

Desaparición y perplejidad: estudio de los *incipits* y los *excipits* en dos textos de Evelio José Rosero Diago*

Disappearance and Perplexity: A Study on the *incipits* and the *excipits* in Two Texts by Evelio José Rosero Diago

María del Carmen Saldarriaga Muñoz

mas307@pitt.edu

University of Pittsburgh, Estados Unidos

Recibido: 8 de mayo de 2013. Aprobado: 27 de septiembre de 2013

Resumen: este estudio analiza “Lucía o las palomas desaparecidas” de Evelio José Rosero Diago, en relación a su novela *Los ejércitos* (2007). Se hace una comparación entre los *incipits* (inicios) y *excipits* (finales) de ambos textos con el fin de mostrar la propuesta poético estructural que les subyace, y que contribuye a cifrar la novelística de Rosero desde una práctica estética de la desaparición y la perplejidad.

Palabras claves: *incipit*; *excipit*; *Los ejércitos*; Lucía o las palomas desaparecidas; Rosero Diago, Evelio José.

Abstract: This study analyzes Evelio José Rosero Diago’s “Lucía o las palomas desaparecidas” in relation to his novel *Los ejércitos* (2007). A comparison is made between the *incipits* (beginnings) and *excipits* (endings) of both texts in order to show the structural poetic project that underlies them and that contributes to encrypt Rosero’s fiction in an aesthetics practice of disappearance and perplexity.

Keywords: *incipit*; *excipit*; *Los ejércitos*; Lucía o las palomas desaparecidas; Rosero Diago, Evelio José.

* Artículo derivado del proyecto de investigación doctoral *Literaturas delirantes: aproximación crítica a cuatro novelas colombianas contemporáneas (2000-2010)*, asesorado por el profesor Daniel Balderston. Agradezco la pertinencia de los comentarios y observaciones hechas por los lectores anónimos de *Estudios de Literatura Colombiana*.

No se trata de un juego solitario: cada gesto que hace el jugador de puzzle ha sido hecho antes por el creador del mismo; cada pieza que [el jugador] coge y vuelve a coger, que examina, que acaricia, cada combinación que prueba y vuelve a probar de nuevo, cada tanteo, cada intuición, cada esperanza, cada desilusión han sido decididos, calculados, estudiados por el otro.

GEORGES PEREC, *LA VIDA INSTRUCCIONES DE USO* (1978)

Cuando en 2012 se le pidió al escritor colombiano Evelio Rosero (1958) escoger las mejores páginas entre su obra publicada, este optó por el cuento corto “Lucía o las palomas desaparecidas” (1992).¹ La preferencia por un texto periférico que puede ser sorpresiva para el lector, resulta aún más desafiante al encontrar junto a “Lucía” una cuartilla en la que Rosero comenta sus razones,

La elección puede parecer un motivo ajeno a la literatura, y sí lo es, pero no del todo. Es un cuento escrito hace poco más de veinte años, y todo en él *prefigura* lo que he intentado bosquejar en todas mis novelas “para adultos”, sobre todo las dos últimas: *En el lejero* y *Los ejércitos*. Quienes conozcan estas obras seguramente me darán la razón (2012: 643).

Indudable. Quien haya leído parte de su obra reconoce la recurrencia y autorreferencialidad temática, así como la unicidad de su estilo narrativo, además de los trazos determinantes que la convierten en un organismo vivo que se ve evolucionar, mas en retrospectiva,

Lo que me asombró, conmigo mismo, la tarde de esa lectura, fue entender que definitivamente el cuento para niños *concluía* de más viva manera todo lo que durante mi vida me ha rodeado y aterrado en el alma: los desaparecidos, los desaparecimientos, en mi país (Rosero, 2012: 643).

1 En el prólogo a su antología, Miles explica que la idea surge en el volumen editado por Whit Burnett con Dial Press en 1942, llamado *This is my Best. Over 150 Self-Chosen and Complete Masterpieces, and the Reasons for their Selection*. Así mismo, comenta que su título “Mil bosques en una bellota” se inspira en el ensayo “La historia”, de Ralph Waldo Emerson, del que a su vez cita que “La creación de mil bosques”, esto es de mil historias “está en una bellota” (2012:13). El encargo de Miles a los autores era que cada uno de los convocados encontrara esa semilla (o bellota) que cifra su estética autónoma, aquello que cada uno “considera lo más representativo de esa obsesión” que es la totalidad de su obra publicada (14). Organizada bajo criterio cronológico la antología que, aclara Miles, no intenta configurar un canon “ni siquiera personal” (14) comienza con un fragmento de la novela *Las primas*, de Aurora Venturini (1922) publicada en 2008 y termina (26 escritores de habla hispana después) con el cuento corto “Lucía o las palomas desaparecidas” de Evelio Rosero Diago (1958), inicialmente publicado en 1992 en *El aprendiz de mago y otros cuentos de miedo* y reeditado para la presente antología.

