ve un gitano. Se vuelve uno medroso, por aguantar el pucho de vida que le queda”.

RAÚL JOSÉ DÍAZ



## La conciencia de la máscara

Los extraños traen mala suerte  
José Luis Garcés  
Editorial La Oveja Negra, Bogotá,  
89 págs.

En Montería, donde las golondrinas invaden de tal manera la ciudad que los habitantes se proveen de escobones para apartarlas de los cables eléctricos, varios jóvenes escritores se reunieron en el bar Ganadero y crearon el hoy conocido grupo El Túnel. Entre los integrantes están: José Luis Garcés, Leopoldo Berdella, Anto-

nio Mora Vélez, Soad de Farah y Gustavo Tatis Guerra, el benjamín del conjunto. Todos con un trabajo sólido, difundido en suplementos y revistas literarias, algunos con libros publicados. Su propósito es divulgar los valores de la cultura sinuana.

José Luis Garcés, en *Los extraños traen mala suerte*, novela corta (mal presentada por la editorial como un volumen de cuentos, en su número 41 de la Biblioteca de Literatura Colombiana), recoge una serie de vicisitudes amorosas vividas por el narrador. Hay, en la estructura formal de la obra, uno o dos textos que frenan, antes que estimular, el interés del lector. Las “Palabras iniciales necesarias”, con las cuales comienza el texto, son del todo innecesarias. No ocurre lo mismo con las reflexiones del narrador sobre el discurso en fragmentos ofrecidos por el recuerdo.

Propone como premisa el razonamiento que redondeará al final del discurso narrativo, tesis de paralelismo bergsoniano:

*No importa el tiempo, importan los recuerdos. Y es posible que con esta afirmación yo mismo me refute. El tiempo va y viene, se mastica la cofia de su propia cola, utiliza diversos hábitos. Los hechos pierden color y se alejan a la caverna de la mala memoria. Allí los acumula el tiempo. Moho y un poco de olvido los afecta, pero ellos se mantienen vivos. Los recuerdos duermen con un ojo abierto. La vida sigue en su barca. Y de pronto, practicando la sorpresa, un clarinete errabundo impone su toque. Los recuerdos se desperezan y salen de su horrible foso. Vienen con paso atropellado, irrespetando el óxido benigno que el tiempo ha depositado en las concavidades de sus sienas. Así me aparecen a mí, penetrando los pasadizos en penumbran, derribando vallados y mostrando esa sonrisita que combina la superioridad con la burla.*

Es notable, a través de las reflexiones del protagonista, que José Luis Gar-

cés busca poner de manifiesto la autonomía de su realidad circundante. La necesidad extrema, para él, de diseñar su propio bisturí y poder diseccionar, en la atmósfera de sus personajes, los acontecimientos aislados dentro de una óptica más compleja. A través de una historia de ausencia de amor, lo que se configura es el cambio súbito de un pueblo que pierde su realidad espiritual, su pasado, y se torna en una ciudad desamparada, con nuevos mitos. Una ciudad en donde, invirtiendo la fórmula durreliana, no existe un mundo porque no hay habitante al cual amar. No es gratuito que el narrador se torne incapaz de "reconstruir piedra por piedra", como lo hace Darley en *Justine* con su amada ciudad, su "capital del recuerdo", su amadísima Alejandría.

Para penetrar esta realidad de la cual desconfía, el narrador se interna en el ámbito virgen de veintitantas madrugadas; se sobrepondrá, en sus recuerdos, a la muerte de los que supuestamente eran sus seres queridos. Ante la muerte de Belysa, su tercera mujer, afirma:

*Durante un invierno inclemente, hace más o menos veinticinco años, un ataque de asma le paralizó el corazón. Y cumpliendo el consejo de Henry James de que en caso de morir hay que morir por completo y tan absolutamente como sea posible, ella, a los seis meses, era en mí una vaga memoria, una figura rumbo a la penumbra.*

Indagará el autor en torno a la miseria humana, sobre el engaño a sí mismo. Por eso, la narración está plagada de expresiones de angustia, de nostalgia, de ironías sutiles.

