

I

La palabra desplazada

*Fin del siglo XX: por un nuevo lenguaje
(1960-1996)*¹

LUZ MARY GIRALDO
Universidad Nacional de Colombia

La edad moderna estaba obsesionada por la producción y la revolución, la edad postmoderna lo está por la información y la expresión [...]; cuanto mayores son los medios de expresión menos cosas se tienen por decir; cuanto más se solicita la subjetividad, más anónimo y vacío es el efecto.

GILLES LIPOVETSKY

La literatura latinoamericana de los últimos lustros oscila entre utopía y vacío. Hablar de utopía es referirse a la fe en el cambio, a la esperanza redentora, a la creencia en los valores y a la necesidad de construir un mundo mejor; es decir, ampararse en las expectativas de la modernidad. Hablar de vacío es reconocer, según el diccionario, la falta de contenido, la ausencia de

¹ Este artículo es una versión ampliada de la conferencia “Narrativa colombiana de fin de siglo. Entre la utopía y el vacío” que formó parte del “Seminario Narrativa Colombiana Contemporánea” organizado por la Cámara del Libro en la IX Feria Internacional del Libro de Bogotá (1997). Se publicó en el libro *Crítica y ficción. Una mirada a la literatura colombiana contemporánea* (Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio, 1998), 11-30.

valor o solidez, la carencia de perfección, la presencia de abismos o precipicios; en este caso se hablaría de crisis de los valores modernos y sus manifestaciones en la postmodernidad. En el mundo contemporáneo hay una honda relación entre la experiencia vital y las diversas expresiones que se manifiestan en las artes plásticas, literarias, arquitectónicas y musicales, la vida política, cultural o social o las reflexiones filosóficas y los análisis teóricos y científicos: unos y otros hablan de una tensión interna en la vida cotidiana. Esta relación demuestra un mundo que parece dar vueltas en redondo al dispararse en las direcciones que el inmediatismo señala, regodearse en la frivolidad, lo transitorio, lo escandaloso y lo escabroso, y ampararse en un presente que constata el desinterés por el futuro.

En la narrativa, tal multiplicidad se explicita de diversas modos: desde tendencias y actitudes que oscilan entre un nuevo regreso al pasado, la instalación en un presente vacío, la aceptación o el escepticismo ante las experiencias que ofrece la realidad inmediata, una constante experimentación lúdica, la irreverencia, el gusto por la frivolidad, el consumismo y la ruptura de las fronteras. Ese estado de crisis evidencia el abandono de grandes relatos.

Para llevar a cabo una lectura del desarrollo y del estado actual de la narrativa colombiana sería necesario revisar las ideas que dieron paso a ciertas concepciones (el regionalismo y el costumbrismo difundidos entre los años veinte y los cincuenta; el sentimiento de marginalidad y subdesarrollo de la provincia ante el centralismo capitalino; las separaciones entre literatura infantil, femenina y “gran literatura”; las expresiones orales que en ciertos casos definen lo legendario de algunas tradiciones o aquellas que han dado paso a la cuentería; y el com-

promiso político e ideológico del escritor que influyó en la narrativa de los sesenta y parte de los setenta), para apuntar a aquellas manifestaciones propias del mundo actual, asociado simultáneamente al fin del siglo y/o al fin del milenio. Entendemos que en nuestros países el fin de milenio empieza a perfilarse en los estertores de la década del setenta y se ratifica, como en el resto de occidente, con la caída de las utopías.

Narrativa: afirmación y búsqueda

A fines de los años setenta se evidencia una nueva actitud en la narrativa colombiana que da comienzo a propuestas diversas y novedosas, ávidas de explorar otros lenguajes, otras posibilidades para la fábula y distintos modos de indagar en la realidad nacional y contemporánea. Abocados a un sinnúmero de posibilidades, y amenazados por el silencio de una crítica acostumbrada a los planteamientos narrativos y temáticos del *boom*, lo arquetípico, mítico y fabuloso, el nuevo escritor se lanzó a la ardua tarea de hallar un nuevo lector para entregarle un mundo según las exigencias y coordenadas de su tiempo. Esta nueva actitud empezó a llamar la atención de la crítica académica y a sembrar inquietudes acerca de nuestra historia literaria y cultural e invitó a revisar el canon, a cuestionar la validez de ser sólo “tierra de poetas” y espacio para la fructificación del realismo mágico y lo real maravilloso².

² Para el mundo actual, la edad de las profecías y los mitos ha muerto, aunque ciertos personajes o situaciones que apelan a lo escatológico surjan de las cenizas, reafirmando en obras de los ochenta y los noventa, como Maqroll, “púber eterno”, que desde lo moderno cumple un itinerario sin sueño ni destino.

De los sesenta a los noventa

Es necesario reconocer el papel renovador de aquella generación de narradores que se dieron a conocer a finales de la década de los sesenta y a principios de los setenta y entre quienes se hallaban Darío Ruiz Gómez, Óscar Collazos, Germán Espinosa, Nicolás Suescún, Eutiquio Leal, Fanny Buitrago, Héctor Sánchez y Gustavo Álvarez Gardeazábal. Su cuentística y su novelística remozaron las letras colombianas, pues no sólo tenían una impecable factura sino discursos y temas acordes con las inquietudes contemporáneas, como la vivencia de la ciudad (la transición entre la provincia y la urbe), los conflictos sociales de supervivencia económica o existencial, la realidad histórica y política y la problemática de la escritura.

Esta generación se dio a conocer paralelamente al *boom* latinoamericano, a Gabriel García Márquez, Héctor Rojas Herazo, Álvaro Cepeda Samudio, Pedro Gómez Valderrama y Manuel Zapata Olivella, y dio origen a una narrativa de actitud contestataria, crítica, analítica y, en la mayoría de los casos, de ruptura con la literatura sobre la violencia partidista. Cuentistas por excelencia y novelistas por convicción, en gran parte de sus narradores se aprecia una ininterrumpida relación particular con la escritura. Por ellos es posible definir un *corpus* que testimonia la historia literaria de nuestro país y al que ya iniciada la década del setenta se sumarán (o se aceptarán como partícipes generacionales) Luis Fayad, Fernando Cruz Kronfly, Albalucía Ángel, Umberto Valverde y Marco Tulio Aguilera Garramuño; a finales de la década, R. H. Moreno-Durán y Rodrigo Parra Sandoval, con sus respectivas *Fémína suite* y *El árbol secreto del Sagrado Corazón*, inician una verdadera ruptura de los

cánones con una expresión novedosamente contestataria, irreverente y cuestionadora que aprovechó la parodia como postura crítica y relacionó la escritura lúdica con recurrencias y referencias al erotismo y a la cultura. Su actitud se prolongó hasta la última década de nuestro siglo en una narrativa que, aunque demuestra cierto desencanto ante la quiebra de los valores, enfatiza en el goce vital, haciendo del texto literario un espacio para el placer de la palabra puesta en escena.

En los años sesenta, el reconocimiento internacional a Gabriel García Márquez por *Cien años de soledad* (1967) no sólo opacó la obra de sus contemporáneos Héctor Rojas Herazo, Álvaro Cepeda Samudio, Manuel Zapata Olivella y Eduardo Cballero Calderón (con amplio prestigio hasta entonces), sino que desvió la atención de la crítica y del mercado editorial con consecuencias ampliamente conocidas para estos autores y para sus imitadores, junto con grandes y justos beneficios para el Nobel, quien desde entonces se reconoce como paradigma de la literatura colombiana del siglo XX.

En los años ochenta, la historia, la ciudad y la escritura tomaron nueva forma en las letras y los diversos escritores marcaron nuevos rumbos con el impulso de romper límites, reinventar modos narrativos, apelar al nuevo lector, reconocer la mentalidad problemática arraigada en las ciudades, testimoniar la pérdida de coordenadas en el espacio urbano, indagar en la historia y la intrahistoria, la sociedad de consumo, la nueva música, el nuevo periodismo, las diversas formas de poder, las nuevas clases y órdenes sociales, y al aprovechar todo tipo de discursos buscaron su legitimación en la literatura, orientando los caminos de fin de siglo. Recientemente, la llamada moda “retro” intenta un retorno a estéticas pasadas y con temáticas

de cierta turbulencia se desromantiza la vida contemporánea; con la fusión de las técnicas periodísticas y la ficción se apela a la verosimilitud; con propuestas cuya temática tiende a una difusión y un mercadeo mayores se cautiva un público consumista e incorporando asuntos acordes con la moda y las necesidades “metafísicas” del momento (la angelología, por ejemplo) se multiplican las orientaciones que contrastan con obras de franca preocupación experimental, existencial, epistémica, histórica, cuestionadora, irreverente y de diatriba.

Fatigados por la problemática de la identidad latinoamericana cultivada en la narrativa del *boom*, desencantados de las utopías de un pasado no lejano, agobiados por la aceleración del tiempo, la masificación y el individualismo, acosados por el desarrollo técnico-científico y acorralados por el inmediatismo de los medios de comunicación y la sociedad de consumo, los escritores y los intelectuales de nuestra América se saben testigos de un vertiginoso cambio de valores y lo expresan en universos análogos al caos de la realidad, mientras persiguen un lugar en la historia de las letras, aunque algunos reconozcan que en el mundo actual el escritor, el artista y el intelectual ya no son ni modelos patriarcales ni principios de autoridad. Desde fines de los setenta hasta hoy el proceso apunta a la conformación de un canon diferente, acorde con la crisis de valores nacionales y mundiales y con la fatiga por el macondismo y las propuestas de los años sesenta y setenta³.

³ Se percibe cierto “existencialismo” que en la más reciente narrativa de García Márquez, Rojas Herazo y Álvaro Mutis, enfatiza desde cierto tono el deterioro, la desesperanza, el erotismo y la muerte, especialmente en el último, marcado por el absurdo de la postguerra y el demonismo romántico.

La necesidad de afirmar la conquista de un lenguaje, unos discursos y unos temas orientó a algunos autores a la cancelación del garcíamarquismo, el macondismo y lo real maravilloso buscando, desde la cultura y los imaginarios urbanos, voces diversas. Otros demuestran su admiración por Jorge Luis Borges y sus laberintos metafísicos, su ironía y su autorreflexión permanente, o por las propuestas experimentales y analíticas de Julio Cortázar. Los narradores más recientes nada discuten sobre los modelos fundacionales o patriarcales; existen peregrinos manifiestos contra la ponderación narrativa de los sesenta⁴, y es cada vez más frecuente la valoración de quienes abrieron posibilidades en cada momento literario, reconociendo a aquellos que fueron decisivos, así como los que fueron condenados injustamente al silencio de la lectura y la crítica⁵.

En el tránsito de los años setenta a los ochenta marcaron posibilidades de cambio varias obras, entre ellas, en 1975, *El amanecer de la noche*, de Alberto Aguirre; en 1977, *Juego de damas*, de R. H. Moreno-Durán; en 1978, *Los parientes de Ester*, de Luis Fayad; *Prytaneum*, de Ricardo Cano Gaviria; *El álbum secreto del Sagrado Corazón*, de Rodrigo Parra Sandoval, y *Memoria compartida*, de Óscar Collazos (sin ignorar sus otras nove-

⁴ Eduardo García Aguilar en varias ocasiones ha expresado su desacuerdo ante la persistente exaltación de algunos narradores del *boom*, al considerar algunos casos de herencia nefasta para la narrativa actual.

⁵ Sobre Soledad Acosta de Samper hay muy serios estudios académicos de Montserrat Ordóñez, Gilberto Gómez y María Graciela Calle; sobre Silva y *De sobremesa* se encuentran lecturas contextualizadoras de David Jiménez, Héctor H. Orjuela y Rafael Gutiérrez Girardot, entre otros; sobre Vargas Vila existen estudios de Consuelo Triviño y Gilberto Gómez; y respecto a la obra de Arturo Echeverry ha adelantado análisis Augusto Escobar.

las, *Son de máquina*, de 1964, y *El verano también moja las espaldas*, de 1969); en 1979, *La casa infinita*, de Augusto Pinilla, y *Falleba* (posteriormente conocida como *Cámara ardiente*), de Fernando Cruz Kronfly; en 1980, *Juego de mentes*, de Carlos Perozzo; en 1982, *La tejedora de coronas*, de Germán Espinosa (de quien no deben olvidarse sus valiosos aportes con *La noche de la trapa*, de 1964, y *Los cortejos del diablo*, de 1970); en 1981, *Celia Cruz, reina rumba*, de Umberto Valverde, y, en 1984, *Sala Capitular*, de Francisco Sánchez Jiménez.

Las nuevas posibilidades narrativas de estas obras se sumaban a la importancia alcanzada por autores que ahondaron en la violencia partidista o la vivencia en la ciudad, dando origen o perfilando nuevas visiones, como en el caso de Andrés Caicedo con su narrativa de carácter urbano y juvenil que expone con desparpajo la crisis de la sociedad tradicional; de Albalucía Ángel con sus innovaciones cuentísticas y la revisión a la literatura sobre la violencia expresada desde perspectivas femeninas; de Jorge Eliécer Pardo y sus renovaciones líricas y eróticas en torno de la violencia rural; de Manuel Giraldo, “Magil”, y la desintegración del sujeto en períodos de crisis; de Fanny Buitrago, que desde los sesenta exploraba temas y formas con los cuales impugna a la sociedad y a la cultura; y de Gustavo Álvarez Gardeazábal, con su realismo regionalista, ante todo en *Cóndores no entierran todos los días* (1972), verdadera radiografía sociocultural de la época de la violencia.

Asimismo, la tensión entre lo rural y lo urbano abordada por Roberto Burgos Cantor muestra en la década de los ochenta la dinámica de tránsito a la vida moderna en sociedades y ciudades señoriales; el neorrealismo de Óscar Collazos, Hugo Ruiz y Darío Ruiz Gómez apunta a realidades sociales y existenciales;

el erotismo es explorado por Marco Tulio Aguilera Garramuño y las interacciones nacionales entre lo político, lo existencial y lo intelectual se vislumbran en la obra de Plinio Apuleyo Mendoza (ganador en 1979 del premio nacional de novela Plaza y Janés, con *Años de fuga*).

Y a todo ello habría que agregar la valiosa y no suficientemente reconocida trayectoria de Héctor Rojas Herazo, Manuel Zapata Olivella, Manuel Mejía Vallejo, Pedro Gómez Valderrama, Álvaro Cepeda Samudio y Eduardo Caballero Calderón. Al borde del siglo XXI, algunos de los nombres de este amplio listado cuentan con ninguna o una muy pobre referencia. Tal vez algún día la historia los rescate, así como quizá agregue al olvido a otros reconocidos de hoy.

Si el proceso ideológico, social, político y artístico durante los sesenta marca un cambio notorio en América Latina, motivado por la revolución cubana y sus inquietudes en torno de la identidad cultural, la igualdad y la independencia en nuestras literaturas, esos cambios se relacionaron también con otras circunstancias de orden mundial cuya dinámica posterior dio paso a frustraciones, desencantos, búsquedas y cuestionamientos que explican las crisis contemporáneas. Basta con recordar fenómenos tan significativos como la revolución *hippie* vivida como protesta por la guerra de Vietnam; las manifestaciones estudiantiles de París en mayo de 1968; la paulatina presencia de la mujer en la vida pública, intelectual y cultural; los distintos avances y las investigaciones científicas que llevaron, por ejemplo, a la exploración interestelar, entre tantos otros sucesos que identificaron una época. Tales fenómenos se constituyeron en fuente para la búsqueda de utopías y alimentaron en diversos terrenos el deseo de cambio. Las expectativas, empero,

se frustraron, y las búsquedas utópicas dejaron un sentimiento de vacío, frustración y derrota que agudizó la sensación de pérdida y la vivencia de la crisis fundiéndose con otras situaciones cotidianas, religiosas o políticas: la muerte de algunos héroes revolucionarios o la desaparición de ciertos paradigmas (la caída de Allende en Chile o más recientemente la del muro de Berlín, con la disolución de la Unión Soviética, que trajo consigo conflictos internos y externos a los países socialistas y, en nuestra América, a Cuba y Nicaragua, entre otros); el énfasis en el desarrollo técnico-científico con la deshumanización y la alienación consiguientes; la masificación y la individualización en las sociedades capitalistas; la desintegración de la unidad familiar y la progresiva ruptura con los modelos del pasado, etc.

Utopías y frustraciones, nostalgias e idealizaciones se convierten, así, en presencia y materia viva de la literatura latinoamericana desde finales de los años setenta hasta los ochenta y los noventa. En esta última década, las expresiones artísticas tanto de autores de amplia trayectoria como de otros que apenas comienzan revelan múltiples orientaciones que dificultan la definición y la precisión de tendencias, pues la heterogeneidad de los temas y los problemas que tratan revelan el convivir, como dice Marshall Berman,

[...] en un entorno que no promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos [1-27].

Se trata de un mundo en el que todos los comportamientos pueden cohabitar sin excluirse y en el que existe una unidad

paradójica: la de la desunión, la desintegración, la ambigüedad y la angustia. Así, pues, se asiste al abandono de las profecías seculares y al mismo tiempo se buscan paraísos perdidos; las convicciones escatológicas que alimentaron los ideales revolucionarios y los sueños de cambio se hunden en las arenas movedizas de la realidad y paulatinamente se ingresa en el imperio de lo nuevo que se impone con la fuerza de lo efímero, como lo sostiene Lipovetsky en su libro *La era del vacío*.

La poesía: ¿tradición sin rupturas?

Al hacer un mapa de la producción poética colombiana no es difícil encontrar el arraigo de una tradición en la que con dificultad fructifica la ruptura que propicia cambios definitivos. Tradicional y formalista por excelencia, Colombia ha alimentado el gusto y el respeto por el pasado ancestral que se sustenta en una fuerte línea intimista en la que prevalece la forma cuidada, el gusto por la imagen metafórica y el cultivo del ritmo y la musicalidad, unidos a la sugerencia y la ensoñación.

Es útil reconocer que desde la poesía, en la segunda mitad del siglo XX se dan tres momentos fundamentales y decisivos que proyectan la cultura y muestran un importante forcejeo entre la tradición y la ruptura. El primero de ellos aglutina a un grupo de intelectuales de diversas corrientes y formas expresivas que giran alrededor de la revista *Mito* (1955-1962); el segundo, a los jóvenes rebeldes antipoetas que se lanzan a combatir desde la tribuna del Nadaísmo; el tercero, al grupo heterogéneo de poetas conocidos como “Generación sin nombre”.

A *Mito*, la revista fundada por Jorge Gaitán Durán, Eduardo Cote Lamus y Hernando Valencia Goelkel, se debe la propuesta

de desprovincializar la sociedad y la cultura colombianas al actualizarlas y relacionarlas con el momento histórico universal y generar un verdadero diálogo e intercambio cultural que propiciara el encuentro de formas y manifestaciones. La página editorial del primer número lanzó como manifiesto la idea de la libertad de expresión a través de una palabra que debería limpiarse de toda retórica gastada y fuera de época. El lema “las palabras están en situación” se convirtió en un llamado de atención contra el anacronismo de nuestra sociedad. La recepción a temas políticos, sociales, filosóficos, científicos, literarios, cinematográficos y artísticos, junto a las traducciones de escritores europeos y la publicación de autores entonces desconocidos, hicieron de la revista una plataforma de lanzamiento de las ideas de la época y los escritores de ese tiempo: García Márquez, Cepeda Samudio, Gómez Valderrama, Álvaro Mutis, Marta Traba, Georges Bataille, Sartre, Camus, Beauvoir y, ya en el último número, los nadaístas. Lo trascendental y lo tabú se hicieron cotidianos, como el erotismo, la muerte, el existencialismo y el absurdo; sin ignorar la violencia partidista, una actitud de “desesperanza lúcida” proclamada por Álvaro Mutis se asumió como modo de vida y principio de creación.

En los años sesenta y en parte de los setenta, con sus gestos contestatarios, irreverentes, iconoclastas e histriónicos, los nadaístas asumen una actitud de franco reproche al *status quo* y en sus escritos antipoéticos o apoéticos, antiliterarios y extraliterarios, proponen una *vanguardia criolla*. Como “ángeles exterminadores”, en la aventura de construir un nuevo modo de vida trascienden los límites de un movimiento revolucionario y atentan contra lo establecido y contra las más rancias tradiciones y convenciones religiosas, sociales y literarias (profanan

por igual la novela *María* como las iglesias y todo recinto o concepto sagrado). Cercanos al hippismo, a los beatniks y a los rebeldes del momento, se erigen en nuevos profetas y sacerdotes que reclaman un trono para su ejercicio vital y literario. Con sus exploraciones en un lenguaje voluntariamente transgresor de la tradición lírica, ampliamente irónico y desmitificador, expresan su desencanto. Sus voces y temas, que apelan a lo inmediato real y cotidiano, lejos de toda retórica convencional, dislocan la palabra para acercarse a la realidad de su tiempo, perturbando, desafiando, cuestionando y degradando.

Con gran lucidez, en su estudio sobre la poesía postnadaísta en Colombia Samuel Jaramillo muestra la imposibilidad de ésta de asumir la rebeldía y las propuestas novedosas, aunque la crítica tradicional haya señalado desconcierto, desintegración, pérdida del sentido de las referencias y falta de coordenadas para los jóvenes poetas de entonces:

Nuestra percepción es [...] que a partir del Nadaísmo la poesía colombiana sigue desarrollándose con su consistencia habitual, aunque con sus contradicciones inevitables, introduciendo al Nadaísmo como una de sus referencias. Por su parte, la “Generación sin nombre” con su diversidad de tendencias demostró la movilidad del mundo contemporáneo e intentó restituirle el sentido a la palabra degradada por los nadaístas y abrir el abanico de las expresiones [2].

Estos tres momentos literarios y culturales que desembocaron en creación poética concentran el paso de la modernidad y de sus utopías al desencanto de ellas; la generación de poetas y demás intelectuales de la revista *Mito* apelaron a la

conciencia histórica y nutrieron con visiones universales el pensamiento colombiano; el nadaísmo transformó la conciencia de verdad y veracidad en incertidumbre y rebeldía, mientras que la “Generación sin nombre” retornó a los valores eternos del arte y del artista y renovó la conciencia de la palabra sugerente, ensimismada, formalista, musical e incluso arcaizante, que en todos sus aspectos se opuso a las propuestas apocalípticas y teatrales de los anteriores. Como muchos han afirmado, la poesía posterior se dispara en múltiples direcciones⁶, sin consolidar aún nuevas generaciones ni decisivas propuestas de ruptura o renovación de la lírica contemporánea.

Los narradores de finales de los años setenta heredan de *Mito* y del Nadaísmo, como propuestas literarias, el carácter lúdico, irreverente y/o solemne de sus textos, la intertextualidad y la transtextualidad, la conciencia urbana y de la contemporaneidad, junto con el interés por la historia y las relaciones supraregionales y supranacionales. A la “Generación sin nombre” la une la conciencia de la escritura como oficio, el tono desencantado y el sentimiento de pérdida. Entre la tradición y la ruptura, unos y otros anticiparon en nuestro país de manera sistemática la conciencia de crisis, de reflexión y autoevaluación; su deliberada postura analítica permitió ir más allá de lo parroquial y provinciano, establecer diálogos interdisciplinarios, buscar la legitimación de otros lenguajes y asumir el desencanto y la desesperanza como condiciones del presente.

⁶ Una visión actualizada de la poesía colombiana se encuentra en el artículo de Henry Luque Muñoz “Tendencias de la nueva poesía colombiana: una carta de navegación”, en *Universitas Humanistica* xxv, 43-44 (enero-diciembre de 1996).

Narrativa: una escritura sin tradición

Hemos afirmado que nuestro anacrónico sistema tradicionalista no está ni ha estado preparado para acceder a la comprensión del cambio de perspectivas ni mucho menos a la constatación del mundo escindido en el que prolifera la crisis de valores que activan la duda, la conciencia de desastre, de desencanto y de crítica, expresados en la desintegración de la forma, en la sustitución de la ironía por el juego y el gesto cínico, en el individualismo narcisista y la afirmación de lo transitorio y lo falaz. Esa misma falta de rigor crítico y analítico sigue debatiendo la permanencia de la “tierra de poetas” y, en el caso de la narrativa, la negación de ésta se une al sentimiento de la marginalidad o de la marginación de quienes reclaman la mirada a las regiones en cuyos escenarios se sustenta la oralidad y sobre todo lo localista, lo cual impide salir “de la comarca al mundo” como propuso en la década del setenta Mario Benedetti.

En la narrativa colombiana de los últimos ciento treinta años se constatan largos espacios de tiempo entre el surgimiento y la recepción de las obras consideradas paradigmáticas: en 1867 se publica *María*, de Jorge Isaacs; en 1924, *La vorágine*, de José E. Rivera, y en 1967, *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. Es decir, entre la primera y la segunda hay poco más de medio siglo, y entre la novela de Isaacs y la del Nobel un siglo completo de distancia. De lo anterior surge una inquietud: ¿qué pasó durante ese lapso, qué obras se produjeron, cuáles se editaron y qué recepción encontraron? Lo anterior explica la dificultad para romper con los cánones y ha dado paso a la necesidad de revisar, estudiar y reeditar las obras condenadas por el silencio de la recepción, la lectura y la crítica.