La temática de la desaparición forzada de colombianos en las últimas décadas parece constituir el *axis mundi* semántico y estilístico sobre el que Rosero despliega gran parte de su obra. Esto lo redescubre el autor durante una lectura pública de “Lucía” y lo puede reconocer el lector de *Los ejércitos* (2007), una de sus últimas novelas publicadas.

La propuesta del presente estudio es la de aprovechar la riqueza implícita en la reflexión que sobre su proceso creativo hace Rosero, para analizar uno de los aspectos clave de su obra y autonomía literaria,² esto es, la temática de la desaparición. Dicha temática, que el autor relaciona explícitamente a lo corporal, asume tanto en *Lucía* como en *Los ejércitos* características también gráficas, léxicas y sintácticas, que no solo le prestan aliento y vivifican la idea misma de lo que se desvanece, sino que ordenan su universo narrativo logrando aquel impulso que Italo Calvino describiera como “the manner in which the pursuit of a definite structural project and the imponderable element of poetry become one and the same thing” (1988: 121).

Aunque genéricamente opuestos (el uno germen, el otro fruto), cuento corto y novela pueden ser entendidos como ese proyecto poético estructural que no solo trabaja sobre el motivo de la desaparición, sino que demuestra una consistencia en la obra del autor, es decir, en ambos casos se reconoce el método que “signado por la permanente interioridad del escritor” (Rosero, 1993: 1) produce una sensibilidad, una estética, que le es propia.

En la aguda reflexión que hace sobre sus motivos para elegir a “Lucía” y al conectarla explícitamente con *Los ejércitos*, Rosero mismo nos adelanta la clave para ingresar a su universo estético. Al describir a “Lucía” como *prefiguración* a la vez que *conclusión*, como anticipación a la vez que cierre, el autor sugiere (tal vez involuntariamente) ir al análisis textual de sus comienzos y sus finales. De las correspondencias temáticas, semánticas, formales y metodológicas que pudiera develar su paralelización; más concretamente, del *incipit* y el *excipit* de “Lucía” y de *Los ejércitos*.

Incipit y *excipit*, términos latinos heredados de su uso como marcas informativas en manuscritos medievales, se refieren respectivamente al principio, inicio o debut de un escrito, así como a su final, cierre o clausura. El interés en delimitar e interpretar *incipit* y *excipit* en un texto determinado, tiene que ver con explorar activamente esas dos significativas extremidades

2 Por autonomía se entiende “la capacidad de imponer criterios de calidad propios, sin excesiva interferencia por parte de campos distintos” (Morgan, 2013:22). Esta definición se inspira en la teoría de los campos de Pierre Bourdieu.

que acomodan el cuerpo narrativo de un escrito. Dada su complejidad, con el estudio de uno de estos fragmentos textuales ya sería suficiente, mas la paradoja de entenderlos como un conjunto, aún si arbitrario, surge de la obra y las reflexiones particulares de Rosero, comenzando a darle características propias que lo autonomizan como narrador en un campo literario compartido.

La acepción común en los diccionarios indica que el *incipit* sea pensado como la primera palabra u oración completa de una obra literaria. Sin embargo, críticos como Andrea Del Lungo (1993), Victor Brombert (1980) y Jacques Dubois (1971), coinciden en la insuficiencia de esta definición y proponen ampliarla a fin de extender su alcance. Así el *incipit* será provisoriamente definido como “fragment textuel qui commence au seuil d’entrée dans la fiction [...] et qui se termine à la première fracture importante du texte” (Del Lungo, 2003: 55).

Origen a la vez que originalidad, el inicio de una obra es un espacio primordial que surge de sí mismo y se legitima a sí mismo, al tiempo que un momento decisivo, ya que establece una relación estratégica entre los niveles internos y externos del relato, o sea entre personaje, voz narrativa y lector. Visto desde esta perspectiva, el *incipit* cumplirá con la doble función de ser génesis a la vez que contrato de lectura. Expuesta su relevancia es importante resaltar también los aspectos más problemáticos de su estudio, más concretamente su delimitación, arbitrariedad y relación con el *excipit* o final.