*¿Acaso es plata? Ustedes siempre andan con muchas palabras en la boca, pero con escasa moneda en los bolsillos. Eso del periodismo no florece aquí. La poesía sí que menos. Vienes donde la práctica Celia. Donde la activa Celia. La audaz Celia. La... inteligente Celia. Cuando vas a poner*

*tu ventica de versos. Versos al por mayor y al detal. Si usted compra más de un centenar, su descuentico respectivo.*

Otras veces son discursos de confección impecable e implacable, como el terrible dinamismo del discurso que elabora Celia, quien sirve de puente para que el periodista-narrador se conozca con Támara, con quien compartirá emociones hasta la separación definitiva:

*La realidad de la cabeza sucumbe frente a la realidad de la puerta. ¿No siempre? Me gusta que digas eso, Támara. Por lo menos demuestra que la lluvia empieza a perder importancia. Sí ya se sabe, en la vida va la muerte, y en la muerte va la vida. Si las circunstancias le son favorables, la realidad de la cabeza puede hacer añicos a la realidad de la puerta.*

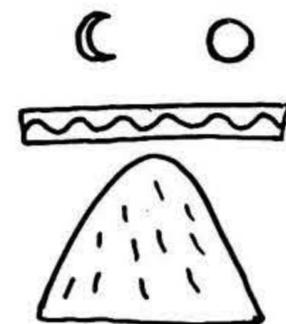
Las reflexiones constantes del narrador son semejantes a las de Camus en *El hombre rebelde*: "Cuando el asesino y la víctima hayan desaparecido la comunidad se reconstruirá sin ellos". Por su parte, Garcés expresa:

*Tal vez en los próximos tiempos, hombres de otra textura, formados en una sociedad que haya extirpado la posibilidad de ser víctima o verdugo, no tendrán la necesidad de vincularse a los residuos del secreto para mantener la ficción de un amor exiguo.*

El narrador establecerá por medio de los negros, personajes aparentemente anodinos, los hilos que imponen y mueven la máscara. Ellos, saturados de generosidad y bondad, océanos de nostalgia y soledad, aportan el título a la obra y permiten mirar el desarrollo de la máscara real y en permanente derrota cuando, por medio de la conciencia social, se desmitifica el amor que permiten las ideologías. La sola palabra *amor*, en nuestros días, según Barthes, es considerada obscena. Los personajes, en *Los extraños traen mala suerte*, bus-

can el amor aún allí donde saben que no está. Se configura "un pueblo de historia oculta, de pasado amplio y de presente estrecho", al decir de Garcés. El reencuentro pesimista con la verdad, pero verdad en últimas. Por ello, en el alba del discurso, se pregunta: "¿Sabe usted que todos venimos a la vida antes que con un rostro, con una máscara?"

CLÍMACO PÉREZ CAMARGO



## Treinta y cuatro páginas de arqueología literaria

**Camilo**

Jorge Isaacs

Editorial Incunables, Bogotá, 1984,  
34 pgs.

Esta novela inconclusa, *Camilo*, la empezó a escribir Jorge Isaacs en 1893, cuando se estableció en Ibagué. Su propósito era el de redactar dos novelas históricas sobre el Valle del Cauca: *Fania* y *Camilo*. Esta última tenía segundo nombre (¿o sobrenombre?): *Alma negra*.

En los seis capítulos, todos muy cortos, que se conocen de *Camilo* no puede decirse que se le encuentre la negrura del alma. Ni la blancura tampoco, ya que este personaje cuyo nombre sirve de título a la proyectada novela apenas aparece en una conversación en la página 31, para hacerse presente en la que sigue. Y el texto publicado se acaba en la 34, sin que *Camilo* haga nada distinto de saludar y entregar una guagua que cazó para el almuerzo de su padrino don Lubín. Y ofrecer otro regalo: "unos azulejos chochones, porque si no se mueren de tristeza".