La memoria se desentiende cada vez más de muchas obras que se destacaron en su momento y que surgieron entre aquellas que asumimos como paradigmáticas. ¿Qué pasó con *El moro* (1897), de José Manuel Marroquín, antes acogida como una excelente muestra costumbrista? *De sobremesa* (1929), de J. A. Silva, después de un largo silencio hoy vive su proceso de rescate y revaloración; Soledad Acosta de Samper empieza a ser estudiada y reconocida; *La Marquesa de Yólombó* (1924), pilar de la novela histórica, regionalista y costumbrista, y las demás obras de Tomás Carrasquilla cada vez se estudian menos (salvo por el trabajo investigativo y analítico de algunos especialistas); José María Vargas Vila, controvertido iconoclasta de fines del siglo XIX y comienzos del XX, es citado de forma esporádica; Eduardo Caballero Calderón, quien gozó entre los años cincuenta y los sesenta de mucha acogida entre sus lectores y cuya ágil pluma se enfiló a lo social, lo regional, lo rural y lo urbano, lo convencional, lo moderno y lo novedoso, es poco mencionado hoy. ¿Cómo no recordar a José Félix Fuenmayor y a Álvaro Cepeda Samudio, integrantes del grupo de Barranquilla y pioneros del realismo mágico y la narrativa moderna en Colombia, o a Manuel Mejía Vallejo y Gustavo Álvarez Gardeazábal, cultores del neorregionalismo y del neocostumbrismo?

En más de una ocasión se ha afirmado que Gabriel García Márquez es nuestra figura modelo en las letras de este siglo, y desde fines de los ochenta lo acompaña Álvaro Mutis. Los dos son nuestros “embajadores” literarios y desde ellos se lee e interpreta nuestra cultura. Cada cual tiene su mundo propio, su lenguaje, su visión de Colombia, de América, del hombre y del mundo, y aporta al conocimiento del modo de ser latinoamericano y universal. Asimismo, a los dos los une una idea co-

mún sobre el escritor y la literatura: el poeta es un creador privilegiado que conoce el lado oscuro de las cosas y logra atravesar las fronteras, vislumbrar el principio y vaticinar el fin. La escritura, al nacer del contacto con la vida y el misterio, permite la creación de textos sagrados. Sus personajes viven aventuras heroicas en tiempos de miseria; expresan la crisis dramática del sentido y buscan, con incertidumbre, respuesta a la existencia. El primero se mueve en el universo mítico de lo real maravilloso y el segundo en el universo de los personajes arquetipales y universales impelidos a la aventura antiheroica.

Hay que tener en cuenta dos puntos fundamentales a la hora de dividir la literatura colombiana en antes y después de la obra de Gabriel García Márquez. Primero, que sobre todo con la publicación de *Cien años de soledad* se llegó al clímax del americanismo, del regionalismo y del costumbrismo, universalizándolos con la multiplicidad de mitos y tradiciones culturales; con la expresión lúdica de la condición humana que desde las formas más primarias de conciencia y estructura mítica concentran la vida, la soledad y la desesperanza; con la reiteración cíclica de los actos humanos; con la plasmación de la historia situada en la cuerda floja de la verdad profana que se impone sobre la verdad sagrada y con la constatación del valor del profeta, del poeta vidente que, como el escritor, se encarna en la figura del gitano Melquíades para dotar la historia de verdades legendarias. Segundo, que la metaficción está entronizada en la novela antes señalada, como en la conciencia de la palabra que gira sobre sí misma, se conoce y se reconoce en el tejido intertextual y se funde en lo poético de un lenguaje que se hace escritura. Así, el autor que tejió anécdotas, en *El otoño del Patriarca* (1975), supera las mismas, sin ignorarlas, y apela a los temas latinoamericana-

nos y universales de la tiranía y las dictaduras, hasta confluir en el repliegue del lenguaje, de las estructuras, del juego lírico e hiperbólico y de la emoción estética que rinde culto a la poesía. Entre una y otra, y antes y después de ellas, Macondo, el espacio literario, el mundo de “los espejos y los espejismos”, se trasmuta sin diluirse y constituye un lugar, un estado de ánimo, un modo de ser y unas formas escriturales.

Gabriel García Márquez exprime el zumo del americanismo y en 1967 lo expresa con la magia del mito, de la oralidad y de la escritura. En 1975 adiciona a otros problemas latinoamericanos categorías universales, al explorarlos con todas las formas posibles de sugerencia de la palabra que se vuelve sobre sí misma. Así, la conciencia del mito se asume desde la historia y la escritura, oscilando entre lo premoderno y lo moderno y aventurándose, ocasionalmente, en peripecias escriturales definidas con el calificativo de postmodernas, como sucede en el controvertido libro *Doce cuentos peregrinos* (1992).

La construcción de su mundo y de su lenguaje al canonizarse, se convirtieron para muchos de sus contemporáneos, como para los nuevos narradores, en un estigma. Éste se registró entre los seguidores del macondismo o “gabófilos”, los que buscaron y buscan una voz propia, los que intentan “dar muerte al padre” poderoso y nefasto y, de los más recientes, los que reconociendo la fuerza de su presencia buscan la expresión según las coordenadas de su propio tiempo.

Lectores y críticos

Ante la producción posterior al fenómeno de García Márquez el lector corriente acepta difícilmente los autores y las propues-

tas nuevas. La crítica y algunos lectores especializados determinan un *corpus*, definen unas fechas de publicación, destacan a unos cuantos narradores, mientras que otros dan cuenta del desarrollo de un proceso posterior y diferente no sólo a Gabriel García Márquez sino al *boom*, sin comprometerse a apostar por él. En muchos casos algunos lectores se atreven a caracterizar y vaticinar catástrofes, sin un verdadero conocimiento del hecho narrativo, la multiplicidad de orientaciones y búsquedas o la diversidad de obras que se producen. Algunos, con válidas razones, se refieren a la experiencia vital que en otros países tienen los escritores colombianos de generaciones en proceso de creación como una determinante para una literatura propia del *homo viator* moderno, que dialoga con el mundo y desde el mundo, y los identifican como los escritores de la diáspora (Óscar Collazos) o la generación trashumante (R. H. Moreno-Durán). Asimismo, Eduardo Márceles Daconte, Jonathan Tittler y otros colombianistas se refieren al biculturismo al estudiar a aquellos autores con largos años de estadía en otros países que incorporan en sus obras formas de vida, lenguajes, vivencias y experiencias que denotan encuentros culturales y transculturaciones.

Con respecto a la más reciente narrativa colombiana hay que tener en cuenta varias concepciones respetables, interesantes y controvertidas. Por una parte, el novelista Moreno-Durán señaló la importancia magistral de Gabriel García Márquez porque “ha incitado públicamente al *garcíamarquicidio*”, a su imitación (por los *gaboítas*) o a guardar una prudente distancia, según el caso. Y para definir y caracterizar esa ficción contemporánea en Colombia identifica dos tipos de escritura: una que llama *elucubrata* y otra que llama *incomposita*; aquélla se distingue, según él, por ser una prosa “culto y refinada, alejada de

los tópicos y comprometida con la universalidad y la renovación formal”. A la segunda, que considera predominante, la tilda de “simple y provinciana, sin más pretensiones que el mimetismo y la rancia tradición”, seguidora de proclamas maniqueístas y cómplice de toda clase de temas que presenten el tercermundismo (32).

Por otra parte, algunos críticos estudian la narrativa de los últimos lustros en conjunto, como el crítico y novelista Álvaro Pineda Botero, quien las clasifica según su mundo argumental, temático y formal, para relacionar sus tendencias en el camino *Del mito a la postmodernidad* (1990). Igualmente, en el libro *Autoconciencia y postmodernidad. Metaficción en la novela colombiana* (1995), Jaime Alejandro Rodríguez define un *corpus* a partir de los ochenta y analiza la escritura metaficcional y autoconsciente, demostrando la continuidad de una tradición anunciada a principios del siglo⁷. Al iniciarse la década de los ochenta Fernando Ayala Poveda propuso tomar conciencia del nuevo fenómeno narrativo en el volumen *Novelistas colombianos contemporáneos*, el cual incluía autores destacados que entonces, en su gran mayoría, atentaban contra los modelos convencionales: Pedro Gómez Valderrama, Plinio Apuleyo Mendoza, Luis Fayad, R. H. Moreno-Durán, Rodrigo Parra Sandoval, Fernando Cruz Kronfly, Carlos Perozzo y Jorge Eliécer Pardo. A su vez, el conocido comentarista Isaías Peña Gutiérrez ha seguido durante varios lustros el proceso de la narrativa colombiana en *La narrativa del Frente Nacional* (1982), partiendo de los autores y las obras premiadas, las manifestaciones literarias de provincia y los ta-

⁷ El ejercicio crítico de Rodríguez se da también en sus ficciones, que recrean el sentido de la literatura como obra de autorreflexión y conciencia de escritura.

lles literarios, de todo lo cual lleva un registro en sus columnas periodísticas, al igual que Alonso Aristizábal, quien también reseña, comenta y analiza la actual narrativa en publicaciones diversas. Ignacio Ramírez, un seguidor de las letras colombianas del siglo XX con gran conocimiento de obras y autores, en sus columnas periodísticas y conferencias se pronuncia con fe ante la proliferación y la multiplicidad de tendencias calificando el desarrollo de una “obra en marcha” con interesantes propuestas que definen y caracterizan el fin del siglo. Y en *El deseo y el decoro* (1995), J. Eduardo Jaramillo Zuluaga estudia la narrativa del siglo XX a partir de los elementos de tradición y de ruptura y en función de la ambigüedad contenida en el término tra(d)ición.

En resumen, en los ambientes académicos algunos estudiosos definen un *corpus*; otros seleccionan obras u autores; otros más trabajan a partir del concepto de género y algunos incurcionan en diversos tipos de lectura y consignan la existencia de una narrativa en proceso de madurez y de consolidación que anuncia un canon acorde con la época⁸.

⁸ Varios estudios y tipologías de la narrativa colombiana reciente se encuentran en dos volúmenes compilados por Luz Mery Giraldo, *La novela colombiana ante la crítica. 1975-1990* (Bogotá: CEJA, 1994) y *Fin de siglo. Narrativa colombiana* (Bogotá: CEJA, 1995). Igualmente véase los estudios sobre escritoras colombianas incluidos en las antologías de María Mercedes Jaramillo, Flor María Rodríguez y Ángela I. Robledo *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana* (Medellín: Universidad de Antioquia, 1991) y *Literatura y diferencia. Autoras colombianas del siglo XX* (Bogotá: Universidad de los Andes, Universidad de Antioquia, 1995). Asimismo, para una revisión de las últimas tendencias del cuento, consúltese las antologías de Eduardo García Aguilar, *Veinte ante el milenio* (Bogotá: Biblioteca Familiar de la Presidencia de la República, 1997) y de Luz Mary Giraldo (selección y prólogo), *Nuevo cuento colombiano* (México: Fondo de Cultura Económica, en prensa).

En vísperas de un nuevo siglo: de la utopía al vacío

La insumisión en las expresiones de este fin de milenio se verifica en la diversidad de tendencias que algunos críticos han definido en términos de *recapitulación*, *eclecticismo* y *confusionismo* e *hibridación*⁹, que implican una intrínseca heterodoxia expresiva del tránsito hacia el siglo XXI. La realización se expresa, como hemos afirmado, en la reciprocidad de la *conciencia histórica*, la *conciencia urbana* y la *conciencia de la escritura* que, vertidas en la revisión, el cuestionamiento o el reintegro en la historia, se dinamizan con la complejidad propia del hombre urbano y la caotización de las ciudades, la metaficción y la autoconciencia escritural, al igual que con las diversas expresiones y modos de vida y pensamiento en torno a la promoción del placer consumista surge la llamada literatura *light*, caracterizada por el énfasis en el entretenimiento inmediato, la lectura fácil y la poca o ninguna propuesta reflexiva y analítica.

Según las propuestas narrativas más recientes, se destacan la *nueva novela histórica* (alimentada por la historia, su revisión o su reinención); la *novela urbana* y la de *ciudad* que recrean tanto el imaginario de las ciudades como la complejidad de su universo y sus habitantes; y la novela de *experimentación* y *fragmentación formal*, asumidas desde la metaficción, la autoconciencia, el jue-

⁹ Para una ampliación de los conceptos véase el estudio de Víctor Guédez “Los ochenta, los noventa y el tránsito hacia el siglo XXI” en *Universitas Humanística*, XXIII, 39 (enero-junio de 1994), s. p. Guédez reflexiona sobre el arte actual y la congregación de visiones heterodoxas, relacionando la multiplicidad y el agotamiento con diversas formas de *recapitulación*. Para estudiarlos ve en ellos el juego esclarecedor entre recapitulismo, revivalismo, derivalismo, eclecticismo, confusionismo, recesionismo, apropiacionismo, casualismo, caducismo, etc.

go, la superposición o la recurrencia a modelos narrativos o culturales del pasado romántico y modernista. En el trayecto de los noventa estas tendencias se multiplican hacia el escepticismo, la frivolidad consumista y la preocupación testimonial, de la mano de las nuevas ciencias sociales, de la cultura *light* y de las representaciones urbanas del fin de siglo.

Nueva novela histórica. Asumida, como en el resto de América Latina, desde la idea de “reforzar la memoria” mediante la retrospectiva y la introspección, mirando hacia atrás en actitud de recogimiento, meditación, reflexión y toma de conciencia para entender el pasado en sus repercusiones en el presente, el nuevo narrador de ficción histórica o con base en la historia propone diversas alternativas ante un pasado vuelto a visitar.

Las estrategias varían de un autor a otro y tienen puntos de convergencia según la visión contemporánea del narrador ante el pasado. La mayoría relativiza las versiones oficiales y tradicionales de la historia, pone en crisis la autoridad tanto del historiador del pasado como la del narrador del presente, confronta textos oficiales en los archivos, en las crónicas y en diversas fuentes y los reactiva con estructuras actuales que dialogan con las formas del pasado recreado o al que se hace referencia y proyectan simultáneamente una doble visión: la de ayer y la hoy, sin la mediación del futuro. El resultado proyecta la recusación del poder oficial ante o frente a la historia y la desmitificación de la misma. Al poner en crisis la tradicional “historia patria” se desentronizan figuras e ideologías ejemplares, se humanizan héroes, se caricaturizan o degradan valores y se ajusta a la retórica tradicional nuevas formas de escritura y de estructura narrativa. Esto ha dado origen a una narrativa que recorre diversos períodos, momentos o personajes: la épo-

ca precolombina, el descubrimiento, la colonia, la independencia, la república y el siglo XX, así como a las figuras de Bolívar y Manuelita Sáenz, en el caso colombiano.

Como indudables novelas neo-históricas deben tenerse en cuenta las obras de Germán Espinosa, cuyo énfasis en el pensamiento liberal es aprovechado como recurso para la reflexión analítica, y en las cuales se reingresa al pasado, se lo re-visita y se lo re-conoce en sus períodos pre-cristianos (*El signo del pez*, de 1990); en los coloniales (*Los cortejos del diablo*, de 1970, y *La tejedora de coronas*, de 1980); en la época de la emancipación (*Sinfonía desde el nuevo mundo*, de 1987) y en los albores republicanos (*Los ojos del basilisco*, de 1993). Próspero Morales Pradilla, basándose en uno de los capítulos de *El carnero*, de Rodríguez Freyle, y aprovechando la historia de una mestiza, recrea en su novela *Los pecados de Inés de Hinojosa* (1986) la época de la colonia en la plenitud del barroco criollo, con sus escenarios y sus costumbres políticas, económicas, religiosas y sociales. La colonización alemana en el departamento de Santander, junto con las costumbres de la región, el pensamiento liberal, el comercio, el sentido de la aventura decimonónica y los valores propios del ser romántico son replanteados por Pedro Gómez Valderrama en su novela *La otra raya del tigre* (1977), en la que prima la necesidad de recuperación a través de la memoria y la leyenda.

Un regreso al mundo precolombino se encuentra en las novelas de Bernardo Valderrama Andrade *El Gran Jaguar* (1992) y *Los ojos del cielo* (1993), que mediante la investigación antropológica, la búsqueda de fuentes y la visita al espacio geográfico permitieron la recreación de determinadas culturas americanas próximas a la Sierra Nevada de Santa Marta. El conocimiento de aquella cosmogonía sirve de base para impugnar la función

del descubrimiento y la conquista a la vez que proyecta, desde una erotizada lectura contemporánea, el imaginario de la época, las costumbres, creencias, mitos y formas culturales.

En *La risa del cuervo* (1992), Álvaro Miranda plantea una lectura diferente de la relación entre Bolívar y Manuelita Sáenz al recrearla fantasmagórica y esperpénticamente desde varias perspectivas. En una de ellas los personajes son fragmentarios en sus cuerpos y en sus pensamientos y parecen provenir de la muerte; en otra Humboldt lee un texto que contiene la historia de Manuelita, la de José Félix Ribas y la suya propia destacando la correspondencia de fechas que aluden a la historia de América Latina: la lectura de ese “libro grueso forrado en piel de carnero” corresponde a la misma novela y establece una puesta en abismo de la misma. En otra perspectiva están narradas las historias independientes de Manuelita y de Ribas, relacionados de manera diferente con Bolívar. Por otra parte, se muestra el proceso creador de la obra leída por Humboldt en la relación existente entre David Curtis de Forest y Virginia Cuperman. Asimismo, por la alusión del título y el desarrollo metanovelesco, el lector puede deducir que el poeta Edgar Allan Poe, autor del poema “El cuervo”, es el “verdadero iluminador”, origen de la fábula o, ficcionalmente, escritor de la misma. También cabe advertir que Seferino “escribe” la historia en un cuadro que es exhibido en París y observado por el joven Bolívar, de lo cual se infiere que la historia es tergiversada y parodiada en la interacción del texto literario y el motivo artístico, de modo que la literatura se privilegia con la metaficción.

Del mismo año es la novela *Conviene a los felices permanecer en cas*, de Andrés Hoyos, en la que un escritor ficticio se dirige burlescamente a momentos culminantes el siglo XIX.

Imaginarios urbanos. Si la narrativa sobre la historia cuenta cada día con más seguidores, la de la realidad urbana es más amplia y problemática y amplía las perspectivas que en su momento tuvieron Osorio Lizarazo o Caballero Calderón. La ciudad se traduce en la visión de un mundo complejo, asumido como una forma de vida y pensamiento, un verdadero espacio en el cual “todos los caminos se cruzan”. Su vivencia concentra la individualidad y la multiplicidad en las ideas, las creencias, las costumbres, las condiciones sociales y culturales y está representada por personajes problemáticos, solitarios, escépticos y con frecuencia abúlicos; se revela en muchos casos en la música (el rock, el pop, el rap, etc., en contraste con el bolero o el tango del arrabal o de la ciudad provinciana). Si la novela y los cuentos de Andrés Caicedo abrían un universo dinámico, escéptico, cuestionador, crítico y problemático, la nueva literatura que aborda la experiencia urbana se ha vuelto acorde no sólo con el momento histórico del autor, sino con el del mundo contemporáneo. Es posible incluir en esa categoría las obras de Nicolás Suescún, en especial *Los cuadernos de N* (1995); los libros de Pedro Badrán y en particular su novela *Lecciones de vértigo* (1993); *Trapos al sol* (1990), de Julio Olaciregui, y las novelas de Evelio J. Rosero, junto a los cuentos y las novelas de Roberto Burgos Cantor, en cuyos espacios se entretreje la visión de las ciudades y de las mentalidades en transición de lo provinciano a lo urbano. *El rumor del astracán* (1991), de Azriel Bibliowicz, recrea por igual escenarios urbanos en la fase inicial de la masificación de las ciudades colombianas y la inmigración de judíos a causa de la segunda guerra mundial, con un análisis de la vida de la ciudad en la época aludida y los conflictos de desarraigo de una raza. Las novelas de Germán

Espinosa pueden ser leídas en función no sólo de su trasfondo histórico, sino de sus escenarios: así, *Los cortejos del diablo* y *La tejedora de coronas* son novelas urbanas que recrean a Cartagena; en *Los ojos del basilisco* está presentada la Bogotá del siglo XIX. Las novelas y los cuentos de Luis Fayad, Rafael Humberto Moreno-Durán, Rodrigo Parra Sandoval, Fanny Buitrago, Albalucía Ángel y Marvel Moreno, entre otros, dan luces sobre el dinamismo que se vive en la ciudad literaria, en la ciudad real y en la ciudad de la noche amenazada por la moral del sicariato y el ajuste de cuentas. Esto puede verse en *Opio en las nubes* (1993), de Rafael Chaparro Madiedo; *En tierra de paganos* (1993), de Darío Ruiz Gómez; *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo, o *Perder es cuestión de método* (1997), de Santiago Gamboa.

La escritura o de lo mínimo a lo máximo. Lo experimental y lo fragmentario, cuyo énfasis radica en la autoconciencia, en la metaficción y la autoreflexión, se despliegan en discursos que hacen trizas las formas novelísticas tradicionales. Toda la producción narrativa de R. H. Moreno-Durán y las novelas *El álbum secreto del sagrado Corazón* (1978) y *Tarzán o el filósofo desnudo* (1996), de Rodrigo Parra Sandoval, son buenos ejemplos de ello. En estas obras los autores aprovechan la investigación en documentos sociológicos, históricos, archivísticos y de las nuevas ciencias sociales, para dar apoyo a sus visiones de la vida y el pensamiento contemporáneo e impugnar la tradición y la cultura. Recursos como la parodia, la intertextualidad, el juego, la reflexión sobre la escritura, el erotismo asociado a los cuerpos y al lenguaje, la superposición de planos narrativos y la alternancia temporal, se asocian a la escritura que se multiplica exigiendo un lector atento, dispuesto a seguir el reto de la comprensión y la reflexión que la obra exige. De ningún modo se debe desco-

nocer la ruptura sostenida por estos dos narradores, en especial Moreno-Durán, quien nos sirve de base para definir la relación existente entre la lectura máxima y la mínima que debe propiciar un texto que accede por igual a la tradición y a su recusación, a la confrontación y la afirmación, a la documentación y la recreación, y a la exploración escritural de la palabra, las estructuras novelescas y las histórico-culturales.

La multiplicidad. Entre más nos acercamos al final del siglo XX las artes muestran el espíritu errante del vacío y las expresiones lo manifiestan como consigna y espíritu de nuestro tiempo. Los escritores dan testimonio de la pérdida del centro y la prevalencia del vacío. Habitantes de una época que testimonia la pérdida del centro y la paradoja de la plenitud del vacío, los escritores reflejan, caleidoscópicamente, la realidad del mundo y de la literatura en el movimiento inestable e inclasificable de sus expresiones: la convivencia de tonos, la arbitrariedad de determinados gestos, el énfasis en lo erótico y lo lúdico, la burla, la irreverencia y la desacralización, lo popular y lo culto, lo selecto y lo *kitsch*, la voluntad de estilo, de desorden o de fábula, la multiplicidad fragmentada, la recusación de la historia y la trivialización del arte y de la vida, dan muestra de la diversidad cultural y de mosaico en que estamos inmersos.

Así, las parodias de Fanny Buitrago, Rodrigo Parra Sandoval, Andrés Hoyos o R. H. Moreno-Durán, afines a las versiones pictóricas de Marypaz Jaramillo y Beatriz González¹⁰,

¹⁰ En las artes plásticas recientes se evidencia en mayor medida lo iconoclasta y lo contestatario. En el caso de las artistas mencionadas, la reflexión sobre el desgaste de los mitos y la ineficacia de los valores tradicionales aniquila toda posibilidad de nostalgia y actitud pasiva. Son famosas las versiones burlescas de Beatriz González

se conciben de tal manera que al parodiar aprovechan elementos de la cultura de salón, de la oficial y de la popular o la *kitsch*, y al articular la risa, la burla y el sarcasmo, interactúan con el contraste complementario de la ironía solemne en las ficciones sobre la historia elaboradas por Germán Espinosa o Bernardo Valderrama Andrade y la ironía burlesca de Héctor Abad Faciolince o de Andrés Hoyos.

Las apropiaciones culteranas y el repliegue constante del arte sobre sí mismo transmiten una poética y una erótica en la obra de Philip Potdevin y en los juegos intertextuales de R. H. Moreno-Durán y de Germán Espinosa, que contrastan con la escritura autoconsciente y metaficcional de Freddy Téllez, Álvaro Pineda Botero, Julio Olaciregui, José Luis Díaz-Granados, Jaime Alejandro Rodríguez y Francisco Sánchez Jiménez.