En cuanto a su *delimitación*, Del Lungo propone rastrear la “première fracture” con criterios de corte que van desde indicaciones de tipo gráfico, por ejemplo un primer punto y aparte, o la inserción de un espacio en blanco, etc., hasta efectos de cierre temáticos o cambios en la temporalidad, la espacialidad, la focalización, e incluso cambios perceptibles en el modo narrativo (de descriptivo a explicativo o viceversa). Mas es importante que al establecer el corte se respete la variabilidad y superposición de planos simultáneos, la cual es en última instancia la que confiere la complejidad y riqueza a la unidad textual que haya sido aislada y entendida como *incipit*.

Un segundo elemento que complejiza su análisis es la *arbitrariedad* propia de esta práctica crítica de delimitación. Ya que, aunque es cierto que todo texto tiene un inicio, su separación del resto es indiscutiblemente artificial y por tanto conjetural. Lo que interpela al lector no será el ya famoso “Where to begin?” que se planteara Barthes en el primer número de *Poétique* (1970), sino el ¿Dónde está ese comienzo? Aclarar lo que se privilegia al momento de establecer el recorte ayudará a clarificar no solo los motivos de la elección sino las intenciones interpretativas de quien lo haya elegido.

Por último, y especialmente relevante al presente estudio, está la ya planteada relación entre *incipit* y *excipit*, es decir, entre ese decisivo y primordial fragmento que haya sido aislado del resto del texto y considerado un mapa referencial del mismo, con ese otro fragmento que indica que la historia tratada ha tocado un límite temático y formal que no sobrepasará. Si el umbral final de la obra representa una contención frente a la información que puede (o quiere) ser dada por el autor, o si tiende el invisible puente de la metaficción que establece un más allá externo a la obra, es relativo a cada contenido, lo que sí resulta universal es esa última palabra impresa que marca el comienzo de un *excipit* en reverso. Aquí la práctica de delimitar no parece resultar tan problemática, especialmente en casos como los de los textos de Rosero, en los que el borde final usualmente se responsabiliza del inicial, de sus interpelaciones y de sus codificaciones, mas no se niega que esta delimitación resulte igualmente parcial.

“Lucía”, publicado por la editorial Panamericana en 1992, es uno de los ocho cuentos breves que conforman la colección *El aprendizaje de mago y otros cuentos de miedo*. La historia, narrada entre primera persona del singular y segunda persona del plural, se centra en la huida inusitada e inexplicable de todas las palomas en todos los cielos, ocasionando desde sus inicios una realidad y futuro que se anticipan siniestros “como no hay palomas, no hay mensajes. Ningún mensaje atraviesa estos cielos” (Rosero, 2012: 645). La desaparición de las palomas resulta por otra parte tremendamente contagiosa y uno a uno, como en efecto dominó, todos los objetos animados e inanimados del mundo comienzan a desaparecer; estrellas, luna, guitarras, espejos, etc. Poco a poco desaparece también la *memoria* de dichos objetos: “¿Cómo eran las guitarras, cuál su quejido, su alarido, su alegría?” (2012: 645). Se hacen humo tigres, papeles, bombillos, colores, sabores, y “hasta los bailes a solas”(646), en últimas el deseo mismo desaparece. Pero el dilema llega a tocar personalmente al narrador solo cuando desaparece Lucía. Este personaje, que era el componente que le permitía usar el “nosotros”, se esfuma cuando sale a “buscar a los que se fueron” (646). El cuento continúa con la búsqueda de Lucía y la atestiguación de la desaparición de lo poco que queda hasta que desaparece el sol en sí mismo: “Y sin el sol cómo encontrarte, Lucía. Cómo” (647). Una vez dichas estas palabras, el narrador oye la voz de Lucía justo a su lado; esta le dice haberlo estado buscando también y ahora que se encuentran se abrazan y se ven el uno al otro. De nuevo la voz narrativa puede usar el “nosotros”.

Por otra parte, *Los ejércitos*, ganadora en 2006 del II Premio Tusquets Editores, es una novela que siendo también relativamente corta, retoma la indefinición, ininteligibilidad y desasosiego de la temática de la desaparición planteada en “Lucía”. En este caso el protagonista es doble: los maestros escolares de la región rural de San José, Ismael Pasos y Otilia, su esposa. De una convivencia que se intuye idílica, la pareja enfrenta la toma armada del pueblo en que vive y que venía anunciándose a través de desapariciones forzadas de algunos vecinos de la región. Así, la trama se desarrolla entre las escenas del terror a la inminente invasión y la búsqueda que Ismael hace de Otilia quien también ha desaparecido (presuntamente secuestrada por los bandidos).

Aunque sean dos, los protagonistas se ven divididos casi desde el inicio de la novela, el uno busca, observa y siente, mientras la otra calla, se oculta y niega su presencia al lector quien, junto a Ismael, habita la inquietud del tropo del cuerpo desaparecido. En *Los ejércitos* no se sabe a ciencia cierta quiénes son los sujetos que invaden, si guerrilla, paramilitares, fuerzas armadas corruptas o asesinos a sueldo, mas descubrir su identidad tampoco parece ser el objetivo de alguna de las instancias narrativas.

Y era así: en la casa del brasilero las guacamayas reían todo el tiempo; yo las oía, desde el muro del huerto de mi casa, subido en la escalera, recogiendo mis naranjas, arrojándolas al gran cesto de palma; de vez en cuando sentía a las espaldas que los tres gatos me observaban trepados cada uno en los almendros, ¿qué me decían?, nada, sin entenderlos. Más atrás mi mujer daba de comer a los peces y los gatos, pero mi mujer y los peces, ¿qué me decían? Nada, sin entenderlos (Rosero, 2007: 11).

Narrado en primera persona, el *incipit* de *Los ejércitos* comienza con una, cuando menos inquietante, oración coordinada copulativa: “Y era así.”. Desde la práctica exegética de análisis de los inicios, se pudiera establecer dicha oración como tal y delimitar el análisis a esta. Pero la opción de trabajar sobre el párrafo inicial completo de la novela de Rosero no responde tanto a un afán estructuralista como a uno interpretativo. Para mostrar cómo el autor ha trabajado sobre la contingencia que es la desaparición forzada, generando una estética que incluye forma y contenido, es necesario leer detenidamente el párrafo completo, esto es, hacer una suspensión artificial desde la cláusula “Y era así.” hasta “Nada, sin entenderlos.”, oración que cierra el párrafo.

En los cuentos y novelas de Rosero parecen ser comunes los *incipits in medias res* que, siguiendo la propuesta hecha por Del Lungo —y productiva-

mente retomada por Graciela Villanueva en su estudio genético sobre la obra de Juan José Saer— se refieren más a “*incipits in media verba* e incluso *in media scripta*, ya que son comienzos que no ponen el acento en la referencia a una realidad preexistente sino en la continuidad respecto de un relato —y aun respecto de un texto— ya comenzados” (Villanueva, 2011: 96-97). En el caso del *incipit* de *Los ejércitos* se puede plantear que la inclusión del imperfecto del indicativo “era” refiere a una memoria anterior al texto, logrando vincularse al ritmo de la cotidianidad e intentando borrar las huellas de autorreferencialidad. Así mismo la conjunción “y” tiene una función antagónica al, por una parte, reforzar esta intención añadiendo a la suspensión temporal una semántica, esto es, al comenzar el texto con una cláusula coordinada que sugiere que le precede otra oración que no ha sido enunciada, mientras por otra, se podría plantear que esta conjunción —paréntesis encargado de abrir la novela— da a la visión retrospectiva del narrador una aura de *algo* primigenio que marcará las imágenes que le siguen, revistiéndolas de un significado autoritario que no permite cuestionamiento alguno: “Y era así:” significa, entre otras cosas, que no pudo haber sido de otra manera.

Este “y” funciona como facilitador de una aporía interna a la novela que se mantiene hasta el final de la narración: o la imagen precedente a la conjunción “y”, aquella encargada de conectar (y explicar) la vida pasada de Ismael Pasos se ha desvanecido, se ha ocultado y por tanto pide ser encontrada —cuando menos extrañada—, o sencillamente no existe, aún si la sintaxis la conjura. Ante la inquietante sugerencia de la segunda hipótesis, el inestable trípode que es la oración “Y era así:”, tomará la forma de origen, de singular y fosilizado límite que marque la dirección del resto de la historia.