El vacío genera escenarios propicios en las obras de Evelio José Rosero y de Pedro Badrán y controvierde la conciencia de pérdida y la nostalgia de los pasados literarios y fundacionales recreados en las novelas de Eduardo García Aguilar y Ricardo Cano Gaviria. Los fantasmas culturales de este escritor radicado en España, junto con los de Mario Mendoza, los de Darío Jaramillo Agudelo y los de Álvaro Miranda, se mueven entre la historia política latinoamericana y colombiana y la historia li-

en las que las figuras de nuestra historia política, los estandartes y los emblemas han descendido de sus convencionales pedestales para tomar un lugar entre los objetos cotidianos y populares. María de la Paz Jaramillo se acerca a los estereotipos de la burguesía caricaturizándolos en fuertes pinceladas que logran una visión lúdico-grotesca de su mundo. Las cerámicas de Andrea Echeverri, no tan conocida como las anteriores pero con una obra muy interesante, son el resultado de un trabajo en relación con la cultura urbana popular, en lo *kitsch*, en sus motivos y en su condición *naïf*.

teraria, emulándolas o añorándolas en su valor intrínseco o caricaturizándolas en su visión tradicional.

Desde lo “retro” se intenta exorcizar el presente y buscar un pasado falsamente paradisíaco: Cano Gaviria, Jaramillo Agudelo y García Aguilar apuntan a diversos modelos culturales cuyo anclaje se encuentra en el mundo modernista. Su contraste se confirma en la nueva palabra regionalista, iconoclasta y de diatriba de Fernando Vallejo y en la caótica y vacua de Rafael Chaparro Madiedo. La memoria se hace nostalgia y rescata el pasado arraigado en la provincia, donde la civilización moderna se torna amenaza en las novelas de Roberto Burgos Cantor o de Arturo Alape, riñendo con el desencanto que prolifera en las obras de Nicolás Suescún, Luis Fayad o Carlos Perozzo, en quienes la abulia y el absurdo se acoplan a la sordidez desgarradora del presente.

La llamada literatura infantil sufre un quiebre en las obras de Triunfo Arciniegas, quien la pervierte y la dirige a un lector contemporáneo y escéptico, opuesto a los tradicionales efectos moralizantes, didácticos y felices. El microcuento o minicuento adquiere categoría desde lo absurdo, la cotidianidad y la plasmación del instante en narradores como Harold Kremer, Jaime Echeverri o Juan Carlos Botero. La cultura aristocrática y de raigambre *cortesana* se opone a la de carácter popular y de la nueva mentalidad burguesa al oscilar entre los autores cultos o eruditos que tejen sus obras con regodeo intertextual y los que aprovechan ciertas realidades sociológicas, cotidianas, del ámbito urbano y de hombres corrientes, como puede verse en Moreno-Durán, Espinosa y Potdevin, entre los primeros, y Fayad, Ruiz Gómez y Collazos, entre los segundos.

Últimos coletazos

Se ha edificado una nueva civilización que ya no se dedica a vencer el deseo sino a exacerbarlo y desculpabilizarlo: los goces del presente, el templo del yo, del cuerpo y de la comodidad se han convertido en la nueva Jerusalén de los tiempos postmodernos.

GILLES LIPOVETSKY

Entre el nuevo testimonio y el inquietante vacío. El mundo mágico y maravilloso que caracterizó a la narrativa de finales de la década del sesenta hasta los setenta y que fortaleció el universo de Gabriel García Márquez, aunque permanecen en su literatura se alejan, como las mariposas amarillas, por laberintos oscuros ahogando sus nostalgias en un universo donde reina la disolución de los valores, la presencia de la muerte, la racionalidad, la trivialidad y trivialización, la agonía y la degradación, como se observa en *Diatriba de amor para un hombre sentado* y conviven con los héroes caídos que se amparan en su condición arquetipal para, como en las novelas de Álvaro Mutis, hacer de la vida una gesta y una aventura rutinaria donde la desesperanza lúcida y una secreta sacralidad garantizan la permanencia en el absurdo, en la aventura vital y en el ya citado demonismo romántico.

La literatura y las expresiones actuales se interrelacionan tejiendo la muerte de los grandes ejes modernos (la revolución, las disciplinas, el laicismo, la fe en la técnica y el progreso) y al sepultar sus ídolos y sus proyectos no otorgan sentido a su estado apocalíptico. Los jirones de la cultura se superponen y desplazan entre un lenguaje y otro: los medios de comunicación alternan entre el documento periodístico y el testimonial para ser retomados en la fantasía lúdica; la parodia grotesca, los ester-

tores del “existencialismo”, la nueva historia y el placer del texto y del cuerpo demuestran también esa combinatoria. “La historia secreta de las naciones” lúdicamente se hace pública, la vida cotidiana marcada por nuevas formas de violencia pasa de las páginas de los diarios y de los noticieros a la novela o a otras formas híbridas, en las que impera la investigación, que como testimonio con elaboración literaria se presenta en los libros de Germán Castro Caicedo y en *Ciudad Bolívar. La hoguera de las ilusiones* (1995), de Arturo Alape. Los mitos se diluyen en realidades, las modas se yuxtaponen según las diversas estéticas (retro, grotesca, sublime, pastiche), dinamizando la intrascendencia y vacuidad de la mitología cotidiana contemporánea.

En este territorio de nuestra literatura los escritores, en su gran mayoría, se separan de los cánones de una tradición inmediata (la del macondismo y lo real maravilloso), de una anterior (la de la violencia rural, la regionalista y la de denuncia), y de los cauces de las utopías revolucionarias que alimentaron el deseo de cambio en América Latina, en su constante trato con las variantes de la vida actual, con la historia de nuestro país y del mundo contemporáneo.

Cómo no identificar esas patrias huérfanas en *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo; en los relatos descarnados de *En tierra de paganos*; en algunos de los cuentos de *Morir con papá* (1997), de Óscar Collazos, o en *El resto es silencio* (1993) de Carlos Perozzo. Cómo no reconocer la experiencia del vacío en las páginas de *Un espejo después* (1994), de Luis Fayad, o en los escenarios absurdos y pesadillescos de *Oniromanía* (1996), el más reciente libro de cuentos de Nicolás Suescún, o en las versiones erótico-metaficcionales de los *Los estragos de la lujuria* (1996), libro de Philip Potdevin.

Cómo no vivenciar el contrapunto entre la intensidad de acontecimientos, situaciones y sistemas que se multiplican de manera cuestionadora en la narrativa paródica y burlesca de Rodrigo Parra Sandoval en *Tarzán o el filósofo desnudo* (1996); el golpe de la vida y del arte en *Primas personas* (1993), de Francisco Sánchez Jiménez; la fuerza del deterioro en *La ceremonia de la soledad* (1992), de Fernando Cruz Kronfly, o la dimensión de la nada y del absurdo en las *Lecciones de vértigo* (1995), de Pedro Badrán, y en *Señor que no conoce la luna* (1992), de Evelio José Rosero, o en novelas de apocalipsis, como la premiada y citada novela de Rafael Chaparro Madiedo o *La ciudad de los umbrales* (1995) de Mario Mendoza.

Cómo, en este caleidoscopio, ignorar la simplicidad de quien apela a un lector acostumbrado a los giros y las visiones realmaravillosas que, ambientadas en un paisaje urbano cuyos imaginarios alternan lo inverosímil con lo trascendente y lo mítico (mitificable) con lo prosaico en *Dulce compañía* (1996), de Laura Restrepo¹¹. Cómo obviar la incuestionable recepción al erotismo de *Un vestido rojo para bailar boleros* (1988), de Carmen Cecilia Suárez. O la radiografía de un país signado por la violencia y la deshonestidad administrativa que desde los logros de la estructura policíaca de *Perder es cuestión de método*

¹¹ Aunque algunos lectores han clasificado esta novela dentro de la llamada literatura *light*, y otros dentro de aquellas que aprovechan los efectos del garciamarquismo, Álvaro Mutis, en una presentación en México (junio 10 de 1997), reconoció la seriedad de las exploraciones en lo sagrado y sobre todo destacó la capacidad persuasiva de la invención fresca que permite un efecto participativo, ya que “el planteamiento que se hace en el libro pertenece al gran estilo de las novelas de todos los tiempos, que es plantearle al lector, casi entrando, una situación absolutamente impredecible, que ni se la espera el personaje, ni tampoco el lector”.

amplía la visión urbana (próxima a la experiencia de aprendizaje, búsqueda y desarraigo en el extranjero, explorada años atrás por Plinio Apuleyo Mendoza en *Años de fuga*) que aporta Santiago Gamboa, el autor de *Páginas de vuelta* (1995). En esta obra Gamboa hace hincapié en la narrativa que ofrece una temática y una estructura para lectores dispuestos a la lectura entretenida en la que prima, antes que la complejidad vital o estructural, la anécdota de fácil seguimiento y la transmisión de determinada sensibilidad de nuestro tiempo. Esto contrasta con el retorno a la escritura epistolar que proyecta visión de época, situación, estructura y lenguaje, como puede verse en *Cartas en el asunto* (1995) de R.H. Moreno-Durán; o en la nostalgia por un mundo feliz (tal vez mejor, por una literatura feliz) que en *Una lección de abismo* (1991) de Ricardo Cano Gaviria, apela a “la cotidiana imitación de Europa”.

Cómo desdeñar las retrospectivas de un pasado cercano e irre recuperable que mediante la estructura epistolar y de diario se revela en *Cartas cruzadas* (1995) de Darío Jaramillo Agudelo. Estos artificios habían sido utilizados por el mismo autor en *La muerte de Alec* (1983) para releer el pasado cercano, reflexionar sobre la poesía, cuestionar las teorías literarias y enmarcar (sobre todo en su última novela) de manera catárquica, en el presente histórico con las consabidas crisis de valores y el resquebrajamiento de las utopías, relee el pasado cercano (próximo a la biografía del autor y su generación) y proyecta incertidumbre ante el futuro, estableciendo como principio revelador que lo literario se salva; así en la *La muerte de Alec* la vida se sucede como en una sorprendente ficción de Felisberto Hernández y en la más reciente, uno de los personajes busca la escritura literaria en los modelos del más perfecto modernismo.

Renovaciones. Algunas tendencias renovadoras generan una dinámica distinta en este movimiento narrativo. La búsqueda en el intimismo del paisaje, de las evocaciones familiares y de las emociones humanas se abre paso en la *nouvelle* de Iván Hernández *Las hermanas* (1994), así como la intimidad más profunda en *¿Recuerdas Juana?* (1989), de Helena Iriarte. La participación y gradual conquista de la escritura narrativa de las mujeres da en nuestro medio un interesante viraje que puede analizarse desde varias tendencias. Una de ellas es la revitalización de lo real-maravilloso reelaborada paródicamente por Fanny Buitrago en su novela *Señora de la miel* (1993); otra, las visiones críticas y burlescas de *¡Libranos de todo mal!* (1989); los juegos entre la oralidad y la escritura se funden, en la narrativa de Marvel Moreno, a la recusación al sistema patriarcal; la intensidad emocional, el entrecruce temporal, la identidad y la memoria y los juegos narrativos, alternan en la citada novela de Helena Iriarte; el dinamismo crítico y analítico en los relatos de Ana María Jaramillo; la consolidación de una escritura erotizada en Carmen Cecilia Suárez y la exploración en el espacio propio en Colombia Truque, entre otras, demuestran diversidad de expresiones en la escritura femenina, estableciendo una clara ruptura con los parámetros convencionales que la relegaban a ser una sumisa y sensiblera “guardiana del hogar”.

A estas tendencias se agrega la acción de mundos donde impera la actitud detectivesca y en ámbitos de postguerra en *Débora Kruel* (1990), de Ramón Illán Bacca; en *La tragedia de Belinda Elsner* (1992), de Germán Espinosa, o en la mencionada *Perder es cuestión de método*, de Santiago Gamboa; o la reanimación y la renovación del cuento en escritores de diferentes generaciones: la conquista de la literatura negra en Roberto

Rubiano Vargas y en Hugo Chaparro Valderrama; la creación de cuentos fantásticos de Mario Mendoza; la exploración narrativa de corte convencional de gran riqueza sugestiva en los relatos de Julio Paredes; la rigurosa precisión de una escritura que como una pieza de reloj se ajusta en los cuentos de Juan Carlos Botero (ganador de los premios Juan Rulfo en 1986 y del XIX Concurso Latinoamericano de Cuento en México en 1990) que amplían sus propuestas en *Las semillas del tiempo* (1992); y más recientemente la aproximación a la retórica neo-naturalista de los cuentos *Cinema Arbol*, (ganador del Premio Nacional de Cuento, Colcultura, en 1995), del cartagenero Efraim Medina Reyes, cuya escritura y ambientación están determinadas por lo instantáneo, la injuria, el grotesco y la estética *garbage* emanada, sin duda, del lenguaje de Charles Bukowski, en el cual la ironía escéptica pretende escandalizar sociedades pacatas y encierra la vivencia del vacío que contrasta con la infancia perdida y evocada.

En esta época en que la ruptura de las fronteras se impone, puede concluirse que la nueva ficción colombiana ha dicho su “adiós a Macondo” y se desdobla entre la ironía solemne y la lúdica, la nostalgia por un pasado irresuelto que se expresa en la *estética del retorno*, del *absurdo*, de lo *light* o del *vacío*, la *trivialización* y el *consumismo*, lo *culteranista* como retórica y erótica y ciertas incursiones que pueden leerse como *literatura de género*¹². La in-

¹² Aunque no todas las escritoras pueden considerarse cultoras de esta tendencia, es frecuente en este tipo de literatura el aporte temático que prevalece sobre el formal y el estético. Llamen la atención por la diversidad de aportes a nuestra narrativa las obras de estirpe urbana de Helena Araújo y las agudas críticas de la periodista Silvia Galvis; las novelas de Carmen Cecilia Suárez; la diversidad temática de Flor Romero, quien aborda lo histórico, lo social, lo infantil y lo mítico; la capacidad investigativa y periodística de Laura Restrepo; la profundidad vital en los cuentos

dudable convivencia de narrativas (a la vez tensas entre la provincia y sus regiones con respecto al centralismo de la capital) oscilan entre la seriedad, la reflexión, la solemnidad y la ironía, el hedonismo, la evasión y el periodismo que busca el espacio informativo y recreativo en las ficciones para, como afirma la escritora mexicana Rosa Beltrán, “involucrar al lector y situarlo en medio de la escena”, al ofrecerle “la huida de la realidad nacional que cada uno lleva por dentro”¹³.

La cuentística y la novelística se abren camino testimonian-do su época a través de autores que en muchos casos logran ser, como diría Elías Canetti, “sabuesos de su tiempo”, al expresarse (o intentar hacerlo) con un lenguaje que espera ser apropiado para ello. Un lenguaje que dice, a la vez que sugiere y que construye un universo análogo a la realidad o, mejor, un universo que aspira no sólo a simular la verdad sino a decirla

de Colombia Truque o de su hermana Sonia; las visiones sobre la violencia y la política de Albalucía Ángel y la sugestión del lenguaje narrativo de Marvel Moreno en sus libros de cuentos, *Algo tan feo en la vida de una señora bien* (1980) y *El encuentro y otros relatos* (1994), y en la novela *En diciembre llegaban las brisas* (1982).

¹³ Rosa Beltrán, “No todo lo que relumbra es periodismo”, *Tinta Fresca*, 4 (Bogotá, agosto de 1997), s. p. Al hacer una revisión sucinta de los narradores colombianos que durante la segunda mitad del siglo XX han participado en el periodismo o se han “formado literariamente” en éste hay que reconocer, entre otros, a Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Plinio Apuleyo Mendoza, Germán Santamaría –de quien no debe ignorarse *No morirás* (1992), llevada a la pantalla chica (1997), en la que aprovecha como base un doloroso episodio de la catástrofes de Armero–, Silvia Galvis, Laura Restrepo, Santiago Gamboa y Germán Castro Caicedo, quien merece un estudio cuidadoso y un análisis de sus truculencias literarias no exentas de valor informativo de gran acogida entre sus lectores y editores, pues su trabajo puede considerarse, en términos de la autora que citamos, propio del periodista que “no se conforma con escribir una novela”, pues “quiere contar lo que ocurre”, ya que el mundo “es lo que ocurre”.

en/y con todas las formas posibles. Para hacerlo, los escritores menos propensos al consumismo, la tentación por el best seller y el pacto con los efímeros medios de publicidad no buscan lectores convencionales, ni reivindicán los regionalismos ni las visiones prometeicas y mucho menos los temas que se convierten en modas del momento sino por el contrario, en su postura de réplica analítica, crítica y contestataria, se acogen a la escritura y la lectura que desinstalan, a la temática que cuestiona, juegan con la realidad cotidiana, con la historia y con los principios normativos, dispuestos a descentrar y a problematizar.

Esas propuestas constatan, pues, la realidad de un mundo que apela a la actitud de *revisión crítica*, a la *tentación por el vacío* o la *banalidad* (en gran parte sostenidos por los medios y fortalecido por la traducción y el consumismo), en convivencia con la *visión utópica* de quienes apelan a la inmortalidad del arte y del artista, el misterio de la creación, la sensibilidad visionaria y el carácter profético. Tal es el caso del poeta y narrador Augusto Pinilla en su ensayo novelado *El inmortal poeta* (1995). O el de Álvaro Mutis, quien apela a la necesidad de lo sagrado, al retorno a los mitos, a las culturas primitivas, a la nostalgia por un pasado premoderno marcado por los poderes jerárquicos, como en varias ocasiones lo ha afirmado y lo reiteró al recibimiento del premio Príncipe de Asturias en 1997 o como con insistencia lo propone Gabriel García Márquez al abogar por una literatura que “salve” de sus horrores a la vida cotidiana al aportarle a ésta la visión de la fantasía y de la fábula. Los contrastes demuestran y enfatizan la diferencia entre la literatura cercana al asunto crítico y contestatario que revela la ineficacia de los sistemas, la de temas que aspiran a lo universal y aquella de “asunto” frívolo que no teme a lo efímero y transitorio.

Como acabamos de ver, afín a la contemporaneidad, la narrativa se mueve en diversas direcciones en un constante deseo de modernización, actualización y legitimación de un nuevo lenguaje, con rupturas que implican la transgresión de convenciones literarias y la necesidad de regreso a otras. Las relaciones muestran la convivencia y/o la mezcla que superpone oralidad y escritura, registros literarios y no literarios, recreación de la cultura corriente y la cultura postmoderna (sub-cultura), música, plástica, folletín, cine, ciencia, etc., que obligan al lector a adoptar una actitud abierta, atenta y prevenida o desprevenida, según el caso.

Las palabras de Lipovetsky aluden a esta diversificación que no sólo demuestra la crisis de las normas, sino las nuevas actitudes de los proyectos individuales: “Se acabaron los felices días del fin del siglo pasado y de principios del siglo XX en que el arte escandalizaba: ahora, las obras más desnudas, las más problemáticas, las más “mínimas” –sobre todo éstas– tienen un efecto cómico, independientemente de su contenido” (163).

Aunque el parricidio a las figuras patriarcales no se ha dado de manera rotunda, varios autores se la *juegan* al “cambio en la noción de literatura”. La crítica debe consignarlo y los lectores aceptarlo. Cada vez se escribe menos a favor o a partir de los modelos, y se reconoce a Gabriel García Márquez como el autor que definió una forma de escritura y concepción de mundo típicamente latinoamericano, ruralista y colombiano durante la segunda mitad del siglo XX. Asimismo, se admite a Álvaro Mutis como escritor de una prosa limpia, cuyo pensamiento poético y existencialista alimenta un imaginario de arquetipos universales donde la aventura del héroe se realiza en la banalidad de una existencia transitoria y falaz.

Obras de referencia

Jaramillo, Samuel. “Cinco tendencias de la poesía post-nadaísta en Colombia”. *Gaceta*, 2, 5, abril-mayo de 1980.

Lipovestsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1986.

Moreno-Durán, R. H. “La narrativa colombiana ante el fin del milenio”. *Quimera*, 131/132, 1995, 32-35.

*Rodrigo Parra Sandoval: fundación de un mundo
y carnavalización de la cultura*

LUZ MARY GIRALDO
Universidad Nacional de Colombia

Señor, no has notado lo raro, extraño o sospechoso que discurro a veces, que me parece Lazarillo de Tormes guía a mi ciega pluma y me avienta contra el malhadado poste con violencia, o sin darme cuenta del todo se me destiñe el habla, se me empiezan a chorrear palabritas desinfectadas ellas, se me metamorfosea la parlanchinería en cháchara blanquiñosa.

RODRIGO PARRA SANDOVAL, *El álbum secreto del Sagrado Corazón*

En el tránsito de los años setenta a los ochenta se dieron cambios definitivos para el desarrollo de la narrativa colombiana, pues una nueva generación de escritores, considerada “contestataria” y de ruptura, en palabras de Ángel Rama, problematizó la continuidad y los modos convencionales de novelar.

Varias novelas, como *Juego de damas* (1977), de R. H. Moreno-Durán; *¡Que viva la música!* (1977), de Andrés Caicedo, *El álbum secreto del Sagrado Corazón* (1978), de Rodrigo Parra Sandoval; *Años de fuga* (1978), de Plinio Apuleyo Mendoza; *Fiesta en Teusaquillo* (1981), de Helena Araújo; *Prytaneum* (1981), de Ricardo Cano Gaviria; *Juegos de mentes* (1981), de Carlos Perozzo, y *La tejedora de coronas* (1981), de Germán Espinosa, entre las

más nombradas, sirven de parámetro cuando se pretende explicar con ellas la búsqueda y la construcción de un nuevo canon.

Si antes de 1975, y al margen del *boom* narrativo, autores como Óscar Collazos, Darío Ruíz Gómez, Fernando Cruz Kronfly, Fanny Buitrago, Andrés Caicedo, Umberto Valverde, Luis Fayad y el mismo Espinosa lanzaron nuevas propuestas temáticas y formales, al llamar la atención con su narrativa atenta a problemas sociológicos y éticos, a conflictos de orden histórico, epistémico y urbano, fue con la publicación de *El otoño del Patriarca* que algunos lectores aceptaron el cambio en la noción de literatura. El papel protagónico de la palabra y la escritura fragmentaria, la sugerencia del lenguaje poético y el sentido máximo de la parodia y de la ironía, obligaron al lector a detenerse más en la enunciación que en el enunciado¹. La ruptura propuesta por esta heterogénea generación buscó además el distanciamiento de los compromisos ideológicos que alimentaran a los narradores del *boom* y propició el cuestionamiento de los parámetros literarios y culturales considerados anacrónicos.

Aquí debe ubicarse a Rodrigo Parra Sandoval (Cali, 1937)², quien ha agrupado su producción narrativa bajo el polisémico

¹ Así Gabriel García Márquez alcanzó un verdadero manejo del lenguaje protagónico dotado de sentido. El auge del *nouveau roman* que entonces se desplaza de la narrativa francesa a la occidental adquirió con el Nobel otro sentido: la palabra se mueve entre lo mítico y lo temático, entrelaza mitos y temas universales (la escritura y el poder y la tiranía), generando una dinámica que toca lo latinoamericano y dota de movimiento la totalidad del mundo mediante la intertextualidad que contribuye al sentido dialógico y al discurso polisémico.

² Parra Sandoval es un reconocido sociólogo e investigador en las áreas de educación, cuyos resultados han sido ampliamente divulgados en publicaciones de reconocimiento nacional e internacional.

título *Las historias del Paraíso*, el cual alude a la obra cumbre de nuestro romanticismo, la novela *María*, e induce al reconocimiento del espacio literario y cultural paradigmático de Colombia en la hacienda “El Paraíso”, en cuyo escenario se consuman muchos de los ideales sociales, morales, políticos, religiosos y amorosos del siglo XIX. Al aprovechar este contenido y dinamizarlo en sus ficciones, Parra Sandoval pretende desvirtuar la permanencia de ese estadio original de perfección, proyectándolo, mediante la desmitificación, a dimensiones como la educación, las diversas formas de poder, la historia, la tradición, la familia, las clases y los modos sociales, etc. El autor, entonces, se sirve de convicciones profundamente arraigadas, convertidas en “refugios de identidad” y asociadas a la noción de paraíso para, con ironía y sátira, hacer ver a los lectores que éstas pertenecen a un mundo cuyos valores fueron forjados por generaciones del pasado y se asimilaron al horizonte cultural.

En esta perspectiva, *Las historias del Paraíso* apuntan a la persistencia del anacronismo en Colombia que, estructurado paródicamente, propone un cuestionamiento de los principios y de las convenciones, del lenguaje y de la escritura tradicional. Su desmitificación proyecta una crisis de valores tal que ligada al carácter experimental y a la reestructuración narrativa (en algunas de sus ficciones) logra refigurar el mundo en lo antinovelesco. Así también la ironía, lograda con la abigarrada yuxtaposición

Indudablemente este trabajo en las ciencias sociales ha nutrido su cosmovisión al recrear un imaginario y una cultura nacional que se refleja en sus diversas novelas, enfáticamente en *El álbum del Sagrado Corazón* y *Tarzán o el filósofo desnudo*, que recorren espacios y ambientes propios de la educación y el aprendizaje, como el seminario y la universidad, respectivamente.

de lenguajes (la “parlachería” que se metamorfosea), tiene como consecuencia y como método la burla sarcástica al formalismo literario y social³. Entre una novela y otra la ironía se une a la parodia de determinados hechos, gestos y situaciones, enfatiza el sentido crítico y transmite el afán de totalizar la burla a lo establecido e impuesto como norma.