Adicionalmente, los dos puntos que suceden a esta categórica primera oración, anticipan una parrafada descriptiva que — planteada como parte del *incipit* de la novela — no solo figura el origen del universo narrativo autónomo a *Los ejércitos*, sino que establece un punto de comparación entre el pasado narrado únicamente en imperfecto del indicativo (era, reían, oía, sentía, decían, daba, etc.) y el presente absoluto en que anida el *excipit* o la conclusión de la historia. En esta ocasión, la delimitación del fragmento inicial ha sido entonces dada por su perfecta correspondencia antagónica con el fragmento final que citaremos más adelante.

Este párrafo introductorio colecciona objetos de forma acumulativa y modular, proponiendo un marco de lectura que, en lugar de restringir, multiplica las posibilidades interpretativas. Por ejemplo, una posibilidad es la

de tomar el inventario o *puzzle* conformado por los sustantivos *brasileño, guacamayas, huerto, naranjas, cesto de palma, almendros, gatos y peces*, y sugerir que el narrador habita un universo exuberante, exótico y paradisíaco que pide ser algo más que la unión de piezas independientes, al tiempo que lo conserva sosegadamente enfocado en la naturaleza interna de sí mismo, el cual, como centro de su propio mundo, siente, escucha y observa los efectos de la realidad utópica que lo rodea.

Otra posibilidad se genera si consideramos como el núcleo del párrafo la perspectiva o ángulo desde el que Ismael parece lánguidamente recoger las naranjas. Desde la altura de la escalera recostada contra el muro, Ismael se posiciona como centro panóptico de aquella ilusión develándola como una mera representación externa a sí mismo, un cuadro de realidad atrapado en el instante de sus sentidos. Una posibilidad más subyace en las complejidades sintácticas que nos proponen los enunciados no planteados por los gatos, su esposa y los peces, quienes con solo habitar el mismo espacio de la imagen que Ismael como narrador invoca parecen hablarle de asuntos que él mismo no entiende, no escucha o no desea entender o escuchar.

Esta última posibilidad interpretativa resulta una de las más fértiles, ya que no solo anticipa las complejidades sintácticas en *Los ejércitos*, sino que insinúa para el resto de la novela un aroma a sospecha, un sabor receloso que advierte que aunque el encuadre original se dé desde objetos que en conjunto forman un ideal, hay en la voz narrativa una inaprensibilidad del significado del mundo, “¿qué me decían? Nada, sin entenderlos”. Esta incapacidad de interpretar los símbolos que rodean la escena, y por tanto de otorgar sentido a un mundo ahora desnudo, aparece también en el *incipit* de “Lucía”. Mientras el párrafo inicial de *Los ejércitos* no es especialmente económico en su manejo del lenguaje, el *incipit* de “Lucía”, tal vez por su categorización como cuento infantil, es bastante más eficaz en la distribución de sus recursos léxicos.

Una mañana despertamos y vimos que las palomas habían desaparecido. Cuentan los últimos que las vieron que las palomas volaban desesperadas, trazando con gran violencia extraños jeroglíficos en el cielo, letras y palabras y después versos enteros, igual que un poema infinito que ninguno lograba entender, pues estaba pensado en un alfabeto desconocido. Aquello había sido un revuelo de plumas, una blanca llovizna de hielo (Rosero, 2012: 644).

En “Lucía” la indefinición no vendrá de una falta de comprensión metafísica, como sucede con las miradas intuitivas por Ismael, las cuales

parecen *decirle algo*. En este caso hay una escritura, un rasgo o pliegue que se escribe en el lienzo imposible del cielo. Los “versos enteros” como “poema infinito” otorgan cualidades humanas a las palomas, al tiempo que animalizan a los lectores que no logran entender. El alfabeto que usan las ahora desaparecidas, es entonces pensado como desconocido y por tanto desconcertante. ¿Qué intentaron decirle las miradas de Otilia, los peces y los gatos a Ismael? ¿Qué las palomas a los incapaces lectores que las vieron desaparecer? Antes que mensaje cifrado, se entrevé que lo que se pretendía era *advertir*. El velo de un presente fatídico es tendido, en retrospectiva, por esa advertencia que se da desde el párrafo inicial, mas con la que ya nada puede hacerse dado que pasó y no fue comprendida; en ambos casos este postergado mensaje se narra como una acción que continúa en el pasado, “¿qué me *decían*? Nada, sin entenderlos” y “un poema infinito que ninguno *lograba* entender”.