Desarrollo novelístico y construcción del imaginario

El lector de Parra Sandoval puede acercarse a sus novelas publicadas⁴ desde una doble dirección: según su proceso narrativo, es decir siguiendo el orden de aparición de las novelas, o revisando el proceso de creación de un mundo cuyo orden es diferente al de la publicación de éstas. En el primer caso, el lector se encuentra con *El álbum secreto del Sagrado Corazón* (1978) y percibe su carácter experimental, de juego narrativo y de exposición de un mundo abierto que parece detenerse sucesivamente en las publicaciones siguientes, como una especie de dilatación del relato, de los temas y de las fuentes que pudieron servir de base para la exposición crítica, hasta encontrarse con *Tarzán y el filósofo desnudo* (1996), donde se ratifica la afirmación del mundo inicialmente desplegado con ironía paródica, experimental y antinovelística. Así, estas dos novelas actúan como bisagras que

³ Es muy ilustrativa la conferencia del profesor Gilberto Gómez O. en la Universidad de Eichstatt, Alemania, en el Congreso sobre Literatura y Sociedad Colombiana en los inicios de los años noventa: “Ricardo Cano Gaviria, Rodrigo Parra Sandoval y la persistencia del tiempo: dos visiones del anacronismo colombiano”.

⁴ Se publicaron en este orden: *El álbum secreto del Sagrado Corazón* (1978), *Un pasado para Micaela* (1988), *La amante de Shakespeare* (1989), *La hora de los cuerpos* (1990) y *Tarzán o el filósofo desnudo* (1996). La última, inédita, es “Informe a Julio Verne”.

abren y cierran la construcción literaria y contienen la totalidad de elementos reelaborados en las que están entre ellas. El proceso de configuración y desarrollo del mundo narrativo puede verse según tres momentos, determinados por el tránsito de lo rural a lo provinciano y de éste a lo urbano. En esa trayectoria la identidad y lo fundacional se definen en lo rural y lo provinciano; lo urbano está tanto en la consolidación de un mundo y un lenguaje como en la representación de crisis de totalidad.

La construcción y el proceso

Como se ha afirmado, la construcción del imaginario en Parra Sandoval no está relacionada con el orden de aparición de sus novelas, aunque sí está determinada por un permanente cuestionamiento a la cultura y la historia nacional y el autocuestionamiento al escritor y la escritura. De esto depende que en sus obras se proyecten historias de vida e historias de cultura, no ajenas a períodos de nuestra llamada historia patria, que no cabrían dentro de la llamada nueva novela histórica, pues en ellas se presenta la crisis de la cultura, su formación y su desarrollo.

Una interesante relación entre unas y otras novelas da cuenta de esa construcción de mundo, proyectándose lo fundacional, el aprendizaje y la crisis del conocimiento. Así, las voces femeninas que sirven de disculpa para el enunciado y la enunciación permiten deducir que se trata de momentos fundacionales: el paso de lo rural a lo urbano que se cumple entre *Un pasado para Micaela* (1988), *La amante de Shakespeare* (1989) y *La hora de los cuerpos* (1990), muestra en las protagonistas y narradoras femeninas un asidero en los orígenes del territorio y de la escritura. Con la voz de cada una se da a conocer la histo-

ria de una culpa, de una cultura, de un afán libertador y de un proceso de desarrollo que va de lo rural a lo provinciano y de éste a lo urbano. Tanto *El álbum secreto del Sagrado Corazón* como *La didáctica vida de Aníbal Grandas* (1990) dan cuenta, en un ámbito urbano con visos de provincia, de la necesidad de asumir un aprendizaje vital frente a la conciencia opresora de los valores y la importancia de la palabra que rompe los esquemas de la solemnidad. De ahí que las voces se metaforseen pugnando por la liberación de los esquemas, hasta realizarse de manera más proliferativa en *Tarzán y el filósofo desnudo*, en que la ciudad representa la crisis de la totalidad y la desmitificación del saber.

El proceso de aparición de las novelas revela cómo se construyen sus mundos y consolidan diversos imaginarios. Con la primera, Parra Sandoval se inicia como un transgresor. Su carácter iconoclasta, su voluntad desacralizadora, la yuxtaposición de lenguajes tradicionales que busca una ruptura mediante la burla y la sátira, además de la estructura que atenta contra lo convencional, se unen a una condición normalmente inesperada en un autor nuevo: que la primera novela sea totalizadora del mundo que será explorado en las ficciones posteriores⁵.

⁵ Cristo Rafael Figueroa relaciona los vínculos de la obra narrativa de Parra y subraya los nexos entre la primera y la última novela; asimismo tiene en cuenta que *El álbum secreto del Sagrado Corazón* cuestiona la visión estereotipada de novela y *Tarzán o el filósofo desnudo* intensifica la autoconciencia narrativa; véase “El juego de la escritura” en *Gaceta*, 35 (agosto de 1996): 65-69. También hay un cuidadoso análisis suyo de la primera novela de Parra: “*El álbum secreto del Sagrado Corazón* o el saber de la novela autoconciente”, en Luz Mary Giraldo (comp.), *La novela colombiana ante la crítica. 1975-1990* (Bogotá: CEJA, 1994), 259-274. Respecto a los conceptos sobre el mundo expuestos en sus diferentes novelas véase el artículo “Rodrigo Parra Sandoval: la desacralización en la literatura” en Luz Mary Giraldo (comp.), *Fin de siglo. Narrativa colombiana* (Bogotá: CEJA, 1995), 125-138.

El título de la primera novela alude a la consagración oficial de la República de Colombia al Sagrado Corazón de Jesús, ceremonia que se cumplía de manera pomposa en Bogotá, cada 22 de junio⁶. Las puertas de ingreso al texto novelesco (9-10) muestran un atentado a la solemnidad, pues el título y la cita exacta de la ley 1ª de 1952 ubican al lector en el ámbito de la sátira que se desarrollará a lo largo de los ocho álbumes que la estructuran, cada uno de los cuales es identificado con subtítulos que aluden al sentido de la palabra tradicional pero inexacta, de modo que el narrador se multiplica en Arnovio Filigrana, Primus Arnovius, Teophilus Arnovius, Arny, Arnovio de Hoffman y Alvarado, El gran Desarnoviador, Atiligrana Nebulensis y Alba Multicolor. Asimismo, cada uno de los capítulos se fragmenta como todo álbum de fotografías o recortes, y está precedido de uno o varios epígrafes (recurso permanente del autor) tomados de textos bíblicos. Con ellas el lector entiende que está ante un juego con la palabra sagrada, esa otra palabra de la cultura oficial que sostiene la alianza entre la Iglesia y el Estado. El resultado demuestra que los dos primeros álbumes se refieren a la palabra “entrecortada pero neblinosa” (11) y al dicho popular de que los cuatro evangelistas eran tres y en la novela son dos: “Teófilo y Arnovio” (33). El tercero presenta un nuevo ángulo de la burla al asumir que contar es inventar (67). El cuarto asocia el lenguaje de la tradición cristiana con la cultura popular y la de las tiras cómicas mediante el refrán “más sabe el Diablo por Zorro que por Batman” (93). En el quinto, la religión del amor manifestada en los boleros se expresa “en cosas

⁶ Fue abolida por la Constitución de 1991, en defensa de la libertad de cultos.

como tú son para adorarlas” (123), mientras el sexto retoma, burlando, los finales felices de los cuentos de hadas (159). En el séptimo álbum regresa a la “palabra neblinosa” que se torna autoconciente y relativiza la verdad del narrador y la autoridad del discurso al informar sobre los “secretos de narradores no confiables” (189), para culminar en el último álbum con la paradoja contenida en el subtítulo: “Álbum negro de Blanca Moreno” (215).

El autor desautorizado, el narrador multiplicado y la diversidad de versiones en un mundo múltiple e inestable ponen de relieve la desacralización de la cultura que se inscribe carnavalescamente⁷, asociada con procesos históricos y culturales que van del espacio rural al provinciano y de éste al urbano.

Una actitud *bufesca* distingue la narrativa de Parra Sandoval, exacerbada en la primera y en la última novela, la que propicia una mirada desestabilizadora del mundo. Lo logrado pone en acción las diversas formas de violencia y poder desprendidas de la educación (la ideología de clase, las ideas religiosas impuestas, la moral, la cultura, el conocimiento y el saber), unidas a la manipulación de las leyes y los principios (la política, la economía, el desarrollo industrial y el concepto del progreso), los con-

⁷ Los diversos estudios de Mijail Bajtin acerca de la carnavalización de la literatura, demuestran que el lenguaje y la palabra al asimilarse a las actividades festivas de la cultura popular produce un discurso en el que se alteran los contrarios y se dislocan las jerarquías: lo solemne se hace bufo, lo alto se torna en bajo, la vida en muerte, lo claro en oscuro, lo bello en grotesco, el bufón sustituye al rey, en fin, hasta invertir los conceptos de la tradición. La parodía y la sátira, entre otros, son algunos de los recursos que logran la visión irónica, lúdica, crítica y demoleadora. No se trata de impulsar la diatriba, sino el humor que desmitifica, pues desde éste la risa festiva aprovecha la verdad que subyace en el ambiente popular.

ceptos de amor, arte, literatura, ética, estética y la desmitificación de la realidad magnificada por la tradición. El narrador-bufón, al estar presente en todas las aristas de la ficción novelesca, hace una burla a ficción y a realidad, acumula la risa y la sátira y pone en crisis la visión del mundo convencionalizado. Esta acumulación, cercana al recurso de la hipérbole, nada participa de la visión de lo real maravilloso, pues el mundo presentado no pertenece al de la fábula, el mito, la leyenda, la magia o lo posible, sino por el contrario, al del deterioro y el desencanto de la cultura cotidiana que se manifiesta, como puede constatarse en el epígrafe de este artículo, en la metamorfosis de la palabra.

Ante la aparición de *El álbum secreto del Sagrado Corazón* Severo Sarduy la calificó con razón como “el antídoto contra la literatura colombiana en donde se abusa de lo maravilloso” y Jacques Gilard afirmó que se trataba de

[...] un asalto a la novela, una reflexión en torno a la novela, sus posibilidades y sus limitaciones, [que] apunta hacia la desmitificación por medio de lo grotesco, por medio de un corrosivo y divertido empleo de todos los lenguajes convencionales como el de la religión, el cine, la tira cómica, la música popular, [pues su] reunión de secretos, vergüenzas y rebeldías [hace de él] un compendio de lo que no tiene derecho a ser: confesión [comentario en la contraportada de la obra].

Las varias anécdotas que componen la estructura fragmentaria de esta novela tienen un interesante hilo conductor que se multiplica como una telaraña y puede seguirse desde la historia de Arnivio Filigrana (desdoblado en Teófilo Falla) y la diversidad de episodios que contribuyen a ampliar su experien-

cia vital y la historia de su entorno: el cambio hacia la modernidad. Este proceso en Colombia está ligado al desarrollo y el progreso de la economía agraria (representada en la explotación y la exportación de café); la construcción de vías cuya imagen está vivenciada en la importancia del tren y los ferrocarriles nacionales (*cf.* Segundo Álbum); la influencia de los modelos norteamericanos tomados del cine o de la mentalidad burguesa y capitalista (*cf.* Tercer Álbum); el crecimiento de las ciudades logrado con la migración campesina o el desarrollo arquitectónico: “los edificios botando estómagos, haciendo hervir el tráfico, tome Coca-cola, la chispa de la vida” (97); los vendedores ambulantes, las películas comerciales, la cultura del mercadeo (*cf.* Cuarto y Quinto Álbum). En suma, ellas contextualizan la historia de un seminarista que, además de su aprendizaje vital de la cultura religiosa, asiste a la experiencia del mundo competitivo en certámenes y concursos literarios, al conocimiento conflictivo del amor y la sexualidad y a la anulación de sus tendencias naturales.

Marcada por una doble articulación, la novela estructura historia de vida (la de Arnovio y sus dobles) e historia de cultura (la del país con su educación, su violencia, el subdesarrollo y la aspiración al progreso). Cada articulación está narrada mediante la parodia que alude a momentos anteriores a la vivencia e imposición de la modernidad, pues cada narrador incorpora la manera de concebir el mundo desde modelos y concepciones jerarquizados y normativos que sin ser cuestionados siguen imperando, tales como la religión y los valores del pasado funcional. Para un análisis de las voces de la novela es importante leer la multiplicidad de discursos tejidos entre el enunciado y la enunciación, el dialogismo, la ironía y la parodia, tanto como identificar en cada álbum el sujeto represen-

tado en los contenidos, pues la narración y las narraciones, lo mismo que el personaje y los personajes, se metamorfosean desdoblándose de manera permanente.

Paradójicamente, estas metamorfosis se unifican, como un espejo, según la misma estructura de la novela que en el conjunto de los ocho álbumes con sus respectivos fragmentos muestra la combinatoria de una *multiplicidad* de historias pertenecientes a *una* sola cultura. Es decir, el efecto carnavalizador se logra especialmente mediante la metamorfosis y la paradoja.

Sin duda este uso coherente y sugestivo de la paradoja, al unirse a la metamorfosis logra dinamismo y definición del uno, y del otro y lo múltiple. Así, por ejemplo, Arnovio Filigrana sugiere al personaje enamorado que articula el relato de manera filigranesca, palabra por palabra; mientras Teófilo Falla, doble del anterior, es el constructor de los álbumes y el fantaseador del mundo y de los personajes, como su nombre lo indica, “tocado” por Dios “falla” (en doble sentido: comete errores y produce fallos, veredictos, a través de su palabra). Uno y otro muestran el anverso y el reverso. De la misma manera puede verse la paradoja en Blanca Moreno y Deifilia Falla, que son dos y una. Arnovio y Teófilo se entrecruzan para ser alternativamente Arnovio Falla y Teófilo Filigrana y en un momento dado de la ficción ser cuatro (como los cuatro evangelistas, que en el dicho burlesco pasan a ser tres y luego dos) y finalmente uno, como dice el “epílogo neblinoso”, cuando en

[la] capilla del Seminario Mayor de Cali, el señor Obispo de la Diócesis impuso la sotana a cuatro seminaristas que de esta manera empiezan con muy buenos augurios una nueva e importante etapa de su información sacerdotal: Teófilo Falla y Arnovio Filigrana [225].

Así también se cumple el proceso de metamorfosis, igual al que experimenta el narrador que como un camaleón se desdobra en un álbum que contiene ocho álbumes⁸.

En conclusión, el carácter polivalente de esta novela puede rastrearse en la parodia a la historia nacional, a la literatura, a la cultura y al individuo, que se cumple simultáneamente en ese lugar llamado Daguamerón⁹. Además, la propuesta de una nueva estética, expresada en la metaficción y la autoconciencia (se escribe la antinovela a medida que se narra y el lector lee el proceso de su escritura en paralelo a la indignación de un yo fragmentado), desarrolla la idea de que la lectura-escritura está encarnada en cada álbum, según el movimiento rápido o lento (también como un camaleón) que asume la representación de un mundo totalizante y/o fragmentado, tal como se podría ver en el simulacro de éste visualizado en una y/o muchas fotografías. No es gratuito entonces uno de los epígrafes, tomado de *Alicia en el país de las maravillas*: “And what is the use of a book without pictures?” (“¿Y para qué sirve un libro sin imágenes?”).

Las cuatro novelas siguientes no tienen el mismo valor totalizante de la primera. Si en ésta los modelos culturales están enraizados en la educación religiosa, en *Un pasado para Micaela* se conservan y se extienden a la alianza entre iglesia y Estado, representado éste en el poder lugar rural. En esta novela el autor

⁸ Este recurso de multiplicación-unificación, dado con la paradoja y la idea de metamorfosis, vuelve a ser ampliamente utilizado en *Tarzán o el filósofo desnudo*, en especial con la fusión de los nombres de Tarzán, Faraón Angola y Filósofo Caleño en Tarfilfar (Tarzán-Filósofo-Faraón) y en Zancaleón (Tarzán-Caleño-Faraón).

⁹ Nótese cómo por el juego paródico Daguamerón, tomado de Decamerón, el narrador bufón alude al espacio geográfico, Dagua, para contener la cosmovisión de un mundo que pretende degradado desde la risa y la ironía.

olvida la risa, el juego y la parodia y remite a la tragedia, a la necesidad de exorcizar el dolor del pasado, a la culpa por la inacción. El único remedio estaría en la reflexión permanente, en la toma de conciencia y en la necesidad de comprender y conocer los hechos a través de la creación artística.

La memoria sostiene el hilo del relato, anunciada en sus páginas iniciales con un epígrafe de Nietzsche: “sólo lo que no deja de doler permanece en la memoria” (9). La memoria es “una persistencia de la antigua violencia y el olvido era un sosiego y sin embargo el secreto no estaba en olvidar ni en recordar, sino en el tembloroso espacio del entender” (136). Así a Micaela, destinatario ausente y hecha presencia gracias al lector, se le debe contar una truculenta historia verdadera.

La necesidad de cancelar el legado del silencio hace que este destinatario le sea “revelado” por su abuela Mary Catherine cuatro décadas después de un acontecimiento fatídico (alusivo al período de la violencia rural en los cuarenta y principios de los cincuenta). Éste habla de un pueblo que “aún no se llamaba Silva”, de amores incestuosos, de amores de tres hombres, de “una historia de amor inmersa en la historia del pueblo” (136), de la violencia funcional que dio origen al nuevo nombre del lugar, tomado de un texto periodístico escrito por el historiador colombiano Javier Ocampo (a quien está dedicada la novela). El documento a la vez testimonia que un Viernes santo

[...] el hacendado Lorenzo Quintana dio muerte a seis miembros de la familia Vidal, incluida una niña de ocho años. Cuando terminó sus sangrientos propósitos el hacendado Quintana dio un grito e hizo jurar a todos los presentes paralizados por el miedo y la impresión que guardarían silencio y que de allí en ade-

lante el pueblo no se llamaría como se llamaba sino Silva para que estos hechos se olvidaran [143-144].

Un doble espacio narrativo se teje con la novela: aquel que evoca y construye el pasado en que todo parece congelado y despierta por la memoria, y aquel en que la escritura y el arte asumen la necesidad de contar e inventar, con la convicción de que en los lenguajes artísticos está la solución para el olvido, el silencio y el dolor, pues con ellos se preserva y transforma.

Con *La amante de Shakespeare*, mediante el uso de formas folletinescas y melodramáticas, Parra Sandoval regresa a la parodia. La estructura del texto ficcional es ambigua: puede leerse como novela fragmentada con variaciones sobre un mismo tema o como una colección de cuentos breves.

Como la anterior novela, el narrador se dirige a un destinatario ausente desde la voz de Altagracia Arismendi (otra vez el sentido juguetón de los nombres), quien a los sesenta y cinco años piensa en sus antiguas ambiciones literarias. Al recordar su amor por la obra de Shakespeare revive su frustrado deseo de enseñarlo en su medio y comprende que éste no se halla preparado para eso y sólo es posible darle la cultura que se merece. Desde entonces su creación estética sólo podrá alimentarse de epígrafes de su autor de cabecera, mientras entrega a su comunidad más de mil novelitas que semanalmente elabora a solicitud de su casa editora, una literatura frívola que permite la continuidad en la alineación. Cambia su nombre por el de Corín Tellado y hace alternar a Romeo Burgos, parodia del héroe de la novela rosa, con una heroína de nombre Altagracia con quien vive cursis idilios. Romeo y Altagracia son narradores de algunos fragmentos y se desdoblán en Santos Negrón, Casio Burgos,

Ofelia Arismendi y Plecerdemivida, según la diversidad de episodios en los veintiséis capítulos fragmentados.

Al verse forzada a romper con el modelo shakesperiano, Corín Tellado-Altigracia-Parra Sandoval produce una versión opuesta a la de cultura clásica: el narrador se metamorfosea caricaturizando la cultura del melodrama. De nuevo establece un juego de espejos deformantes: el “montaje” carnavalesco del texto serio en los epígrafes, de Shakespeare aquí, y de su contrario en la frivolidad de los contenidos del enunciado; la parodia como recurso burlesco del lenguaje de las obras románticas; los nombres y el título, para transmitir una forma de conciencia ante el mundo aludido y de manifestación literaria que se desdoblan del melodrama a la comedia y de ésta en la tragedia.

La hora de los cuerpos y *La didáctica vida de Aníbal Grandas* se publican en la misma edición en 1990. Las dos se concentran en vivencias urbanas y expresan una visión dual del mundo: la primera es una tragedia del aprendizaje vital y la segunda una parodia del mismo. Un regreso al cuerpo y una renovación de la escritura como memoria se identifican en *La hora de los cuerpos*, introducida por el prólogo de Deifilia (recuérdese su participación en *El Álbum secreto del Sagrado Corazón* y el sentido del nombre: hija de Dios). En cinco semanas, correspondientes a capítulos fragmentarios, Magdala, Magda, Malena, Magdalena “la de cristianas entonaciones de pecado”, escribe un diario, cartas y evocaciones que relacionan la vida, la historia, la literatura y la cultura, representadas en la enorme figura normativa y patriarcal que da origen a la culpa. El padre, como Teseo y Asperión, niega la libertad y coarta toda posibilidad de escritura.

Como en las dos obras anteriores, una voz femenina asume la necesidad de comunicar. Cali sirve de escenario para que

la voz se presente como encarnación de la escritura: “una nueva Ariadna intenta salir del laberinto y recorrer el hilo del discurso liberador de la palabra literaria mientras aprende a vivir el aprendizaje de la inocencia”.

En *La didáctica vida de Aníbal Grandas* se contrarían de otra manera las leyes de la *Bildungsroman*. En la anterior novela ésta se asume con la analogía entre vida y escritura: se vive y/o se escribe siguiendo la constante de ensayo y error; mientras en esta nouvelle el aprendizaje vital se vivencia como parodia. Sin embargo, en las dos novelas la parodia se logra también con la fusión de nombres y situaciones propias del mito y la leyenda que entrelazados a la risa y al humor, al erotismo y la solemnidad, demuestran la convivencia de los contrarios.

El epígrafe de M. Ende aborda la parábola del hombre impulsado a vivir según sus pasiones o según la voluntad de otros. En el caso de Aníbal, tan impredecible como predecible, pues sólo se sabe que es de la familia circense, conduce a la comprensión final de que lo importante no es ser “un virtuoso de la cuerda floja”, sino no intentar caminar en ella. La incertidumbre de su origen apunta al centro de la ironía: el personaje pertenece al mundo del circo y puede ser hijo de un payaso malabarista o de un domador de caballos. La parodia resulta evidente: se lanza la premisa de la vida como representación (un circo) en continua contradicción entre payasos y domadores. Aníbal debe aprender a vivir y lo logra con un profundo sentido de la picaresca, hasta hacer entender que su actitud bufonesca es la de quien asume que “el humor es el arma contra la solemnidad y la diatriba”. Lo solemne del aprendizaje propuesto por la *Bildungsroman* es burlado, caricaturizado y parodiado, pues tanto el narrador como el personaje transgreden sus principios.

Fundación y carnavalización: una estructura totalizante

Antecedentes de *Tarzán o el filósofo desnudo* se encuentran en la primera novela, tanto en las condiciones antinovelescas como en las estructurales y temáticas, al presentar en el espacio literario llamado Daguamerón los libros que nutrieron la adolescencia de Arny (calificativo de Arnovio) y verlos cobrar vida, al tiempo que Tarzán, Tantor, Jane, Chita y el reino salvaje se relacionan con el *Viaje al centro de la tierra*, *Don Quijote de la Mancha* o la *Eneida*, que como obras de la aventura y del conocimiento alternan con las aventuras de El Llanero Solitario, El Enmascarado de Plata, Zorro, Mandrake o Superman. En estas dos obras que hemos identificado como novelas bisagra, por su totalización, su expansión y su espejo de la distorsión, se da la visión de la novela como fiesta y como orgía de voces, de temas y de sentidos extraídos de la vida cotidiana, literaria y cultural.

Una lectura complementaria de la última novela permite corroborarlo. En uno de los episodios se narra que Tarzán asiste a la Universidad a un seminario sobre las aventuras de Tarzán, el Hombre Mono, y al finalizar el semestre constata la pérdida del curso. Al reclamar a los profesores en la última semana de clases la ausencia de estudio de las obras específicas, pues no han analizado las novelas, ni las películas, ni los textos de Tarzán, sino únicamente la teoría y los métodos para explicar la existencia de su ser en el mundo o en las ficciones creativas, los profesores, sorprendidos por la impertinencia, con un gesto conmisericordioso le ratifican que “el texto no es más que un pretexto” para calibrar la erudición académica que es “el alma de la universidad”. Tarzán pierde el seminario por “el poco manejo conceptual del material estudiado”.

Como pretexto para burlarse de la intelectualidad, *Tarzán o el filósofo desnudo* se abre camino, paradójicamente, en aulas de diversas facultades de filosofía y letras en el país. Es usual que profesores y alumnos discutan no sólo problemas de metafísica, de teoría de la novela, de epistemología de las ciencias sociales o de historia literaria, sino de la parodia al currículum académico que como metáfora se identifica en esta verdadera antinovela sobre “la aristocracia de la neurona” en Colombia.

Gracias a la historia subterránea y a la vivencia diaria de los colombianos, el país del Sagrado Corazón –el mismo de *El álbum secreto*– se identifica en las peripecias universitarias, la burocracia académica, las teorías y teorizaciones, la incomprendida historia del Tarzán o del filósofo que todos llevamos dentro, los amores y desamores, las relaciones entre profesor y alumno, mundo y texto, lectura y escritura, mentira y política, etc. Ésta es, desde su intención antinovelística, una obra en la cual reina la desacralización que con gozo lúdico establece un puente entre la ironía burlesca, la picardía ante lo solemne, el mamagallismo constante, la multiplicación y el desdoblamiento y sobre todo la burla a la sociedad y a la cultura, elaborada por un narrador sin identidad, “uno y trino”, logrado con la participación de Tarzán, el Filósofo Caleño y Faraón Angola que entremezclados en sus primeras o últimas sílabas son Tarfifar o Zancaleón. Cada cual se empeña en descubrir, inventar, investigar o teorizar a propósito de un crimen cometido en un sueño ajeno. Para descifrarlo se crea un diálogo controversial¹⁰ entre

¹⁰ Hay en esta estructura de antinovela una verdadera concepción de la literatura que Parra Sandoval anunciaba en su producción anterior. Aquí se presenta con mayor madurez y proyecta su poética: el escritor es un lector detective, como Faraón

el libro del escritor y el libro del lector, cuya duración está sujeta a los semestres de un programa académico.

La parodia se produce de principio a fin: el narrador le ahorra al lector real el encuentro de unos temas, argumentos y asuntos al anticiparlos en su prólogo; la epigrafitis o “inflamación de los epígrafes” sustenta el discurso, así como los diversos finales marcados por postepílogos hipermultiplicados al gusto inconcluso e indefinido de la manida postmodernidad. Los personajes también parecen proliferar como clones al desdoblarse en espejos que los reflejan múltiples, cambiantes y contradictorios mientras comparten la vida universitaria y urbana con los filósofos Kant, Hegel y Heidegger, quienes asisten a ciclovías filosóficas, bailan salsa, comen mango biche o chontaduro, tienen crisis existenciales y cuestionan la óptica de los profesores que ven el mundo con lentes ajenos.

La antinovela conjuga un escritor ideal para un lector análogo: aquél debe ser detective y el segundo, además, debe gozar las situaciones que ofrecen la realidad y la imaginación y “sudarlas” en la más cruda desnudez del sótano de la experiencia vital. Uno y otro se encuentran en la fascinación de la obra, que deviene juguetona. Así, Faraón Angola, un detective negro que es profesor de filosofía (véase la parodia), se ocupa en

Angola, quien arma rompecabezas de la vida, como un espía ante un crimen (en este caso el sueño de un crimen, que desde los dobles lanza borgianamente a la infinitud). El lector debe atar cabos, seguir indicios, unir secuencias y resolver el rompecabezas de la escritura intranquila. Mientras el uno escribe o el otro lee, el texto resulta un acontecimiento gozoso y placentero, un verdadero acto erótico de la palabra; otro tanto ocurre con Ofelia Munévar, Tarzán o el Filósofo Caleño. Es una obra en que metaficción y autoconciencia van unidas, para poner de relieve, en términos de Roland Barthes, “el grado cero de la escritura” y “el placer del texto”.

descifrar el crimen cometido en el sueño; el Filósofo Caleño se encierra a escribir la novela sobre Tarzán y éste asiste a la universidad para llevar sus conocimientos a la selva; Ofelia Munévar (presente en otras novelas, desde la primera) es una encantadora y bella mujer que participa en actividades propias del mundo contemporáneo y desempeña el papel de brillante estudiante de literatura, coautora, colectora y coinvestigadora del texto que se lee, se escribe, se piensa, se reflexiona y se disfruta; Jane se encarga de organizar masivas manifestaciones en la selva y sin dificultad, como una mujer de este tiempo y de este mundo, entabla serias conversaciones con filósofos e intelectuales.

Cada texto cuestiona infinitamente el otro texto y muestra la crisis de valores en las propuestas literarias, teóricas, políticas, educativas y culturales, a la vez que enfrenta los proyectos inconclusos de la modernidad. Antes de acudir al esquema de nostalgia o lamento por la utopía perdida o la claudicación ante el vacío, Parra propone la risa desmitificadora y concientizadora que se abre a nuevos horizontes¹¹.

Para ser leída en cualquier orden, como una *Rayuela* de los noventa pero con mayor complejidad, puesto que más que con-

¹¹ En su ensayo “La profecía de Flaubert”, ganador del primer Concurso de Ensayo “Rafael Gutiérrez Girardot” en la V semana Cultural de Colombia en México en 1996, publicado por la revista *La Casa Grande* 1.3 (febrero-abril de 1997): 29-34 Parra Sandoval desde una analogía con la literatura francesa del siglo XIX, muestra su postura con respecto al narrador actual ante el mundo contemporáneo y el desarrollo de las ciencias sociales. Así afirma: “La teoría del caos rescata el azar en el rígido tren de la historia, rescata la turbulencia como la forma de conocer, la impredecibilidad de la sociedad y del sujeto. La incertidumbre es la marca de esta manera de conocer, conocer dentro de la nueva ciencia es enfrentar la incertidumbre que engendra la complejidad, mientras que en la ciencia clásica el conocimiento era generar la certidumbre por medio de la simplificación” (32).

frontar el acá o el allá, o trazar una ruta para leer la novela, *Tarzán o el filósofo desnudo* propone una lectura lineal que el lector puede transgredir a voluntad, pues al encontrar sus propias rutas, arbitrarias como la nueva literatura, realiza una aventura interpretativa abierta y ratificadora de que ni el autor ni el lector siguen los caminos trazados ni se propone conducir o llegar a un lugar único. Así, este juego se convierte en motivo de risa y de diversión al transmitir que la vida es demasiado seria para tomarla tan serio y que el humor es el arma contra la solemnidad, la diatriba y el alegato.

Si en *El álbum del Sagrado Corazón* se hace acopio de la cultura popular al activar su ser cotidiano y paradiario (novenas de santos, letras de canciones o nombres de personajes de cine mexicano o de Hollywood, concursos literarios, noticias e informes periodísticos, mentalidades burguesas identificadas en amas de casa y empleadas del servicio doméstico que asisten a congresos y convenciones), en esta última novela el universo se asocia al autoritarismo del conocimiento erudito institucionalizado en la academia.

Parodia e intertextualidad hacen que la literatura se convierta en un escenario propicio para la acción bufonesca donde se transponen vida –juego y literatura– sueño de la imaginación que juega. Con estos parámetros Parra Sandoval, fiel a algunas de las tendencias de la literatura que no pacta con el consumismo, caricaturiza y alude constantemente a episodios inherentes a la cultura nacional con sus distintas formas de violencia, desde el marcoteorismo (imposición de marcos teóricos) y el temido sicariato cultural (amenaza de silencio a quienes cuestionan o proponen voces discordantes), pasando por otras más explícitas en la vida cotidiana que algunos autores

llevarían a la reflexión solemne, a la meditación sobre la decadencia o a la invención de pasados tiempos mejores.

La crítica y la risa al unirse, parece decir Parra sandoval, irritan y cuestionan a muchos lectores, pero abren la mirada hacia el mundo en crisis donde la fascinación por el vacío o por la nostalgia de la utopía perdida no dejan ver los caminos que habría que trazar. Así pues *Tarzán o el filósofo desnudo* y *El álbum secreto del Sagrado Corazón*, como gran parte de la narrativa de Parra Sandoval, son antinovelas experimentales y fragmentarias.

La última de sus novelas puede leerse como una transgresión a la estructura universitaria curricular, con la convicción de que los dogmas y los sacerdotes, sin perder su lugar y su valor, forman parte de la caída de los mitos y su importancia, necesidad y solemnidad son relativizados en un mundo donde han caído las utopías. Esto hace comprensible el tono y la problemática implícita en el epígrafe de este texto.

Obras de referencia

Parra Sandoval, Rodrigo. *El álbum secreto del Sagrado Corazón*.

Bogotá: Plaza & Janés, 1991.

———. *Un pasado para Micaela*. Bogotá: Plaza & Janés, 1988.

*Advertencias, prólogos y noticias: desplazamiento
de lo liminal en la obra de Fanny Buitrago*¹

LAURA TRUJILLO MEJÍA

The Pennsylvania State University, Estados Unidos

Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.

JORGE LUIS BORGES, *Magias parciales del Quijote*

En general, la literatura colombiana se ha caracterizado por una serie de grandes realizaciones artísticas de amplio reconocimiento a nivel internacional (la obra poética de Silva, *María*, *La vorágine*, la obra de Gabriel García Márquez y la de Álvaro Mutis, entre otros) y de otras producciones, de gran mérito artístico, pero de escasa distribución en el mercado externo. Este fenómeno, característico de casi toda la producción escritural en Colombia, es mucho más agudo en el caso de las escritoras. Hasta principios de los años sesenta es casi imposible encontrar algún nombre femenino en las antologías de autores nacio-

¹ Partes de este estudio fueron leídas durante el X Congreso de la Asociación de Colombianistas en The Pennsylvania State University, en 1997.

nales, y las mujeres que escribieron su obra entre 1960 y 1980 padecieron la misma suerte de muchos de sus colegas masculinos: producir y editar sus trabajos a la sombra del fenómeno editorial garcíamarquiano. Uno de los primeros nombres en abrirse paso, en revistas y casas editoriales extranjeras, es el de Fanny Buitrago.

Fanny Buitrago nació en Barranquilla en 1940. Antes de la publicación de su primera novela *El hostigante verano de los dioses* en 1963, sus obras ya habían aparecido en periódicos y revistas como *Zona Franca*, *El Nacional*, y *Papeles* (Venezuela); *Cuadernos del viento* y *El Cuerno Emplumado* (México). En 1964 su ballet *La garza sucia* se estrena en Buenos Aires bajo la dirección de Roberto Trinchero, y se hace merecedor del Premio de Verano en 1965. Obtuvo el Premio Nacional de Teatro (1964) con el drama *El hombre de paja*, publicado en conjunto con la colección de cuentos *Las distancias doradas*. Su segunda novela, *Cola de zorro*, finalista del Concurso Seix Barral de 1968, aparece en 1970. La polifacética escritora ha publicado desde entonces varias novelas, colecciones de cuentos y relatos infantiles. Entre las novelas pueden incluirse *Los pañamanes* (1979) y *Señora de la miel* (1993); las colecciones de cuentos *La otra gente: cuentos* (1973), *Bahía Sonora. Relatos de la isla* (1976), *Los amores de Afrodita* (1983), *Los fusilados de ayer* (Premio Felipe Trigo, 1986) y *iLibranos de todo mal!* (1989); las narraciones infantiles *La casa del arco iris* (1986), *Cartas del palomar* (1988), y *La casa del verde doncel* (1990).

Uno de los aspectos que ha captado con mayor intensidad la atención de la crítica es la resistencia de algunas de sus obras a ser clasificadas en un género determinado. *Los amores de Afrodita* y *iLibranos de todo mal!*, por ejemplo, han sido catalogadas como novelas o como colecciones de cuentos, según los instrumen-

tos teóricos y de la perspectiva analítica conforme con los cuales se efectúe el estudio. Este fenómeno hace parte del debate contemporáneo sobre las márgenes de las convenciones sociales y artísticas, y sobre las fronteras genéricas, debate que, según explica Linda Hutcheon, es el resultado de la transgresión que hace el posmodernismo de los límites aceptados en el pasado: la existencia de fronteras definidas entre las artes, los géneros, y entre el arte y la vida (9). La consecuencia más notable de esta reevaluación conceptual es que los límites entre los géneros literarios se han hecho vagos y fluidos, las estrictas normas que otorgaban la ilusoria certeza del reconocimiento de un modelo escritural se desvanecen, despojando al lector de aquella sensación de seguridad que la identificación de la convención implica. Tal procedimiento, sin embargo, no sugiere que el movimiento de incorporación se realice sin algo de violencia; las convenciones genéricas se hallan en una constante tensión que engendra una consecuencia paradójica: a la vez que disuelven la tradicional concepción de géneros literarios plantean, implícitamente, la seguridad de su existencia.

La problemática de la delimitación genérica se ha convertido en uno de los temas más recurrentes en el análisis de las obras de la escritora barranquillera. Parte de la crítica considera que *¡Libranos de todo mal!* es una novela, basándose, en general, en un par de mecanismos que generan cierta sensación de continuidad: la relación temática entre el primero y los dos últimos cuentos de la colección, y la aparición o mención de algunos de los personajes en dos o más relatos. Sin embargo, la definición e independencia de cada una de las narraciones respecto a las demás permiten afirmar, como ya lo hicieron Teresa Arrington y María Mercedes Jaramillo, que es más apropiada

do considerarlas una colección de cuentos independientes entre sí, aunque establecen “una serie de relaciones que permiten reunir[os] en un universo narrativo coherente, cuyo tema central es la Colombia actual” (Jaramillo, 243). Una inquietud similar se plantea Helena Araújo al intentar definir *Los amores de Afrodita*: “¿Cuentos? ¿Relatos? ¿Serie novelada?” (449). Elizabeth Montes, a su vez, comenta que estas dos obras de Buitrago “presentan abiertamente un reto a la novela como género, ya que emplean la intertextualidad y la fragmentación como técnicas de dispersión y cohesión en la representación de un relato, la historia” (324).

Es común que la lectura de la obra de Fanny Buitrago genere una postura ambivalente entre sus receptores: la tendencia a acercarse a ella como a un reflejo de la sociedad colombiana, y el desconocimiento de los reiterados señalamientos que se hacen en algunas de las obras y en textos liminales sobre el carácter ficcional de “personajes situaciones y entidades” (*El hostigante verano de los dioses*, “Nota innecesaria”, 8).

La primera actitud está fundamentada en la serie de identidades entre sucesos intratextuales y hechos de la realidad colombiana, las cuales no pasan inadvertidas para el lector de las obras de Buitrago. En varios de sus textos se presenta una violencia que es reflejo, notablemente vívido, de la que ha experimentado el país en los últimos cincuenta años; la ciudad de Bogotá en *Cola de zorro*, *¡Líbranos de todo mal!* y *Los amores de Afrodita* coincide en muchos de sus aspectos con la capital colombiana; sucesos como la muerte, en 1948, de “un líder político de gran importancia” que “desata la violencia” (*El hombre de paja*, “Introducción”, 5), inmediatamente trae a la memoria el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán; la toma del poder por un militar

desconocido “para usufructuarlo en bien de su familia y de las fuerzas armadas” y la creación de un pacto entre “los dos partidos tradicionales” que “se comprometieron a dividirse el poder durante los próximos dieciséis años” (*Los pañamanes*, 113-114) aluden a dos de los más importantes pasajes englobadores del período de la Violencia en Colombia. A estos ejemplos puede adicionarse un largo etcétera de personas, lugares, situaciones y entidades que refuerzan la ya señalada tendencia en la recepción a hacer coincidir las realidades intra y extratextuales.

Este mecanismo, aparentemente empleado como una forma de crear verosimilitud, se deconstruye, a veces por exceso, otras por la presencia de un discurso metaficcional, convirtiéndose en un explícito llamado de atención sobre los peligros de equiparar ficción y realidad. Por ejemplo, en la obra de teatro *El hombre de paja* aparece un texto a manera de introducción – que debe estar impreso “en los programas para el público” (5)– con una serie de fechas y comentarios relevantes para el desarrollo del argumento, de las cuales algunas coinciden con fechas claves de la evolución de la violencia en Colombia. La aparente “realidad” de los hechos se disuelve al final de la obra cuando, después de la muerte de Jafet, la maestra recoge sus escritos esparcidos por el viento y, mientras lee, comenta: “El comienzo de algo. Alguien escribía sobre una niña, un árbol, un extraño... Hasta hay una maestra aquí. El mundo está lleno de personas que quieren escribir sobre los demás” (73)².

² Al principio de *El hombre de paja* ya aparece un comentario metaficcional que prefigura el final cuando Jafet, protagonista del drama, al comentar sobre la situación del pueblo, dice que ésta “es una comedia digna del teatro Colón de nuestra Atenas Sudamericana... Me serviría para un cuento” (17).

Este sistema verosimilificador a través de coincidencias con la realidad colombiana, tan evidente en *El hostigante verano de los dioses*, en *El hombre de paja* y en *Cola de zorro*, reaparecerá en *Bahía Sonora* y se intensificará en obras como *Los pañamanes* y *Los amores de Afrodita*. En estas dos obras no se insertan textos liminales que llamen la atención sobre la problemática entre ficción y realidad, pero esta ausencia es compensada con la casi excesiva serie de correspondencias entre el universo ficcional y la Colombia del momento.

Precisamente hacia ese exceso de coincidencias entre ficción y realidad llaman la atención del lector varios textos liminales que se encuentran en las primeras obras de Fanny Buitrago. Este estudio se concentrará en cuatro de los trabajos narrativos de la escritora colombiana: las novelas *El hostigante verano de los dioses* y *Cola de zorro*, y las colecciones de cuentos *Bahía sonora* y *iLibranos de todo mal!* Las cuatro pueden agruparse en torno a un elemento común: la presencia de un conjunto de textos liminales (prólogos, advertencia, noticias) propuestos como una serie de “instrucciones” de lectura y que constituyen una reflexión sobre la creación de la obra de ficción. Considerados en conjunto, se observa que estos textos liminales experimentan una evolución que los hace cada vez menos explícitos tanto en la idea que transmiten como en su posición física dentro de la obra. Este cambio refleja una evolución en el acercamiento de Fanny Buitrago a los procesos de producción y recepción artísticas a lo largo de sus diferentes períodos escriturales.

Los textos liminales en estas cuatro obras, varios prólogos, una “advertencia”, una “noticia” e incluso un cuento, tienen la función específica de servir como *suplemento* del libro en que se encuentran. Una mirada cronológica a las cuatro obras pone de

manifiesto una tendencia hacia la “interiorización” física de los textos suplementarios, la cual coincide con un proceso de abstracción de los mismos. *El hostigante verano de los dioses* presenta la mayor profusión de tales textos, entre los cuales hay una dedicatoria, una advertencia a los lectores y un prefacio; nuestro análisis se concentrará en la “advertencia innecesaria” que se le hace al lector inmediatamente antes del prefacio. *Cola de zorro* omite la advertencia, así que el lector se encuentra simplemente con el prefacio y un epígrafe para cada una de las tres partes de la novela. *Bahía Sonora. Relatos de la isla* presenta varios textos liminales: el prólogo que aparece bajo el título de “Noticia”, un glosario al final de la obra y el relato “La leyenda del pañamán” que, debido a la división de la obra, queda fuera de las demás narraciones que están recogidas bajo el título “Bahía Sonora”. Finalmente, en *¡Líbranos de todo mal!*, la función de texto liminal la desempeña el cuento “El mar en la ventana” el cual, aunque no se encuentra propiamente fuera de la obra, se distancia temáticamente de los demás relatos de la colección.

Para percibir la importancia de estos textos en la obra de Fanny Buitrago es necesario entender su carácter suplementario. En su estudio sobre el *suplemento*, Jacques Derrida analiza su definición y señala que éste

[...] adds itself, it is a surplus, a plenitude enriching another plenitude. But the supplement supplements. It adds only to replace. It intervenes or insinuates itself *in-the-place-of*; if it fills, it is as if one fills a void. Whether it adds or substitutes it-self, the supplement is *exterior* [...], alien to that which, in order to be replaced by it, must be other than it. Unlike the *complement*, dictionaries tell us, the supplement is an “*exterior addition*” [*Of Grammatology*,

144-145: añade, es un exceso, una totalidad que enriquece otra totalidad. Pero el suplemento suplementa. Añade sólo para reemplazar. Interviene o se insinúa *en lugar de*; si completa, es como si uno llenara un vacío. Sea que añada o que sustituya, el suplemento es *exterior*, ajeno a lo que, para poder ser reemplazado por él, debe ser diferente de él. A diferencia del *complemento*, el suplemento es, según nos dicen los diccionarios, una “*adición exterior*”]³.

De la anterior definición puede deducirse que el suplemento posee dos características básicas: su plenitud y su exterioridad. Como explica Jonathan Culler, el suplemento es un extra que se añade a algo completo en sí mismo, pero éste se adiciona para poder completar, para compensar un vacío que existe en lo que se supone completo (103). En las obras que se analizan en este ensayo, el lector se encuentra ante textos estructuralmente completos. Las dos novelas, las dos colecciones de cuentos y los textos liminales son autosuficientes, pero, como se intentará demostrar en el desarrollo del estudio, los suplementos, como elementos metaficcionales, son necesarios para comprender el alcance de la autorreferencialidad de las obras debido a que suplen una “carencia” en los textos “principales”.

En algunos de los textos suplementarios objeto de nuestra atención, la exterioridad, segunda característica del suplemento, no sólo es estructural sino también formal, es decir, son discursos extraliterarios que se encuentran físicamente afuera de los textos principales, discursos literarios. Algo distinto sucede en *iLibranos de todo mall!*, en que el relato “El mar en la ventana”

³ Todas las traducciones de citas son hechas por la autora de este ensayo.

no está estructuralmente fuera, como sucede por ejemplo con “La leyenda del pañamán”, en *Bahía Sonora*, o con la “Advertencia innecesaria”, en *El hostigante verano de los dioses*. La exterioridad del cuento es específicamente conceptual. Ocho de los nueve cuentos que componen la colección reflejan la situación colombiana desde de la década de los ochenta. En estos relatos se encuentran la violencia, los desaparecidos, la indiferencia de ciertas clases ante los problemas del país, el caciquismo, etc. Pero “El mar en la ventana”, el segundo y más corto relato de la colección, es notablemente distinto: los temas que coinciden con la realidad colombiana o bogotana se pierden bajo el fuerte carácter alegórico que lo hace un texto más universal⁴.

Debido a que el énfasis de este estudio se sitúa en la evolución de la narrativa de Fanny Buitrago, comenzaremos con el análisis de la “Advertencia innecesaria” en *El hostigante verano de los dioses*, su primera novela. La advertencia, situada en el extremo inferior derecho de la página, en el lugar que tradicionalmente ocupa la información editorial del libro, expresa:

Todos los personajes, situaciones y entidades de este libro, son exclusivamente fruto de la imaginación. Cualquier semejanza con la realidad es una coincidencia, o una mala pasada de mis continuos insomnios [8]⁵.

⁴ Elizabeth Montes G. en su libro *El cuestionamiento de los mecanismos de representación en la novelística de Fanny Buitrago*, al analizar “El mar en la ventana” comenta que este relato “se constituye [...] en una crítica no sólo del abandono en que se tiene a los individuos que tienen la desgracia de permanecer en los hospitales mentales, sino el ambiente que impera en la ciudad de Bogotá” (142).

⁵ Montes Garcés, en su estudio sobre *El hostigante verano de los dioses*, señala que la estructura de esta novela es compleja debido a los diversos niveles narrativos. Sobre

La lectura de este texto sitúa al lector frente a una serie de expresiones clichés, de lugares comunes que pueden encontrarse al comienzo o al final de cualquier película de cine o de televisión en la que se intente enfatizar el carácter ficcional de personajes y de situaciones. Pero no son estos lugares comunes *per se* los que realmente llaman la atención, sino sus modificadores. El uso de la palabra “innecesaria” en el título altera y suplementa la “advertencia”, y resalta el hecho de que la información que ésta proporciona es previamente conocida por el lector. Pero lo aparentemente superfluo de la observación adquiere una notable complejidad por los contradictorios supuestos que determinan la experiencia receptora: el lector debe ser consciente de que se encuentra ante una obra de ficción. Cualquier duda a este respecto se ha intentado despejar cuando, en la página inmediatamente anterior, se inserta la palabra “novela” bajo el título de la obra. Es evidente entonces que, como el encabezado lo señala, la advertencia es innecesaria pues el lector, teóricamente, ya está informado de la ficcionalidad del objeto que se propone leer.

la “Advertencia innecesaria” comenta que “las palabras empleadas en esta nota revelan el juego entre la ilusión y la realidad que se manifiesta a través de toda la obra. Inicialmente el uso de las palabras ‘Advertencia innecesaria’ y la declaración de que todos los elementos de la obra son producto de la fantasía, subrayan el carácter imaginativo de los hechos presentados en la novela. En otras palabras, la autora ficcionalizada despierta en la conciencia del lector la idea de que lo ocurrido en la novela nunca puede equipararse con lo que pasa en la realidad. No obstante, la anterior aseveración se contradice inmediatamente porque se admite que puede haber ‘coincidencias’ entre el mundo narrativo de la novela y el del mundo real o del lector. Es decir, la autora ficcionalizada invade el mundo del lector, y, a través de este recurso, consigue no sólo poner en tela de juicio la verosimilitud de su relato sino también la veracidad del mundo del lector” (24-25).