Para equilibrar el análisis vale así mismo retomar el artículo indefinido “una” con el que abre “Lucía”. Este sugiere al lector un tiempo relativo y dinámico que, a diferencia de la temporalidad dilatada y cíclica que ofrece la visión de Ismael Pasos, juega con la dualidad de ser *una* mañana cualquiera (no es importante cuál) y también de ser *la* mañana única en la que el evento inusitado que provocará la historia tiene lugar, esto es, la desaparición de todas las palomas y las consecuencias de incomunicación con los objetos referenciales que ello conlleva. En esta apertura Rosero deja de lado cualquier detalle innecesario, creando un ritmo en los eventos que desencadena la rapidez propia del tiempo de la ficción.³

Aunque múltiples en su aproximación narrativa, ambos comienzos registran la huella del autor en los tropos que los regulan: animales que confiesan y vaticinan un intrincado porvenir; símbolos liminares —como el muro o el cielo— que confinan y sujetan a la voz narrativa al destino ineludible o acompañamientos metonímicos del deseo que el narrador incluye solo para dejar constancia de su existencia antes de desaparecer, como es el

3 El cuento de “Lucía o las palomas desaparecidas”, como fuera publicado en la antología editada por Miles presenta una nota a pie que aclara que ésta es una versión modificada respecto a la que se ha venido reeditando desde 1992. Los cambios anotados comprenden desde revisiones adverbiales y de conjunciones, hasta signos ortográficos, cambios léxicos y de orden de palabras en una misma oración. Pueden contarse hasta 19 modificaciones de su versión en el original, muchas de ellas parecen obedecer a este señalado intento del autor por eliminar ambigüedades y énfasis prescindibles; por ejemplo, mientras en la primera edición del texto se puede leer: “Pudimos vernos a los ojos con Lucía. – Nos miramos.” en su reedición de 2012 se lee: “Pudimos vernos con Lucía, nos miramos.” Para los propósitos del presente escrito se usa la versión de 2012.

caso específico de Otilia y Lucía. El desarrollo de estos comienzos —ahora vistos en paralelo, aunque respetando la dimensionalidad que le es única a cada cual— avanza en la historia para toparse con un final que implosiona las posibilidades interpretativas antes diversas, es decir, un final que ya estaba contenido en la advertencia del comienzo, y que se corresponde con esta de forma tan íntima que provoca la sensación de inmovilidad espacial.

Aunque la temporalidad aparentemente lleva a que ocurran eventos concretos en ambas historias, los dos *excipits* clausuran la posibilidad de un desplazamiento en el espacio narrativo; de existir, este movimiento no ha sido horizontal o lineal, sino completamente vertical. Ha sido en picada. Ha taladrado en el centro del texto y ha llegado cíclicamente al punto de partida, al lugar en el que se generó la incomprendida advertencia inicial.

He salido por la puerta principal. Me dirijo a mi casa, avanzo por la calle tranquilamente, sin huir, sin volverme a mirar, como si nada de esto ocurriera —mientras ocurre—, y alcanzo el pomo de mi puerta, las manos no me tiemblan, los hombres me gritan que no entre, “Quieto”, gritan, me rodean, y me temen ahora, justo cuando estoy más solo de lo que estoy, “Su nombre”, gritan, “o lo acabamos”, que se acabe, yo solo quería, ¿qué quería?, encerrarme a dormir, “*Su nombre*”, repiten, ¿qué les voy a decir?, ¿mi nombre?, ¿otro nombre?, les diré que me llamo Jesucristo, les diré que me llamo Simón Bolívar, les diré que me llamo Nadie, les diré que no tengo nombre y reiré otra vez, creerán que me burlo y dispararán, así será (Rosero, 2007: 203).

El mensaje terrible que Ismael intuía en el *incipit* encarna en el *excipit* en la figura de los hombres que amenazan con dispararle. El texto no solo regresa semánticamente a la sentencia del “Y era así” por vía del “así será” final, sino que establece el principio de la eternidad habitando el *locus terribilis* que ha desplazado completamente el lugar idealizado en el huerto de la casa matrimonial. Un tiempo del eterno retorno solo presenciado por el perplejo sobreviviente se instala sobre la novela que ha concluido con un negativo fotográfico de su inicio. El efecto que fuera creado por la pregunta “¿Qué me decían?”, por ejemplo, se retoma y evoluciona en el nuevo cuestionamiento “¿Qué les voy a decir?”; la risa de las guacamayas en la casa del vecino se corresponde a la risa que Ismael plantea como posible respuesta a las preguntas de “los hombres”; el pomo de la puerta que ahora (en el presente de la narración) sostiene con su mano el protagonista y que separa el refugio del desamparo retoma la simbología del umbral, que antes descansaba sobre el muro que separaba su casa de la del brasilero.