Desplazamiento de lo liminal en la obra de Fanny Buitrigo

Por otro lado, el hecho de que se sepa que la obra es una novela y que fuera de esto haya una nota en la que se dice que lo que sigue es ficción, produce un efecto que reinstaura la actitud receptora tradicional de enfrentarse al discurso narrativo como a un fenómeno transparente que le permite acceder a la realidad extratextual. De esta forma se detona un mecanismo de alarma en el lector, que lo impulsa a relacionar personajes o situaciones que “coinciden” con la realidad: la ciudad sin nombre se identifica con Barranquilla; el grupo de pseudointelectuales entre los cuales se halla(n) el(los) autor(es) de la novela que motiva el viaje de Marina a la ciudad recuerda a los nadaístas, etcétera⁶.

Es necesario señalar que en *El hostigante verano de los dioses* la tensión entre realidad y ficción no sólo está presente en esta advertencia innecesaria sino que también puede verse tematizada dentro de la novela misma. Un elemento metaficcional está presente en la trama cuando se plantea la búsqueda del autor o de los autores de una obra de ficción y se indica el efecto que esta publicación tiene en los personajes, convertidos en lectores y críticos de la obra. La misma llamada de atención sobre las posibles coincidencias con la realidad que ya se ha hecho al lector de *El hostigante verano de los dioses* se hace también a los personajes en la carta que el supuesto escritor(a) envía declinando el premio que ha ganado y pidiendo la no publicación de la obra:

[...] sólo intenté jugar una broma a mis amigos intelectuales, retratar sus defectos y ridiculeces [...]. Robé sus personali-

⁶ Debe señalarse que la escritora perteneció al Nadaísmo hasta aproximadamente 1968, época en la que pide se la excluya del movimiento.

dades, las exageré, imaginé cómo se comportarían sintiéndose vendidos al papel y lo dicté a mi modo [19].

Varios de los personajes empiezan a verse reflejados a sí mismos y a sus amigos en los personajes de la novela que se ha convertido en éxito editorial. Por ejemplo, al encontrarse por primera vez con Esteban Lago, Marina le dice: “leí ese libro. Le reconocí de inmediato. Su cicatriz es muy obvia” (17); Hade, por su parte, se dice a sí misma: “Dieron tu despertar a la vida, en la página 44 de ese libro...!” (84); y Milo, en una carta que escribe a Arnabiel, le transcribe una página “que se refiere a Edna” (103)⁷. También es importante señalar la creencia de algunos personajes como Esteban, quienes confían en el poder prefigurador de la novela: “es profética: la semana pasada encontraron una grieta en las bases del dique grande... No es ése el mayor problema, algunos temen que el río se desborde” (16); esta información constituye un indicio mediante el cual puede deducirse que la inundación potencial en la novela dentro de la novela se convierte en una realidad en *El hostigante verano de los dioses*⁸.

Todo lo anterior nos permite afirmar el cuestionamiento de ficción y realidad en la primera obra de Fanny Buitrago, re-

⁷ Es interesante que los personajes de la novela dentro de *El hostigante verano de los dioses* hayan sido “creados”, además del autor, por Milo, quien se lamenta: “es humillante confesarlo: Alguien me tomó la delantera y plagió mis personajes” (102).

⁸ Un elemento importante es la imagen de los gemelos Esteban y Fernando Lago, la cual parece ser una reflexión sobre las semejanzas entre *El hostigante verano de los dioses* y la novela dentro de la novela. Es significativo el hecho de que Esteban se haga una herida en la cara para que la cicatriz lo diferencie de Fernando, figura que en la obra coincide con el personaje de Marina el cual representa la cicatriz de *El hostigante verano de los dioses* y establece la diferencia entre las dos novelas.

sultado del desvanecimiento de las fronteras entre estas dos categorías. Tanto el texto liminal como la novela misma juegan con una actitud bivalente en la que, a la vez que llaman la atención sobre la ficcionalidad de personajes y situaciones, señalan las posibles coincidencias con la realidad que se pretende negar.

Un efecto de tal procedimiento es que tanto el lector de la obra de Buitrago como los personajes de ésta, convertidos en lectores de la novela dentro de la novela, se interrogan sobre su situación como seres reales o ficcionales, como creaciones de un autor⁹. Pero la realidad del autor también es cuestionada. Al releer la advertencia luego de haber terminado la obra, la ficcionalidad de “las entidades” (8) toma otra dimensión. Como lo señala Elisabeth Montes, en esta novela se cuestiona “el papel y la autoridad del autor” (*El cuestionamiento*, 36), y por tanto no son sólo los personajes y los lectores los que dudan de su posición como seres reales o ficcionales, sino que un movimiento similar se hace extensivo a la figura del autor.

En la segunda obra de Fanny Buitrago, *Cola de zorro*, empieza a desaparecer el exceso de información directa al lector que caracteriza la primera novela. Los mecanismos metaficcionales se hacen mucho más sutiles y se concentran, con muy pocas excepciones, en el prólogo. En el prefacio pueden encontrarse algunos elementos en común con la “advertencia” de *El hostigante verano de los dioses* pues se repite el llamado de atención sobre la ficcionalidad de los personajes:

⁹ El cuestionamiento sobre la ficcionalidad del mundo es un motivo recurrente en algunos escritores latinoamericanos, entre ellos Jorge Luis Borges.

Entre infinidad de seres, los vivos y los muertos, productos de la sinrazón y del absurdo, escogí a un puñado de ellos como representantes de su especie. Su parecido con la realidad no es ninguna coincidencia. Débiles y poderosos, vencidos y vencedores, todos son producto y fin de la raza hombre.

La ciudad es real y gris desde mi ventana. El pueblo de Ópalo existe junto al mar, en el olvido.

Si alguien creyera reconocerse en uno o en otro personaje, asumiría con ello una serie de responsabilidades. Que nadie intente encontrar mensaje, finalidad o enseñanza moral en esta novela [7].

El primer párrafo consagra la autoridad autorial al establecer, mediante el uso de la primera persona, su actitud selectiva con referencia a “un puñado” de seres que se han de constituir en los personajes de su obra. Esta autorización no sólo se concentra en el empleo de la palabra “escogí”, sino en la existencia misma de los textos liminales, en los cuales, usualmente, el autor implícito hace acto de presencia para luego desaparecer. Es importante señalar que en *El hostigante verano de los dioses* la autora reaparece, ya ficcionalizada, en el último capítulo para suspender el relato con un “Lo siento. Olvidé lo demás” (347).

En el prefacio de *Cola de Zorro* pueden distinguirse varios procedimientos que constituyen un proyecto de reflexión sobre la obra literaria. En primera instancia, como ya se ha indicado, se pone a consideración la problemática de la autoridad de la entidad autorial. En segundo lugar, la autora emplea una táctica diferente de la que utilizó en *El hostigante verano de los dioses* en relación con el acercamiento entre ficción y realidad. En la “Advertencia innecesaria” de su primera novela se le dice

al lector que todo parecido con la realidad es pura coincidencia; en la segunda, por el contrario, se llama explícitamente la atención sobre, primero, la semejanza de los personajes con seres “reales” y, segundo, el hecho de que esta similitud no ocurre por simple coincidencia sino porque los seres “reales” y los de “ficción” son todos “*producto y fin de la raza humana*”¹⁰. De esta precisión se infiere la idea de que el carácter ficcional no es exclusivo de los personajes al interior de la novela; por solución de continuidad, también los seres reales son investidos de una similar sensación de irrealidad. Algo semejante ocurre cuando se refiere a la realidad de los espacios en los que se desarrolla la narración: la ciudad “gris” la cual, como queda establecido en la primera parte de la novela, es la ciudad de Bogotá, y Ópalo, el pueblo costero. Breves, pero específicos detalles en la caracterización de ambos lugares, de la ciudad se dice que es “real” y del pueblo que “existe junto al mar” (7), constituyen mecanismos de identidad entre los espacios novelescos y los referentes extratextuales.

Finalmente, después de haberle indicado al lector que va a encontrar semejanzas entre personajes y espacios con seres y lugares reales, procede, hacia el final del prólogo, a señalar que el hallazgo de coincidencias traería consigo algunas responsabilidades; por ello advierte no buscar “mensaje, finalidad, o enseñanza moral” (7) en el libro. Este juego es muy similar al de la advertencia de *El hostigante verano de los dioses*: a la vez que se señalan semejanzas entre realidad y ficción, se les asigna el carácter de coincidencias y se sugiere que deben ser ignoradas por

¹⁰ Énfasis de la autora de este ensayo.

el lector, lo que consigue, precisamente, promover el efecto contrario.

Aunque el carácter experimental que poseen a nivel estructural *El hostigante verano de los dioses* y *Cola de Zorro* las inviste de una evidente naturaleza autorreflexiva, tal proyecto es mucho más explícito en la primera novela. En *Cola de Zorro*, por el contrario, la intención metaficcional no es tan obvia; ésta sólo puede percibirse a través de unos pocos intertextos, noticias de periódicos, y de un rápido pero incisivo comentario de una de las narradoras: “Como soy mala lectora nunca puedo hilar una historia. Aunque esto tampoco es una historia” (235).

El afán de llamar la atención del lector sobre la construcción de la ficción ha experimentado un proceso de disminución entre la primera novela y la segunda; en esta última, la importancia de los textos suplementarios es mayor debido a que en ellos recae, casi por completo, el elemento autorreflexivo de la obra.

La quinta obra narrativa de Fanny Buitrago, *Bahía Sonora* se aleja un poco, como ya había sucedido con las colecciones de cuentos *Las distancias doradas* y *La otra gente*, del carácter experimental propio de las dos primeras novelas de la escritora. Sólo en uno de los relatos, “Para los que aman el vino”, se puede encontrar uno de estos procedimientos experimentales: el uso de un recurso tipográfico procedente de la poesía, efecto ya utilizado por escritores como Joyce y Dos Passos para crear efectos visuales con las palabras. El uso de elementos procedentes de otros géneros se presentará más adelante, en una forma más amplia, en obras como *Los amores de Afrodita* y *¡Líbranos de todo mal!*, las cuales tienden a desdibujar casi

por completo las fronteras entre cuento y novela (ambas) y poesía y prosa (en la segunda).

A pesar de su aparente convencionalidad, en *Bahía Sonora* encontramos un elemento que reaparecerá en *iLibranos de todo mal!*: la conexión de diferentes relatos a través de personajes comunes, procedimiento que crea la sensación de un mundo narrativo unitario y coherente, cuyo tema está centrado en las islas y en su gente¹¹. Este universo se amplía y se concreta en la novela *Los pañamanes*, en la cual no sólo aparecen las islas de San Gregorio y Fortuna como escenario de la narración, sino que introduce ciertos personajes, lugares y situaciones de algunos de los cuentos de *Bahía Sonora*. Epaminondas Jay Long y su guitarra Flower on Sunday, Nick-Boy, Goyo Saldaña, Pepe el Tranquilo, Terranova González, Pinky Robinson, Lord Caca, Bello Román, Nicasio Beltrán y Celmira Galende, todos personajes secundarios del cuento “Para los que aman el vino”, pasan a ser centrales en la novela y en ésta, por obvias razones escriturales, adquieren un mayor desarrollo y más profundidad psicológica.

En *Bahía Sonora* hay tres textos liminales enmarcando los trece cuentos que se agrupan en la sección que lleva el mismo nombre del libro. En el primero de estos suplementos, “Noticia”, presentado a manera de un prefacio, se relata la “historia” de las islas de San Gregorio y Fortuna, la cual coincide casi punto por punto con la de las islas de San Andrés y Providencia. Se menciona, por ejemplo, a los puritanos ingleses que

¹¹ El Doctor Laínez, mencionado en “¡Anhelante, oh anhelante!”, relato de *Los amores de Afrodita*, reaparecerá en varios de los relatos de *iLibranos de todo mal!*

colonizaron la isla y llevaron los primeros esclavos africanos; el pirata Henry Morgan, la situación geográfica del archipiélago, su calidad de puerto libre, el turismo, los casinos, el hecho de que el agua potable sea más costosa que el whisky, y un largo etcétera que hace que el lector sitúe geográfica e históricamente las islas del relato en la realidad caribeña colombiana. En este prefacio se reitera el llamado de atención sobre las coincidencias entre realidad y ficción. Pero a diferencia de lo que sucede en *El hostigante verano de los dioses* y *Cola de zorro*, el lector recibe un exceso de información que no sólo propicia sino que exige la necesaria relación entre lo que lee y las islas de San Andrés y Providencia. Antonio Benítez Rojo, en su estudio sobre *Los pañamanes* (comentario que puede hacerse extensivo a *Bahía Sonora*), ha observado que en la obra se da información más que suficiente para revelar los nombres de las verdaderas islas del archipiélago (*La isla que se repite* 225).

El segundo texto suplementario en *Bahía Sonora* es el relato llamado “La leyenda del pañamán” el cual funciona de una manera similar al glosario ya que efectúa una explicación del origen y el significado de la palabra *pañamán*. Los glosarios, como señala Carlos Alonso, forman parte de la dimensión crítica del texto literario, constituyéndose en un discurso metalingüístico en el cual se hace un comentario de la escritura y del lenguaje de la obra (70). Ambos textos, “La leyenda del pañamán” y “Vocabulario”, señalan la importancia del lenguaje isleño como resultado del sincretismo de las diferentes culturas que han llegado a las islas y de la marginalidad de algunas de estas culturas. El énfasis en la marginalidad apunta hacia varios aspectos en los relatos de *Bahía Sonora* lo mismo que en *Los pañamanes*. No sólo es un comentario sobre el distanciamiento que, por

diferencias económicas, existe entre el isleño y el pañamán, sino que también enfatiza la discriminación que el isleño ejerce hacia el pañamán, el cual nunca será admitido completamente en la isla, siempre estará condenado a ser un extranjero.

En *¡Líbranos de todo mal!*, el suplemento es más complejo debido a que abandona el lugar periférico que ocupa en los tres textos ya comentados, para acceder al interior de la obra como uno de los cuentos de la colección. Como se ha indicado, una de las características del suplemento es su exterioridad, rasgo que instauro otro importante concepto, el *parergon*, comentado por Derrida cuando analiza la ambigüedad de la definición de *parergon* propuesta por Immanuel Kant en la *Crítica del juicio estético*. Kant define este concepto como la ornamentación que rodea la obra de arte sin ser la obra misma (397). Derrida indica la clara imposibilidad de determinar en una obra de arte qué es lo intrínseco, es decir, lo enmarcado, y qué es lo extrínseco, el marco y lo que está más allá de éste:

Hence one must know how to determine the intrinsic—what is framed— and know what one is excluding as frame *and* outside the-frame. And when Kant replies to our question “What is a frame?” by saying: it’s a *parergon*, a hybrid of outside and inside, but a hybrid which is not a mixture [...] an outside which is called to the inside of the inside in order to constitute it as an inside; and when he gives as examples of the *parergon*, alongside the frame, clothing and column [...] we say to ourselves that there are “great difficulties” here. [*The Truth in Painting*, 64: Por lo tanto, es necesario saber cómo determinar lo intrínseco—lo que está enmarcado— y conocer lo que se está excluyendo como marco y fuera del marco. Y cuando Kant contesta a nuestra pregunta

“¿Qué es un marco?” diciendo: es un *parergon*, un híbrido de exterior e interior; pero un híbrido que no es una mezcla, un exterior que es atraído al interior del interior para constituirse en sí mismo como un interior; y cuando él da como ejemplos de *parergon* la ropa y la columna al mismo tiempo que el marco, nos decimos que aquí hay “grandes dificultades”].

Jonathan Culler relaciona la lógica de este concepto con el suplemento derridiano y señala:

[...] the logic of the *parergon* is, as one can see, quite similar to the logic of the supplement, in which the marginal becomes central by virtue of its very marginality [195-196: la lógica del *parergon* es, como puede verse, muy similar a la lógica del suplemento, en la cual lo marginal se convierte en el centro por virtud de su propia marginalidad].

La marginalidad de los textos estudiados constituye una especie de guiño que atrae la atención sobre ellos y los convierte en elementos importantes en la lectura de las obras por su carácter reflexivo y metaficcional. La liminalidad de los textos analizados los convierte en marco de las obras, y, además, llama la atención sobre la posición que tienen en relación al texto “principal”. Las mismas preguntas de Derrida sobre la interioridad o la exterioridad del marco de una pintura en relación a la pintura pueden hacerse sobre prólogos, epígrafes y epílogos. En “El mar en la ventana”, no sólo se plantea la pregunta de la aparente “exterioridad” del cuento en relación con los demás relatos de la colección, sino que en su interior es posible hallar una cuidadosa reflexión sobre el concepto de *parergon*.

“El mar en la ventana” sucede en un hospital para seres con taras y deformaciones monstruosas. En uno de sus cuartos viven trece individuos fantásticos (13), cuyos únicos vínculos con el mundo exterior son la presencia de una ventana inalcanzable y las descripciones de Jericó, un personaje con apariencia de marino, quien sube por la pared y habla a sus compañeros sobre el mar y los eventos que observa a través de la ventana. Al morir Jericó, lo reemplaza un nuevo interno, Arsenio, caracterizado por un crecimiento físico desaforado. Debido a su altura, uno de sus compañeros le pide que describa lo que ve a través de la ventana. Arsenio se asoma y afirma: “No hay nada, no hay absolutamente nada. Solamente un muro de cemento” (34)¹².

¹² En “El mar en la ventana” los nombres de los personajes se encuentran cargados de connotaciones especiales. Jericó, por ejemplo, trae a la memoria la ciudad bíblica y sus muros, lo cual parece relacionarse con su función en el cuento: la “destrucción” de los muros del hospital para acceder a un universo lleno de promesas. El nombre de Arsenio, por su parte, se deriva de la palabra persa *zar* (oro). El derivativo *zarnik* fue tomado por el árabe como *zernikh*, el cual fue percibido por los extranjeros como *azzernikh*. Éste, a su vez, fue tomado por el griego, y por asociación con la palabra *arren* (masculino-viril) y por los supuestos efectos benéficos de la sustancia en la virilidad se transformó en *arrenikón*, *arsenokón*, fuente del latín *arsenicum*.

En el cuarto del hospital siempre hay trece personas, número que, en el contexto cristiano, inmediatamente se asocia con Jesús y con sus doce apóstoles. El carácter mesiánico de Jericó es aún mayor: enseña a los doce el mundo que existe, tras la ventana, un exterior bello que alivia el dolor y donde se encuentra la libertad, concepto ajeno al universo del hospital. Tanto Cristo como Jericó ofrecen la esperanza de un mundo mejor que se encuentra más allá; ambos se sacrifican por los demás. El ser-estrella se sacrifica para que los demás personajes puedan conocer el mundo exterior que alivia el dolor y llena de ilusión a los habitantes del cuarto.

Fuera del contexto bíblico, el número trece ha sido relacionado desde la antigüedad con la mala suerte, pero a pesar de esto la persona número trece de un grupo era considerada poseedora de un poder especial y, por lo tanto, exaltada.

El final, intenso e inesperado, produce en el lector el mismo desasosiego que podemos inferir se crea en los habitantes del hospital. La ilusión de realidad es destruida por el muro que Arsenio afirma haber visto; ¿cómo saber realmente qué hay tras la ventana? No sólo no hay ninguna certeza sino que, además, la aserción de Arsenio tiñe de incertidumbre lo que hasta el momento se había considerado como verdad textual. Pero más importante que la improbable solución de esta duda, es el hecho de que la frase final conmueve todos los parámetros de certidumbre que el relato había construido, tanto para los personajes, como para los receptores de la narración.

En este cuento de Buitrago se observan elementos que apuntan a la problemática del *paregon*. El primero es el título: “El mar en la ventana”, el cual trae, implícitamente, la idea del marco. La presencia de la palabra “ventana” guía de inmediato la atención hacia dos funciones del título: por un lado, enmarca el cuento pues sirve para separar un relato de los demás y, en segundo lugar, es la ventana por la cual el lector tiene el primer contacto con la narración. El título, al igual que el marco de un cuadro, es a la vez un elemento extrínseco e intrínseco, es un suplemento del texto, con todas las implicaciones que el concepto supone. Pero además de indicar la función del título, la ventana también está enmarcando el mar, instaurando así un problema a la vez pictórico y narrativo pues la imagen está limitada por un marco, se intenta poner el mar en la ventana como si se tratara de

Este número es un elemento excéntrico, marginal y errático; está separado del orden normal y del ritmo del universo. En el cuento de Fanny Buitrago el trece se puede asociar con lo excéntrico, lo “anormal”, que está separado del mundo normal: los trece pacientes están aislados del mundo exterior (*A Dictionary of Symbols*, 988).

un cuadro. No sobra señalar la importancia de la preposición “en” pues ésta enfatiza aún más el uso de la ventana como marco por su carga semántica del concepto de “contenido”; establece límites para el mar al ponerlo dentro del marco de la ventana.

El segundo elemento que tematiza el *parergon* atañe a la ventana como objeto que separa la realidad y la ficción textuales. Los internos del hospital visualizan una realidad recreada artísticamente por Jericó, la cual deviene en aparente ficción al enterarse que tras la ventana no se encuentra el mar sino tan sólo un muro. Ya se había comentado la imposibilidad de saber con certeza, después de la llegada de Arsenio, qué es lo real y qué lo ficticio: el muro, el mar o ambos. El narrador se encuentra en una posición ambigua: no se sabe si está dentro o fuera de la sala del hospital, da la sensación que también está asomado(a) a una ventana como el ser-estrella. Así, la problematización de los límites de la ficción de Jericó lleva al cuestionamiento de los límites de la ficción del narrador.

Un tercer aspecto en relación con el *parergon* es el enmarcamiento de un discurso dentro de otro. La voz de Jericó sólo es “escuchada” por el lector a través de la voz del narrador, con lo que nos encontramos enfrentados a la construcción de un discurso artístico dentro de otro discurso artístico. No es al ser-estrella a quien se oye directamente; lo que se oye es la voz del narrador. En *El hostigante verano de los dioses*, como ya se había indicado, también hay un discurso dentro de otro discurso, pero trabajado de una manera más abierta por tratarse de una novela dentro de una novela.

En el proyecto estético que se deriva del análisis de estas cuatro obras de Fanny Buitrago se observa un profundo interés por el fenómeno de la liminalidad en el texto literario: pró-

logos, epílogos, noticias, advertencias, glosarios, etc., adquieren más importancia cuando se consideran parte de un programa escritural. Su presencia en la obra trasciende la función tradicional de constituir una muestra de la autoridad del escritor para transformarse en un comentario crítico sobre fenómenos como la arbitrariedad de las clasificaciones genéricas, la fragilidad de los límites entre las formas y los géneros artísticos, entre realidad y ficción.

Pero el movimiento que percibimos entre *El hostigante verano de los dioses* y *¡Libranos de todo mal!* quizás sea más importante que el mencionado carácter autorreflexivo que los textos liminales generan: la internalización de la liminalidad pasa de ser una localización estructural claramente marginal –indeterminación interior/exterior– a establecerse en elemento constitutivo de la totalidad narrativa. Lo trascendental de este proceso es que elude los peligros más fuertes que enfrenta cualquier fenómeno marginal que pasa del autorreconocimiento al reclamo de un espacio en el contexto marginalizador: la asimilación o la inversión de posiciones. “El mar en la ventana”, etapa más artísticamente elaborada del proceso, reclama su lugar en el universo narrativo pero proclama su diferencia. Su posición no se propone como superior o inferior; sólo es distinta, y su valor suplementario revierte sobre su propia constitución: su diferencia en el conjunto de los relatos le confiere su poder crítico, el mismo que, a su vez, le impide asimilarse por completo.

En la obra literaria de una escritora latinoamericana el proceso descrito adquiere un notable valor alegórico, quizás incluso profético, del movimiento de la posición marginal de la mujer, de sus proyectos, de su representación y su participación en la literatura, hacia la toma de una postura que le permita

sostener una actitud crítica y proclamar su diferencia. Este procedimiento ya ha empezado a hacerse presente a otros niveles en la más reciente obra de Fanny Buitrago, *Señora de la miel*, en la cual se efectúa una reivindicación tanto del deseo femenino como del masculino, reivindicación que toma como punto de partida uno de los motivos tradicionalmente relacionados con la mujer: la cocina. La reelaboración de un proyecto similar al que se ha analizado en este ensayo, en otros niveles de la más reciente producción narrativa de Fanny Buitrago demuestra una notable coherencia en su proyecto estético y una consciencia profunda de su función social como escritora.