Estas no son pues meras coincidencias, sino intensificaciones de una propuesta temática y formal, que late en el centro mismo de la obra de Rosero y que él como autor detecta como prefiguraciones en su lectura de “Lucía”.

Nos encontramos con Lucía cuando la tierra era un desierto a oscuras. Nos abrazamos y nos dormimos y soñamos lo mismo: soñamos que todo esto era un sueño. Que despertábamos y encontrábamos el mundo como antes, con palomas, con estrellas, con guitarras. Pero solo se trataba de un sueño. En realidad, la tierra misma había desaparecido. El silencio era una vasta planicie. Un abismo giraba alrededor. Extendí los brazos y no encontré a Lucía. Pensé que también Lucía había desaparecido, y me espanté, como si en este mismo momento este libro desapareciera de tus manos. –Lucía–grité, y en eso una última estrella fugaz, como una alegría, como un destino, pintó de luz el universo, y entonces nos vimos con Lucía. Pudimos vernos con Lucía, nos miramos. Por lo menos nosotros no habíamos desaparecido (2012: 648).

No es de extrañar que el fragmento delimitado como *excipit* de “Lucía” reproduzca la técnica ya expuesta por *Los ejércitos* y viceversa, ya que en esta práctica —visible al lector atento— se figura el valor del motivo de *la desaparición forzada* transformado en una *estética narrativa de la desaparición temática y formal*. Mientras al inicio de “Lucía” “despertamos” ya para su final “dormimos”; mientras al principio “vimos” más adelante “soñamos”; si antes “las palomas habían desaparecido”, hacia el cierre “la tierra misma había desaparecido”. Las palomas trazan versos enteros con un alfabeto imposible que para el *excipit* redundará en un “silencio” como “vasta planicie”. Sin embargo, la última oración de “Lucía” conserva a quien mira aturdido el desvanecimiento de los objetos del mundo (aquellos necesarios para definir su propia identidad) en una zona de tregua con la que no cuenta la última escena de *Los ejércitos*. El fatídico y resignado “dispararán, así será” contrapuntea entonces con el “por lo menos nosotros no habíamos desaparecido”; mientras en el uno hay aceptación (tal vez un poco indignada) del destino inevitable de la muerte violenta, en el otro “una última estrella fugaz, como una alegría” ilumina el vínculo humano deshecho por el abismo de la desaparición, posibilitando el inestable presente del *excipit* que titila en su metaficticia estructura de cajas chinas entre pesadilla y vigilia.

Es posible que la diferencia en tonalidad entre los finales de “Lucía” y *Los ejércitos* responda al azar, mas la lectura cercana indica que hay un proyecto poético-estructural definido que obedece a leyes específicas. La apertura y cierre de ambos textos crea una ilusión de realismo interna a su propia ficción, que aunque tomada de elementos de la realidad contingente

que rodea al autor, se libera de la representación mimética de su contexto de producción para concentrarse en sus propias intencionalidades. En el caso de *Los ejércitos*, la sola descripción de la cotidianidad de un hombre ordinario es una potente señal de la intención realista de la escena, pero es el movimiento que de *incipit* a *excipit* hacen las conjugaciones verbales —junto a la dupla “era así”/“así será”— el indicio último de su referencialidad en el universo de lo real. Si al inicio la voz narrativa habla desde un equilibrado imperfecto del indicativo (“era así”, “las guacamayas reían”, “yo las oía”, etc.) para el final esta misma voz se desestabiliza al enunciar, desde modos indicativos y subjuntivos, que varían del pretérito perfecto “He salido”, al presente “me dirijo”, al futuro simple “les diré”, “reiré” o “así será”.

La lectura de la intencionalidad realista que posibilitan las conjugaciones verbales del principio y el final de *Los ejércitos*, se mina desde el interior, y pierde su rumbo dado un elemento que aunque aún no mencionado resulta vital: el epígrafe de la novela. Citando a Molière, escribe Rosero: “¿No habrá ningún peligro en parodiar a un muerto?” Esta inclusión introduce un cuestionamiento por la lectura en clave irónica del mensaje realista detectado en un primer nivel semántico.