Obras de referencia

- Alonso, Carlos. *The Spanish American Regional Novel. Modernity and Autochthony*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Araújo, Helena. "Siete novelistas colombianas". *Manual de literatura colombiana*. Bogotá: Planeta, 1988, 409-462.
- Arrington, Teresa R. "Fanny Buitrago". *Escritoras de Hispanoamérica*. Edición de Diane E. Martin. Traducción de Monserrat Ordóñez. Bogotá: Siglo XXI, 1990, 68-75.
- Ayto, John. "Text". *Dictionary of Words Origins*. New York: Arcade, 1990.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Hanover: Ediciones del Norte, 1989.
- Buitrago, Fanny. *Bahía Sonora. Relatos de la isla*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976.
- . *Cola de zorro*. Bogotá: Monolito, 1970.
- . *El hombre de paja. Las distancias doradas*. Bogotá: Espiral, 1964.

- . *El hostigante verano de los dioses*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1963.
- . *La otra gente*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1973.
- . *¡Libranos de todo mal!* Bogotá: Carlos Valencia, 1989.
- . *Los amores de Afrodita*. Bogotá: Plaza & Janés, 1983.
- . *Los pañamanes*. Bogotá: Plaza & Janés, 1979.
- . *Señora de la miel*. Bogotá: Arango Editores, 1993.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. *A Dictionary of Symbols*. Oxford: Blackwell, 1994.
- Culler, Jonathan. *On Deconstruction*. Ithaca: Cornell University Press, 1982.
- Derrida, Jacques. “Parergon”. *The Truth in Painting*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987, 15-147.
- . *Of Grammatology*. Traducción de Gayatri Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1988.
- Jaramillo, María Mercedes. “Fanny Buitrago: la desacralización de lo establecido: *El hostigante verano de los dioses*, *El hombre de paja* y *Los amores de Afrodita*”. *¿Y las mujeres?* Edición de María Mercedes Jaramillo, Ángela I. Robledo y Flor María Rodríguez. Medellín: Universidad de Antioquia, 1991, 239-282.
- Kant, Emmanuel. *Selections*. Edición de Theodore Meyer Greene. New York: Charles Scribner’s Sons, 1929.
- Montes, Elizabeth. “El cuestionamiento de la autoridad de los mecanismos de representación en la novelística de Fanny Buitrago”. *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX*. Edición de María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y

Desplazamiento de lo liminal en la obra de Fanny Buitrago

Ángela I. Robledo. Santa Fe de Bogotá: Universidad de los Andes, 1995, 322-341.

———. *El cuestionamiento de los mecanismos de representación en la novelística de Fanny Buitrago*. New York: Peter Lang, 1997; *Wor(l)ds of Change*, volumen 25.

*Ricardo Cano Gaviria,
un escritor más allá de las fronteras*

JUAN FELIPE ROBLEDO
Universidad Javeriana

No se trata ya del diálogo pasivo entre una obra silenciosa, desconcertada, y la posibilidad de una cultura exterior a ella, sino del diálogo dinámico de una obra consigo misma, es decir con la cultura que encarna y representa.

RICARDO CANO GAVIRIA, *El buitre y el ave fénix*

Un muchacho de Medellín que ama a Gustave Flaubert y a Marcel Proust (de seguro en sus sueños repite quedos los nombres de Emma y de Marcel) empieza a publicar reseñas de aquella literatura que ama en *Eco*, la revista del viejo Buchholz (con quien ya había colaborado en la librería) en la cual otros compañeros de su generación como Juan Gustavo Cobo-Borda y R. H. Moreno-Durán trabajaron y que ha marcado de forma definitiva la vida cultural del país en este siglo. Nacido en 1946, en Medellín, Ricardo Cano Gaviria viajó a los veinte años a Bogotá, tras una experiencia de un año como profesor de Filosofía y Psicología en el Colegio San Carlos, de 1965 a 1966. Sus primeras publicaciones, entre los años 1963 y 1965, aparecieron en el suplemento literario de *El Colombiano*, dirigido en ese

entonces por el poeta Carlos Castro Saavedra. En Medellín realizó encuestas sociológicas como miembro del equipo dirigido por Daniel Pecaú, investigador del Laboratorio de Sociología Industrial del Instituto de Altos Estudios (París, Francia), durante sus tres semestres de estudios en la Universidad de Antioquia. Debido a su participación en la huelga estudiantil de 1968 se le impuso una “matrícula condicional”, por lo cual decide abandonar los estudios universitarios. Buena parte del año siguiente trabaja en la librería Buchholz y publica artículos, reseñas y relatos mayormente en *Eco*, pero también en *El Liberal*, y escribe con frecuencia una columna en *El Espectador*, “Desde la Buchholz”, en la cual recomienda libros y películas.

Decidido a buscar otros horizontes, el 26 de septiembre de 1968, Cano Gaviria se encuentra en París, ciudad con la que ha soñado por años, y aunque su gran sueño de ser alumno de Roland Barthes no se hace realidad, su figura lo conmueve hondamente. En 1970 se radica en Barcelona, adonde había viajado en los últimos meses, y le sugiere a un editor de Anagrama publicar una serie de entrevistas con aquellos hispanoamericanos que andaban por Barcelona: junto a José Donoso, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa –a quienes acaba de conocer–. De allí nació en 1972 su primer libro, *El buitre y el ave fénix*, que incluía las conversaciones con Vargas Llosa y un estudio sobre el mismo autor. De esta misma relación editorial surgió su ensayo *Gombrowicz y la seducción*.

Ricardo Cano Gaviria es un escritor del cual se han editado apenas dos obras en el país: *Prytaneum*, su primera novela (Bogotá: Colcultura, 1981), y *En busca del Moloch* (Bogotá: Tercer Mundo, 1989), pero ha publicado en España tres novelas más: *Las ciento veinte jornadas de Bouvard y Pécuchet* (1982), *El*

pasajero Benjamin (1989) y *Una lección de abismo* (1991), ganadora del premio Pedro Gómez Valderrama (1993) como la mejor novela colombiana publicada en el quinquenio 1988-1992. Su colaboración en revistas (los artículos incluidos en *Eco*, *El viejo topo*, *Quimera*, *Voces*), en una publicación de historia literaria (su ensayo sobre “La novela colombiana después de García Márquez” en el *Manual de literatura colombiana* [1988]), sus trabajos de investigación histórica y biográfica (*Acusados: Flaubert y Baudelaire* [1984] y *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra* [1992]), sus diversos textos ensayísticos y su desempeño como traductor de Gustave Flaubert, Gérard de Nerval, Paul Valéry y André Pieyre de Mandiargues lo convierten en una figura llena de interés en el panorama de la literatura colombiana contemporánea.

Los temas escogidos por Cano Gaviria son distintos de los que nuestra literatura ha frecuentado: en su obra la Francia de principios del siglo XX, la Nueva Granada, las últimas horas de Walter Benjamin –el crítico alemán más admirado de su centuria– o la conclusión de una novela inacabada de Flaubert son asuntos tratados en la perspectiva cosmopolita de Cano Gaviria con un gusto especial.

Hay autores importantes con respecto a los cuales Cano Gaviria siente un vínculo poderoso, entre ellos Marcel Proust, Charles Baudelaire, Valery Larbaud, José Asunción Silva, Alain Fournier, Roland Barthes, Álvaro Mutis, Felisberto Hernández, Roberto Arlt y Jorge Luis Borges. El contacto con sus obras ha alimentado su condición particular de lector que se pasea por las páginas de la historia de la literatura creando él mismo un diverso entramado textual en que nos asomamos a la Cultura, la cual, a su vez, es desmistificada para mostrarnos esa gozosa

vivencia del *garrapateador* (palabra usada por Cano Gaviria en *Prytaneum* para referirse a aquellos seres que se alimentan de tinta, los escritores-lectores que producen una obra palimpsésica, una creación que se esfuerza por formar parte del entramado textual de una tradición con la cual se hace una en un esfuerzo de interpretación-creación permanente).

Cano Gaviria siempre ha señalado con énfasis los peligros de una literatura parroquial, encerrada sobre un pequeño cúmulo de absolutos –los ídolos nacionales– que venera. Al igual que Jorge Luis Borges con el *Deutsches Requiem* (1949), Manuel Mujica Láinez en *Bomarzo* (1962) o, más recientemente, Manuel Puig con *El beso de la mujer araña* (1976) y Fernando del Paso en *Noticias del imperio* (1985), Cano Gaviria desea activar una escritura de la periferia, de la mirada acechante, para preguntarse por la condición de lo latinoamericano, sin cerrazones ideológicas o determinismos geográficos que conviertan la escritura en un coto cerrado a la lujuria de la creación, un compartimento estanco en el que sólo ciertos temas están permitidos, haciendo del ejercicio de la literatura en nuestros países una suerte de loa a lo *nacional*, al *locus amenus* de la América soñada por los adalides de la causa del americanismo.

Frente a esta visión apoteósica y sustancialista, propia de lo *nacional*, encontramos la visión desarrollada por un pensamiento heterodoxo y abierto al encuentro de doctrinas diversas, que da a la *nacionalidad* su razón de ser:

[...] lo que hoy pueda llamarse cultura colombiana está lleno de ingredientes de procedencia occidental que no hay que conjurar con el estigma de la traición, sino que reivindicar como propios convirtiéndolos en fuentes de inspiración de temas y

técnicas de carácter más universal [Cano Gaviria, “Gómez Valderrama o el significado de la vocación cosmopolita”, inédito].

En Barcelona, la meca de la industria editorial española, la ciudad que permitió desarrollar su obra a algunos de los más reconocidos escritores de Latinoamérica, Cano Gaviria ha construido la suya. Esa posibilidad que otorga España ha sido sabiamente aprovechada por un hombre expuesto a la Gran Tradición europea, en la que no teme introducirse para producir una literatura original y conceptualmente rica en matices comprensivos.

La novelística francesa es, sin lugar a dudas, la más fructífera veta para nuestro autor: junto a los clásicos decimonónicos, la producción del primer cuarto del siglo xx, en especial la que se ha ocupado del mundo mitológico juvenil: tanto *Fermina Márquez* (1911) y, en otro registro, *A. O. Barnabooth* (1913), de Valery Larbaud, como *El gran Meaulnes* (1913), de Alain Fournier, son referencias medulares en la comprensión de las fuentes que nutren su imaginario narrativo.

El ansia por hacer de la literatura un espacio de crecimiento “involutivo” (pensemos en el amor de Cano Gaviria por el pastiche y el palimpsesto, procedimientos de los cuales resultan textos que se repliegan sobre ellos mismos, al partir de realidades narrativas anteriores, constriñéndolas a su concentración simbólica en grado sumo) caracteriza la presencia de Cano Gaviria en el panorama de la narrativa colombiana contemporánea. Desde *Prytaneum*, sus novelas y relatos se distinguen por la heterogeneidad compositiva, y las referencias culturales integradas al curso de la narración, los pastiches, los argumentos contruidos sobre textos anteriores, hacen de su lectura un pro-

ceso dialogal intenso. Así, la búsqueda de “la figura en la alfombra” es la actividad rectora en el acercamiento a un entramado textual de las características que posee toda la obra de Cano Gaviria y, en particular, *Una lección de abismo*. Esta imagen de “la figura en la alfombra”, utilizada por Henry James en una de sus narraciones más logradas (*The figure in the Carpet*, 1896), sirve para comprender los parámetros de la composición de una novela como la de Cano Gaviria. Arthur Machen, en *The London Adventure* (1924), ha realizado una sucinta reseña de la *nouvelle* de James:

Recordé el cuento de Henry James, *El dibujo del tapiz*: la historia de un hombre de letras que ha publicado muchas novelas y que oye con alguna perplejidad que uno de sus lectores no había notado que todas eran variaciones de un mismo tema y que un solo dibujo las recorría, como el dibujo de un tapiz oriental. Si no me engaño, el novelista muere, sin haber declarado el secreto, y la historia concluye de una manera muy delicada, dejándonos con el lector que, nos dan a entender, se consagrará a descubrir ese reiterado dibujo, que está oculto en muchos volúmenes [*Cuentos breves y extraordinarios*, 85].

Si ya no son la identidad geográfica, el uso de determinados regionalismos o la complacencia en voces vernáculas los elementos que permiten enmarcar la obra de Cano Gaviria en una reflexión sobre lo nacional, es la nacionalidad, *in extenso*, la que se verá enfrentada a una redefinición creativa. La nacionalidad como posibilitadora de un universo narrativo diferente es una noción capaz de ensancharse hasta límites nunca antes sospechados por los abanderados del tema de la identidad: un

autor no es colombiano o latinoamericano por una suerte de *a priori* constitutivo, sino que el propio proceso de creación de su obra es el que determina la tesitura de la relación con su propia nacionalidad, una producida por el texto mismo.

Un mundo narrativo que ha abandonado el espacio del terruño no es, consecuentemente, la tienda del apátrida. Las posibilidades de una literatura que se abandona a la corriente de la Tradición son inmensas si se tiene en cuenta el horizonte productivo de una narrativa que se sabe autogerminativa y por ello produce una realidad cultural que en sí misma encuentra su referente. Por otro lado, Cano Gaviria nunca ha dejado de pensar en su origen cultural: ocupado en los delirios de Benjamin, abandonado al gusto erudito por la catalogación de manías y a la lúcida ironía copista de Bouvard y Pécuchet o entregado al vaivén de la correspondencia entre Jasmin y Robert, se interroga por el íntimo deseo que está en el origen de esa diversa realidad –el sueño europeo– llamada por Edmundo O’Gorman “la invención de América”.

En su primera novela, *Prytaneum*, Cano Gaviria mostraba de qué modo una sociedad secreta era capaz de controlar los destinos de todo un país (Colombia) sobre los principios conservadores de la Regeneración promovida por Rafael Núñez de 1825 a 1894. Gerardo Nieto, el protagonista, huye del Prytaneum pero se sume en un vórtice y como *garrapateador* se define en las primeras páginas de la novela:

Dichos hallazgos [los realizados merced al azar] se alternaban en mi vida con mis tediosas faenas de *garrapateador*. En la penumbra apelmazada de mi cuarto, ora armado de una estilográfica, ora atrincherado tras una angulosa tecladora, yo des-

Ricardo Cano Gaviria, un escritor más allá de las fronteras

cargaba furores inútiles o intempestivos sobre el papel, o bien luchaba contra la muelle tendencia a quedarme mirando a través de la ventana los abigarrados techos de París, los gatos morosos y casi siempre negros, el repentino sobresalto de las palomas o el guiño intermitente de la rama de un árbol [*Prytaneum*, 15-16].

Esta primera visión de un oficio o una imagen, que Cano Gaviria elaborará paulatinamente, ha sido definida por él de la siguiente manera:

Supongo que el título [el *garrapateador*] se inspira en una frase de *Prytaneum*; o tal vez de *Bouvard y Pécuchet*. Sugiere la idea del que escribe porque es su oficio, o ha decidido que lo sea, y no espera nada del hecho de escribir. Aquí tal vez va ya implícita cierta actitud moral: no es el que escala posiciones, sino el que no espera nada. Escribe porque sí, como se respira o se sueña. Como se sueña: el que escribe puede ser un soñador, por donde el garrapateador se desdobra en soñador; éste anda ya muy cerca de fantaseador: la fantasía es una actividad psicológica en relación directa con los “fantasmas” interiores. Fantasmas del deseo, de la autodestrucción, de la muerte, del amor [“Autoentrevista II”, en carta enviada a mí por el autor].

Gerardo, el protagonista de *Prytaneum*, es un hombre plácido, perseguido por un deseo de cambio y, finalmente, víctima de la institución a la que persigue. Su destino se sella en el pabellón psiquiátrico al que lo conducen sus perseguidores: él desea ser trasladado donde los “otros”, los escritores, aquellos que pueden dar cuenta de su lucidez. Este deseo que distingue

a Gerardo es su definición última, pues se sabe poseedor de un secreto que aún los omnipotentes Señores del Prytaneum desconocen: él ha jugado con las reglas, ha atravesado el límite que distingue a los *garrapateadores* de los censores, y su propia condición es metáfora de un proceso de lectura en el cual el Orden ha sido puesto en cuestión. Guiado por Ganderax, el especialista francés a quien frecuenta en su estadía parisina, Gerardo decide regresar a Colombia y allí tiene la oportunidad de dictar una serie de conferencias y descubrir la íntima hilazón de ese destino tortuoso que rige los destinos de su patria: esa academia convertida en inquisición por los amantes de la retórica y del academicismo, el Prytaneum, no es la “mejor metáfora de nuestras falencias” (*Prytaneum*, 133), sino una realidad omnímoda que, larvadamente, ha conseguido conservar al país (esa nación inmóvil de la cual huye aterrado Gerardo) en el marasmo, silenciando las mejores voces y convirtiendo el ejercicio del pensamiento en un culto formal a los tropos y a la dicción artificial de un mundo aferrado vanamente a ídolos vetustos.

Si la vida del país que odia Gerardo discurre entre vejezes, no es menos cierto que su vocación tiene algo de anacrónico: el oficio de *garrapateador* es una de las formas de permanecer anclado a ese inmóvil pasado; lo curioso de su vocación, entonces, es la posibilidad siempre abierta de poner al descubierto el mundo al desceñir las costuras que lo hacen ser idéntico continuamente. Su labor consiste en mostrar cómo el mundo se deshace bajo los pies todo el tiempo, y el cerebro –ya lleno de pavor o soso– del lector que busca con ahínco la figura de la alfombra es el atañor virtual de este descubrimiento.

Es el mismo *garrapateador* el que nos pone en frente la búsqueda, para los otros “inmoral”, de los dos copistas Bouvard y

Pécuchet, personajes de la segunda novela publicada por Cano Gaviria en 1982, *Las ciento veinte jornadas de Bouvard y Pécuchet*, y que busca ser la conclusión de la novela póstuma de Gustave Flaubert, *Bouvard y Pécuchet*, con una perspectiva heterodoxa del texto original. Bouvard y Pécuchet, esos dos solterones que dedican sus días a la discusión de disciplinas científicas y artísticas en su reverencia ilustrada a las Teorías, y que por ello tienen problemas con los conservadores y prácticos habitantes de Chavignolles, no conocen la persecución que el Prytaneum ha instaurado en América, pero sí pueden advertir en las críticas de Ferdinand Brunetière (1849-1906) y en la exaltada crónica que los hace inexistentes (144) una pretensión de censura que los coloca en el borde mismo del acto productivo-receptivo que toda actividad suscitada por un texto literario concita. El sentimiento –ese gran descubrimiento de los hasta entonces excesivamente racionales Bouvard y Pécuchet en la cárcel– nace del propio gusto de oírse narrar sus hipotéticas historias de salvadores de muchachas afrentadas, y es la gran metáfora de todo el proceso de escritura planteado por la obra de Cano Gaviria: la realidad copia al arte.

Esa relación homológica entre realidad-real y realidad ficticia, a la cual se refiere a propósito de la obra de Vargas Llosa (123), está señalando su capacidad para poner en entredicho el límite que todo proceso mimético representa y lanzarse al abismo del deseo germinativo que es la escritura. El “pedal” que continuamos presionando en nosotros al seguir viviendo con los personajes de novela que amamos es el que busca poner en acción Cano Gaviria en su narrativa.

Este principio constructivo es el mismo que se encuentra a lo largo de *El pasajero Benjamin*, otra de sus novelas, en la que

fantasea sobre lo que sucede en el recuerdo y la imaginación del crítico judío durante las últimas horas previas a su suicidio en la noche del 26 de septiembre de 1940. Esta novela nos ofrece una imagen del universo creativo-crítico de aquel gran coleccionista y filósofo obsesionado por la derrota y empeñado en hacer convivir mística y filosofía, a propósito de su peregrinaje hacia la frontera entre Francia y España, huyendo del régimen nazi y acompañado por un grupo de fugitivos tan golpeados y temerosos como el propio Benjamin.

En este texto podemos advertir el intento de Cano Gaviria por hacer de la experiencia literaria una exploración en el abismo del deseo que el acto de la escritura pone de manifiesto de manera óptima. El temor de ser empujado sobre la sopa por el jorobadito, uno de los *Leitmotiven* de la obra benjaminiana en torno de la infancia, o su particular manera de acercarse a la señora Grunwald esperando que, “en virtud de su aureola mágica, una cita sobre la esperanza pudiese realmente infundir esperanza” (*El pasajero Benjamin*, 17), son manifestaciones de un temperamento que ha hecho del acto de escuchar y del acto de leer un privilegiado y minucioso espacio para la manifestación de la vida.

En busca del Moloch, libro que incluye tres relatos, sitúa su acción en la Bogotá de la segunda mitad del siglo XIX, y resulta clave para entender el universo histórico-literario al cual se siente más cercano el autor. Así, en “Noticias del altozano”, la vida de un joven calavera (*rastacuero*), Leonardo Acevedo, sirve de eje temático para el retrato de una Santa Fe que se distingue por el culto a la Francia del Segundo Imperio, personificada en Victor Hugo (la verdadera figura oscura y central en el relato), y la remembranza del gusto por el espiritismo que distinguió

al escritor francés tiene un eco en las sesiones que dirige Leonardo Acevedo para invocar el espíritu del poeta. Ello le permite al escritor crear un espacio narrativo en el cual Europa y América dialogan en el atemporal universo de lo literario y, simultáneamente, ofrecernos un cuadro crítico sobre la vida social y anecdótica de la ciudad de José Asunción Silva.

“Las flores del retorno”, la pieza narrativa breve más lograda del autor, nos muestra cómo la relación engendrada por un vínculo literario es tan poderosa que consigue que una vida se actualice en otra: la del viejo Arnau Vinyals en la de su discípulo Joaquín Rovira. La narración del peregrinaje que Rovira cumple en Cataluña para seguir los pasos de su maestro antes de haber iniciado el periplo en América es en realidad un homenaje a la figura del escritor Ramón Vinyes, que tanto hizo por la formación literaria del grupo de Barranquilla. Joaquín Rovira actualiza el amor que su Arnau Vinyals sentía por una mujer del trópico cuando se entera de que la muchacha que lo ha llevado a una cabaña en las montañas tiene el mismo nombre que el amor americano de su maestro y descubre el doble rostro de Laia, “es decir, Margarita Eulalia” (116). Así se desarrolla la idea de que el destino de un hombre puede ser recordado de una forma poderosa en una lectura que lo haga venir a la vida.

“En busca del Moloch”, *nouvelle* que da título al libro, constituye una larga indagación en la naturaleza voltaria y brutal de nuestro pueblo. En ella, Cano Gaviria hace de la correspondencia entre Gustave Flaubert y una dama neogranadina, doña Carolina Tovar Merizalde, la veta de la cual se habría valido el escritor francés para describir en su novela *Salammbô* (1862) el horror del Moloch, el demonio de la destrucción, inspirado

en las descripciones de nuestras guerras civiles que le brinda doña Carolina, inmovilizada en su cama –a la manera de un personaje del propio Flaubert– por la elefantiasis.

El propio autor ha puesto al descubierto cómo *En busca del Moloch* constituye un micromundo que contiene sus temas más caros. Los del primer relato son el *anacronismo* y la incomunicación: el interior y el exterior del país, separados por la guerra, presentan temporalidades distintas, y el espiritismo llena el vacío de la comunicación real con una fantasmagoría, respuesta grotesca al anacronismo. En el tercer relato, el de las cartas, el anacronismo se retoma en la modalidad de una comunicación (epistolar, ya no espiritista) con la otra orilla: Europa. Entre éstos, el relato puente: la comunicación entre ambos lados ya no se realiza mediante la fantasmagoría o las cartas, sino con un viaje real, pues alguien atraviesa el espejo y se sumerge en el otro lado, en el que queda prisionero; no se trata de un retorno al lado de acá, sino del hundimiento en el abismo del otro lado, que ha adquirido nombre de mujer.

En esta panorámica por la obra de Cano Gaviria ocupa un sitio destacado su última novela publicada, *Una lección de abismo* (1991), en la cual el tema del *garrapateador* se ha elevado a su momento decisivo: la entrega febril a la escritura condena a Jasmin, en una búsqueda de Absoluto que sólo se sacia con la muerte. En la intrincada trama de esta novela epistolar que se distingue por su peculiar técnica constructiva, el juego de equívocos sostiene la acción y la caracteriza textualmente. Jasmin y Robert, dos primos lejanos, inician una correspondencia signada por cartas perdidas, cartas no contestadas, cartas leídas por otros, juegos de intromisiones y suposiciones que caracterizan la actividad de personas marcadas por el frenesí de la

escritura-lectura en un proceso alucinatorio regido por la implacable lógica del *jeu du sac*, que consiste

[...] en quitarle a alguien la cartera, el portamonedas o cualquier otro objeto donde aquél guarde sus cosas, vaciar éstas en la mesa y –so pretexto de que “*le sac, c’est l’homme*”– hacer entre todos, a partir de esas cosas, la mayor cantidad de deducciones, cuanto más atrevidas y desconsideradas mejor, sobre el carácter y las costumbres de la víctima [*Una lección de abismo*, 54].