En el caso de “Lucía”, ese mismo nivel semántico que responde a las preguntas de *quién*, *dónde* y *cuándo*, encargadas de difuminar las fronteras entre historia y cuento, es mucho más claro. Los indicios narrativos nos revelan que se trata de una ficción al establecer principios absolutos que no se relacionan a la relatividad del universo referencial real como “las palomas habían desaparecido”, “trazando [...] versos enteros”; o al testificar hechos “reales” a través de metáforas fantásticas como “Aquello había sido [...] una blanca llovizna de hielo”. No obstante, siendo explícitamente una ficción, “Lucía” lleva la intención realista a otro estrato, al de la tradición oral que la legitima como testimonio de lo real. En el *incipit* y a través de la oración “*Cuentan* los últimos que las vieron” se deja constancia de un archivo oral que mitifica el suceso a la vez que le confiere veracidad.

En última instancia, ni un texto ni el otro pueden ser categorizados como ficción realista o fantástica. Ambos, por vías contrarias mas intenciones sinónimas, conservan el benéfico estado de la indefinición genérica, esa zona gris donde los hechos de la realidad del autor pueden ser consultados, referidos, editados al tiempo que supeditados a la imaginación y la creatividad literarias.

Más allá de su intencionalidad realista, es notable cómo ambos inicios propenden hacia la desintegración de lo vincular. Al desaparecer las palomas,

por ejemplo, comienzan a desvanecerse los objetos del mundo, como si estos hubiesen estado atados al lenguaje/mensaje que las mesiánicas aves se han llevado con ellas. El sentido del mundo huye y, si esto fuera posible, el cuento prosigue tan solo con las huellas, con los ecos, de los objetos que ya desde el *incipit* habían desaparecido.

En *Los ejércitos* sucede lo mismo, mas esta vez con sujetos. Aquellos que forman el lenguaje, que posibilitan la respuesta a las preguntas “¿Qué me decían?”/“¿Qué les voy a decir?”, son fantasmas que habitan el texto en el que Ismael se sabe sobreviviente solitario: “me rodean, y me temen ahora, justo cuando estoy más solo de lo que estoy” (Rosero, 2007:203). No importa el cómo Ismael se nombre a sí mismo, “Jesucristo”, “Simón Bolívar” o “Nadie”, ya que no hay sujetos u objetos para establecer una relación vincular, no hay un *por quién nombrarse*. La perplejidad que rodea a las voces narrativas en ambos *excipit* es equiparable a la incomunicación que estas expresan en ambos *incipit*, lo que de alguna manera hace de su confusión hacia el final algo predecible, mas no por ello menos desolador.

Bibliografía

1. Brombert, Victor. (1980). “Opening Signals in Narrative”. *New Literary History*, 3(11), 489-502.
2. Calvino, Italo. (1988). *Six Memos for the Next Millenium*. Cambridge: Harvard University Press.
3. Del Lungo, Andrea. (2003). *L’Incipit romanesque*. Paris: Le Seuil.
4. Del Lungo, Andrea. (1993). “Pour une poétique de l’incipit”. *Poétique*, 94, 131–152.
5. Dubois, Jacques. (1971). “Une écriture à saturation. Les présupposés idéologiques dans l’incipit du Nabab”. *Etudes littéraires*, 4(3), 297-310.
6. Morgan, Nick. (2013). “¿Olvidar el latinoamericanismo?: John Beverley y la política de los estudios culturales latinoamericanos”. *Cuadernos de literatura*, 17(34), 18-45.
7. Rosero Diago, Evelio. (2012). “Lucía o las palomas desaparecidas”. En: Valerie Miles (ed.). *Mil bosques en una bellota*. Barcelona: Duomo Ediciones, 643-648.
8. Rosero Diago, Evelio. (2007). *Los ejércitos*. Barcelona: Tusquets Editores.

9. Rosero Diago, Evelio. (1993). “La creación literaria”. *Boletín cultural y bibliográfico del Banco de la República*, 33(30), 109-120.
10. Rosero Diago, Evelio. (1992). “Lucía o las palomas desaparecidas”. En: Evelio Rosero, *El aprendiz de mago y otros cuentos de miedo*. Bogotá: Panamericana Editorial, 73-83.
11. Villanueva, Graciela. (2011). “Un narrador sobre el caballo de la calesita. Estudio genético de los *incipits* y los *excipits* en la narrativa de Juan José Saer”. *Cuadernos LIRICO*, 6, 93-113.