Uno de los primos, Robert, le recordará a Jasmin su origen suramericano, y no en vano este diálogo entre Europa y América se manifiesta de una manera velada y burlona en las palabras que le dirige en una de sus cartas:

Tú, que eres un purasangre, descendiente de Carlomagno, con antepasados dignos de las crónicas de Joinville y Commines, no te compares a mí, en quien tan preciado legado se mezcla, por el capricho de un embajador francés en los Estados Unidos de Colombia, con la de una mestiza descendiente de extremeños y de chibchas [...]. Lo mejorcito que puedo citar yo entre mis ascendentes maternos es un cura borrachín y mujeriego, digno antecesor de “Robert le diable”, que aparece por cierto en aquel libro del geógrafo Reclús sobre la Sierra Nevada de Santa Marta. ¿Pero por qué tendría yo que avergonzarme de la curiosidad y la sangre caliente de mi padre, que adorna ante mis ojos a la Mistinguete con una aureola que nunca otorgará a la Venus del Milo? ¿Y de esta manera no rindo mejor tributo al rostro ojizarco y aindiado de mi madre, por el que más de un cónsul europeo en Santa Marta hubiera ido a la perdición? [*Una lección de abismo*, 20-21].

A lo largo de su correspondencia, Robert y Jasmin recordarán los días de infancia pasados en la finca de su tío en Montefontaine, y en particular la admiración que sentían por las mellizas Lambert, Thérèse y Evelyne. Jasmin, el idealista, el primo poeta, ha respetado el pacto –que hicieron cuando eran muchachos– de no acercarse a ninguna de las mellizas por separado, pero Robert, hombre sensual y práctico, tiene una relación con Thérèse, y tras la muerte de ésta, aprovechándose de la ingenuidad de Jasmin, Evelyne inicia un juego en el cual se presenta con una cara doble y se hace pasar por la hermana muerta. Robert advierte por las cartas el engaño y trata de rescatar a su primo de la trampa en la cual ha caído, pero es demasiado tarde y ni siquiera la participación de Pierrette, la amiga epistolar de Jasmin, puede salvarlo de la muerte, de su “lección de abismo” baudeleriana, en esta novela que puede ser leída también en clave de narración policíaca.

El *jeu du sac* es el procedimiento utilizado por el narrador de la novela, en la esperanza de que sea compartido por el lector. Así, es el copista que se entrega al recuerdo de poemas, como “Elle était dechaussée, elle était decoiffée” (“Ella estaba descalza, estaba despeinada”), de Victor Hugo; de arias de ópera, como la romanza de Zurga en *Les pêcheurs de perles* (*Los pescadores de perlas*), de Georges Bizet, y de cuadros, como *Der Nachtmahr* (*La pesadilla*), de Johann Heinrich Füssli. Es también el *jugador* que, en el *jeu du sac*, inicia un proceso de lectura en el que no esculca tanto bolsos o cajones ajenos como sí interpreta a los otros hasta el exceso. Y es, finalmente (inicialmente), el lector-*rastacuero* que, en su relación con “una” tradición europea, está convencido de la capacidad que sus obras tienen para sacarnos de nosotros mismos y hacernos habitantes de un mundo

en el cual el propio proceso de lectura marca la identidad buscada ilusoriamente en conceptos no literarios¹.

En este punto común al *garrapateador*, al *jugador* y al *rastacuero*, la reflexión sobre la identidad (*nacional*, continental) se hace permeable a una visión distinta: no son el vocabulario ni el tema lo que produce la “identificación”; la “patria grande” de Robert y Jasmin es la escritura. Este concepto es defendido por J. W. von Goethe en su visión de la *Weltliteratur* (“literatura del mundo”), que ha abierto la posibilidad de realizar interpretaciones de espectro amplio, poniéndonos enfrente una mirada despejada, dolorosamente lúcida y juguetonamente creativa, capaz de forjarse ella misma una identidad, sustentada ya no en una construcción axiológica, sino en los riesgos de una “arquitectura” lacustre, lo que habla a las claras de un mundo que ha perdido su propio centro.

Cano Gaviria abandona, entonces, la cuestión geográfica, y se pregunta por la temporalidad en su producción narrativa.

¹ Robert definirá al *rastacuero* en su sentido original en una carta a Jasmin: “Y no sabes cuánto me satisface que me conozcas tan bien que casi estés convencido tú mismo de que soy un rasta, quiero decir un *rastaquouère*. Lo que podría traducirse, en buen castellano de Bogotá, por rastracueros o arrastracueros... Consideraré la palabrita, con la que nunca se me ocurrió que pudieras llegar a querer cantar mis alabanzas, como un aporte reciente a nuestro léxico amistoso, por más que ella se acerque ya al medio siglo de existencia. En efecto, se puso de moda hacia 1880, cuando París empezó a llenarse de ricachos sudamericanos, y puedo asegurarte que es una de las más sabrosas contribuciones que el castellano de América ha dado a la lengua de Racine y de Molière” (*Una lección de abismo*, 19-20).

Utilizo el término en un sentido distinto, al considerar el modelo de lector buscado por la novelística de Cano Gaviria como un sujeto que alardea, a la manera de los jóvenes juerguistas sudamericanos en París, tener un haber literario (en lecturas, en visión de mundo) que no es real y así “estafa” al *garrapateador*, que sería el modelo de narrador que esa visión literaria propone.

Ya desde *Prytaneum* se muestra preocupado por la cuestión del *anacronismo*, y en uno de sus últimos trabajos, la ponencia presentada en el Congreso Silva², vuelve sobre este punto. En este marco de ideas, cabe afirmar que la literatura de Cano Gaviria plantea una relación con el tiempo histórico que nos sumerge voluntariamente en un universo anacrónico, en un “adentro” del pasado que se comunica con un “afuera” del presente.

Así, en *El pasajero Benjamin* y *Una lección de abismo* presenta la relación con el tiempo como una modalidad no del anacronismo sino de la recuperación de un pasado mitológico universal. El centro del discurso no es ya un tiempo histórico del país del escritor, sino un tiempo universal más allá de cualquier frontera. Es este cambio lo que resulta significativo, lo mismo en *El pasajero Benjamin* que en *La oración de Charles* (novela inédita).

En resumen, en la obra de Cano Gaviria lo *nacional* es vivido a través de dos temporalidades diferentes. El contraste entre el tiempo de adentro y el de afuera da lugar a la idea de *anacronismo*, un tópico que ha sido constante en el taller del autor, desde su novela *Prytaneum* hasta su intervención en el Centenario de Silva, y en este marco es posible presentar de un modo más autónomo algunas de las intenciones compositivas que permean su trabajo.

² Esta ponencia, titulada “Por un poeta sin aureola”, fue presentada por Ricardo Cano Gaviria en el marco del Congreso Silva de 1996, en Bogotá, y fue publicada en abril de 1997 por la Casa Silva en las *Memorias* del Congreso.

Obras de referencia

- Cano Gaviria, Ricardo. *Prytaneum*. Bogotá: Colcultura, 1981.
- . *Las ciento veinte jornadas de Bouvard y Pécuchet*. Barcelona: J. R. S. Editor, 1982.
- . *Acusados: Flaubert y Baudelaire*. Barcelona: Muchnik, 1984.
- . *El pasajero Benjamin*. Pamplona, España: Camp y Pamiela, 1989.
- . *En busca del Moloch*. Bogotá: Tercer Mundo, 1989.
- . *Una lección de abismo*. Barcelona: Versal, 1991.

R. H. Moreno-Durán
y la narrativa colombiana actual

GREGORY J. UTLEY
University of Texas

Para hablar de la narrativa actual en Colombia es necesario empezar con la figura inminente de Gabriel García Márquez porque es la publicación de su monumental *Cien años de soledad* en 1967 la que cambia el curso de la literatura nacional. La historia de los Buendía y Macondo ejemplifica muchas corrientes, pero sobre todo ejemplifica la culminación de la novela moderna colombiana e hispanoamericana y el fin del regionalismo literario en Colombia. Raymond L. Williams en *Novela y poder en Colombia* caracteriza el estilo narrativo así:

Con el uso de la fragmentación, el collage, la multiplicidad de puntos de vista –técnicas propias de la modernidad– este autor [García Márquez] buscaba un orden y la expresión de lo inefable en un mundo que carecía de orden y que aún no había sido nombrado [247].

García Márquez, como ningún otro escritor latinoamericano, supo combinar las técnicas de Joyce, Faulkner, Dos Passos y Hemingway, entre otros, con un contexto puramente ameri-

cano para producir su novela única. Es el mayor representante de una generación de escritores colombianos que incluye a Manuel Zapata Olivella, Álvaro Mutis y Fanny Buitrago, todos grandes modernistas.

La nueva generación de escritores que sigue a la de García Márquez busca nuevas técnicas, nuevas direcciones para distinguirse de sus maestros anteriores. Estos autores empiezan a publicar en los años setenta y llegan a la madurez en la década de los ochenta. Son todos la primera generación de escritores postmodernistas en la literatura colombiana. Si los modernistas buscaban un orden en el desorden, los postmodernistas aceptan el desorden. Si los modernistas experimentaban con el lenguaje, los postmodernistas exponen una visión nihilista en relación con el signo lingüístico. Y tal vez la característica que más distingue a los postmodernistas es su concepción de la realidad; a diferencia de los modernistas, los escritores postmodernistas producen una realidad supremamente arbitraria y confusa, muchas veces relacionada con la ironía y la parodia. Escritores como Albalucía Ángel y Darío Jaramillo Agudelo se han distinguido con una literatura de alta calidad, pero es la obra de R. H. Moreno-Durán la que mejor ilustra la narrativa postmoderna colombiana.

Moreno-Durán (Tunja, 1946)¹ empezó su carreta literaria como ensayista. Su primera novela, *Juegos de damas* (1977), se puede clasificar como obra postmoderna. Por lo tanto, quisiera

¹ Moreno Durán empezó su carrera literaria mientras estudiaba derecho en la Universidad Nacional a finales de los años sesenta. El autor cuenta en su artículo "Fragmentos de *La augusta sílaba*" que en esa época estaba en el proceso de decidir si realmente quería seguir con las preparaciones para ser abogado o dedicarse totalmente a sus aspiraciones literarias. En medio de tales deliberaciones, produjo un

detenerme aquí para examinar las características esenciales de la visión postmoderna de Moreno-Durán con el fin de tener una base con la cual pueda acercarme mejor a su obra narrativa.

drama de tres actos que tituló *Scorpión*; nunca fue llevado al escenario ni publicado. Fue el período del *boom* y sin duda Moreno-Durán leía a sus grandes representantes: García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Julio Cortázar, este último de especial importancia porque Moreno-Durán ha admitido la influencia del autor de *Rayuela* en su técnica narrativa. En 1971, R. H. Moreno-Durán se recibió como abogado y también en el mismo año escribió un borrador de su primera novela que después llevaría el título de *Juego de damas* (1977).

Su carrera de escritor comienza así aunque en realidad es en el campo de la crítica literaria donde Moreno-Durán primeramente se distingue; en 1972, mientras está en Lima rumbo a Europa, termina *De la barbarie a la imaginación*, una gran reflexión sobre la novela latinoamericana que fue publicada posteriormente en España en 1976 (con una segunda edición por Tercer Mundo Editores en 1988). La primera parte del ensayo trata el tema tradicional del debate cultural hispanoamericano: la “civilización” frente a la “barbarie”, esto es, el impacto y la dirección de las ideas de la burguesía naciente y del positivismo del siglo XIX introducidas por el argentino Domingo Fausto Sarmiento en *Facundo* en 1845. Es un tema que Carlos Fuentes revive en *La nueva novela hispanoamericana* (1969), cuando substituye “imaginación” –creatividad con el lenguaje– por civilización como el resultado final de la novela latinoamericana. Moreno-Durán rechaza este argumento: quizás la sección más interesante de la primera parte sea la de los comentarios de Moreno-Durán sobre el concepto “De la Arcadia a la ciudad”, en la cual anticipa algunas de los argumentos de Ángel Rama en *La ciudad letrada* (1984).

La segunda parte del ensayo contiene varias observaciones importantes; después de explorar la novela telúrica de la década de los años veinte y comentar los aspectos míticos de la obra de Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier, el lector llega a la sección que probablemente brinda la mejor visión de la novelística del propio Moreno-Durán: “La imaginación barroca americana”. El gran maestro, según el autor, de esta corriente es José Lezama Lima y su novela *Paradiso* (1967). Aquí elementos eróticos, humorísticos y lúdicos se combinan para crear una novela impresionante: “La imaginación, una vez más, es el recurso. José Lezama Lima, más que ningún otro escritor latinoamericano, ‘eleva’ culturalmente a sus personajes mediante el lenguaje. Sólo que las palabras por ellos pronunciadas no son propiamente juicios sino imágenes a través de cuyas diferentes conjunciones podemos apreciar finalmente un concepto, una lógica y un mundo racional específicos” (292).

El postmodernismo² es en realidad una mezcla de temas y tópicos, a veces contradictorios entre sí. De ahí que resulte difícil de definir o explicar. Sin embargo, casi todas las descripciones del postmodernismo se interesan en la visión particular del lenguaje, es más, en la destrucción del lenguaje mismo. Desde las teorías expuestas por Lyotard en *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge (La condición postmoderna: un informe sobre el conocimiento)* hasta la conceptualización desarrollada por Linda Hutcheon en el famoso libro *A Poetics of Postmodernism (Una poética del postmodernismo)*, se plantea que el postmodernismo limita el poder del lenguaje al captar una realidad definida. Lyotard habla de la incapacidad de las grandes narrativas (como la ciencia) para poder definir la realidad (37-41), mientras que Hutcheon pone en duda la realidad del discurso de la historia a través del concepto de la ficción historiográfica:

Fémína Suite y *De la barbarie a la imaginación* establecieron la carrera y la reputación literarias de R. H. Moreno-Durán tanto en Colombia como en el extranjero. El autor, que en 1988 viajó por varias universidades de los Estados Unidos como “Distinguished Foreign Writer”, ocupa un lugar preponderante entre los escritores latinoamericanos contemporáneos; su novela *Los felinos del Canciller* (1987) fue finalista en los premios Nadal y Rómulo Gallegos.

Su producción narrativa posterior incluye principalmente la ya mencionada novela *Los felinos del Canciller*; una colección de “relatos” de 1986, *Metropolitanas*; *El caballero de la invicta*, una novela de 1993; el volumen *Cartas en el asunto* (1995) y la reciente *Mambrú* (1996).

² En el contexto de este trabajo uso el término “postmodernismo” en su sentido literario y no en un sentido socio-político. Los que tengan interés en esta perspectiva pueden consultar la excelente obra de John Beverley, Michael Aronna y José Miguel Oviedo, *The Postmodernism Debate in Latin America* (Durham, North Carolina: Duke University Press, 1995), que incluye varios ensayos de autores como Nelly Richard. Beverley también examina el fenómeno postmodernista en “El postmodernismo en América Latina”, *Quehacer*, 85, 1993, 84-96.

Postmodernism both asserts and then undercuts this view, in its characteristic attempt to retain aesthetic autonomy while returning the text to the “world”. But it is not a return to the world of “ordinary reality”, [...] the “world” in which these texts (the postmodern) situate themselves is the “world” of discourse, the “world” of texts and intertexts. This “world” has direct links to the world of empirical reality, but it is not itself that empirical reality [...]. What historiographical metafiction challenges is both any naive realist concept of representation but also any equally naive textualist or formalist assertions of the total separation of art from the world [125: El postmodernismo afirma y niega esta visión, en su intento característico de retener la autonomía estética mientras retorna el texto al “mundo”. Pero no es un retorno al mundo de la “realidad ordinaria”, el mundo en el que estos textos (postmodernos) se sitúan es el mundo del discurso, el “mundo” de textos e intertextos. Este “mundo” tiene vínculos directos con el mundo de la realidad empírica, pero no es en sí esa realidad empírica. Lo que la metaficción historiográfica desafía es tanto un concepto realista ingenuo de la representación como una afirmación textualista o formalista de la total separación del arte del mundo].

Hay que añadir que dos de las técnicas preferidas del postmodernismo en este proceso de la subversión del lenguaje son la ironía y la parodia. Moreno-Durán ha dicho que su acercamiento a *Juego de damas* se define así:

La aliteración y el juego verbal, la paráfrasis y la búsqueda de dobles sentidos, la amplificación de los valores semánticos y la demarcación del ámbito idóneo para un narrador neutro fue-

ron algunos de los propósitos que definieron desde el comienzo mis relaciones con la novela [1984, 866].

La novela forma la primera entrada en una trilogía que ha ganado el nombre de *Fémína Suite*. La obra se desarrolla alrededor del concepto de un espacio cerrado, una “suite” o “salón”. *Juego de damas* debe mucho a la idea de la obra abierta tal como ha sido expuesta por Umberto Eco y sobre todo por Julio Cortázar en *Rayuela*. Divida en tres partes, “Meninas” (jóvenes intelectuales), “Mandarinas” (mujeres de edad media que buscan subir en el mundo social) y “Matriarcas” (mujeres mayores con poder), el tema de la novela es el mundo intelectual femenino de los años sesenta y su adquisición de poder y estatus social (Williams, 47). El lector nota a través de la novela una marcada demostración de la invención narrativa, la que muestra que en realidad el verdadero tema es el lenguaje.

La trilogía continúa en 1981 con *El toque de Diana* que trata las vidas de Catalina Asensi y su marido, Augusto Jota. Aunque la argumentación tiene que ver con la relación entre los dos, la verdadera significación de la novela se encuentra en otro ámbito, como ha indicado el propio Moreno-Durán:

[...] el verdadero juego de *El toque de Diana* adquiere su auténtica significación en dos aspectos precisos: en una mayor densidad del ingrediente erótico y en un ejercicio mediante el cual la escritura multiplica sus búsquedas [1984, 873].

David Jiménez Panesso anota que otras características importantes de la novela son la parodia y la intertextualidad; define la parodia en términos de relaciones mutuas en el lenguaje,

describe *El toque de Diana* como una colección de citas e ideas reunidas por el humor y la ironía:

Eso ha terminado por ser la literatura: mezcla de todas las hablas dispersas de un hombre cada vez más fragmentado, de una unidad cada vez menos recuperable. La literatura no es, claro, la unidad ideal restablecida sino, por el contrario, el desorden real mostrado, sus partículas contradictorias en pacífica coexistencia dentro del texto. La novela de Moreno-Durán lleva más lejos que nadie entre nosotros esta tarea [...] de la literatura contemporánea: es una Torre de Babel y una Biblioteca de Babel, confusión de hablas y confusión de escrituras [82-83].

La parodia y la literatura se convierten en un “eco” entre palabras, textos y, en última instancia, una manera de ver el mundo. Esta perspectiva define mucha de la obra de Moreno-Durán.

Finale capriccioso con Madonna (1983) es la última componente de *Fémína Suite*. Es una novela que sobre todo celebra el erotismo expresado por los personajes de Helena, Isolda, Beatriz, Laura, Maragria y Moncaleano. Sin embargo, el tema del lenguaje siempre está presente; por ejemplo, cuando se examina la relación entre “semen” y “semántica” (Williams, 47). En *Finale capriccioso con Madonna* (y a través de la obra de Moreno-Durán), el ambiente urbano, las diferencias entre clases sociales, la ironía, la parodia, el erotismo, la sátira, la intertextualidad y las relaciones personales en un estado de descomposición son elementos básicos del mundo narrativo.

Los felinos del canciller ejemplifica bien el uso o manipulación del lenguaje por parte de Moreno-Durán dentro de otra

corriente que en parte ha caracterizado la novela latinoamericana de aproximadamente los últimos veinte años: su énfasis está en la revisión histórica. La novela trata tres generaciones de una familia diplomática colombiana desde la última parte del siglo XIX hasta el año 1949. La historia familiar es contada por Félix Barahona Prádenas, quien, además de revisar su vida, relata las hazañas de su abuelo Gonzalo, patriarca de los Barahona, y también de su padre, Santiago. Félix se encuentra en Nueva York, donde desempeña el papel de una “corbata”, término aplicado a un funcionario que no hace nada,

[...] era una vieja institución española que viajó a América con los primeros funcionarios de la Colonia que medraban a costa de la corte y que, como era de prever, sólo había arraigado en la Nueva Granada [12].

Aquí el lector encuentra una de las muchas referencias irónicas a Colombia a través de toda la novela.

Como en la narrativa anterior de Moreno-Durán, el lenguaje es el aspecto más importante de *Los felinos del Canciller*. El juego semántico y la inversión paródica de instituciones y personajes colombianos son características esenciales de la novela; el ejemplo central de este proceso es la parodia del intelectual/diplomático de la época de la Regeneración. Por lo tanto, en un sentido más amplio, la historia, esto es, la historiografía, desempeña un papel importante en el desarrollo de la novela. El pasado, en este contexto, es sujeto de una re-lectura o revisión que desmitifica/invierte creencias y valores establecidos.

Gonzalo en el principio de su carrera diplomática hace evidente la relación entre la política y el lenguaje:

Vinculado a la corriente que había sabido elegir entre el dilema Regeneración o Catástrofe, no le fue difícil encontrar tribuna en el debate filológico al que se dedicaban los políticos de entonces mientras se pasaban el mando como si fuera un trofeo [85].

Más allá de la relación de la diplomacia con el lenguaje, hay un énfasis en *Los felinos del Canciller* en la manipulación del lenguaje que provoca nuevas visiones del pasado, como lo advierte nota Raymond L. Williams:

Moreno-Durán utiliza un sistema de signos para conectar el viejo estilo del letrado conservador de clase alta con el del nuevo tipo de intelectual que lo sustituyó. El narrador escribe contra ciertos monumentos de la tradición literaria del Altiplano, cuestionándolos en sus papeles de discursos dominantes [259].

La sociedad y el lenguaje se juntan y varias tradiciones del Altiplano son parodiadas, sobre todo la visión de Bogotá como la Atenas de Sudamérica. Los referentes históricos van desde la época de la Regeneración hasta el surgimiento del partido liberal en los años treinta y cuarenta.

Si la historia, la parodia y el lenguaje son los temas centrales de *Los felinos del Canciller*, la ironía ocupa un lugar prominente en la colección de “voces”/cuentos titulada *Metropolitanas* (1986). En el prólogo de la obra, Moreno-Durán establece una relación con la ficción y los mapas que ilustra la naturaleza de la ironía:

De espaldas a las miserias de la verdad sólo las coordenadas de la ficción son reales, por lo que el mapa se convierte en metá-

fora última de la escritura: se abre al lector pero únicamente si éste sabe interpretarlo [7].

Esta relación produce una situación particular de interpretación y lectura:

Para llegar adonde quieres ir debes conocer mi código, seguir mis pautas, respetar mis límites. Ignorar esto es consentir en el extravío, perder la brújula, salirte del espacio [7].

El contexto establecido por Moreno-Durán caracteriza el proceso que es el acto de leer, esto es, la reunión dinámica entre autor, texto y lector. Teóricamente el texto provee la dirección en el proceso comunicativo por activar las facultades de percepción del lector. Surgen problemas de comunicación cuando estas facultades son inadecuadas para interpretar la directiva establecida por el texto; el lector, en muchas obras, tiene que descifrar las sutilezas y alusiones que producen la complejidad de la experiencia literaria. Este proceso comunicativo (irónico) describe bien las varias “voces” de *Metropolitanas*.

Moreno-Durán presenta en *Metropolitanas* una variedad de perspectivas sobre un único tema general que es común a toda la obra: la realidad es un concepto mutable que nunca está constante ni fija; la realidad se convierte en una construcción artística (lingüística) vinculada a la naturaleza constantemente cambiante del lenguaje mismo. En la primera “voz” de la colección, “Los cuadros de una exposición”, la narradora/protagonista descubre que su vida está definida por la constitución misma de su profesión: ella es una actriz que se da cuenta de que sus papeles cinematográficos más y más caracterizan su existencia.

La vida se convierte en una película. En “Lycé Louis-Le-Grand” la narradora / protagonista es una profesora de literatura que encuentra que su existencia refleja muchas de las grandes obras de la ficción francesa como, por ejemplo, *Madame Bovary*, cuando empieza una aventura casual. Así, en *Metropolitanas*, el tema de la vida como literatura o la literatura como vida recibe énfasis: el arte (el cine, la ficción) da forma a la realidad y esta realidad se presenta dentro de una visión preponderantemente irónica.

Linda Hutcheon en *Irony’s Edge/El filo de la ironía* ofrece una taxonomía teórica de varios contextos de la ironía que incluye las siguientes funciones: agravante, asaltante, lúdica y complicante (47-56). En particular, la función agravante tiene importancia en *Metropolitanas*, concepto al que regreso después.

“Los cuadros de una exposición” presenta al lector con una protagonista sin nombre que se encuentra en una ciudad porteña (se puede pensar en España) filmando una película. Ella es una actriz con algo de renombre que ha interpretado muchos papeles y presenta cierta incertidumbre en cuanto a su identidad: “Bajo el guión soy muchas mujeres, y, al mismo tiempo, ninguna. Sólo un rostro que intenta darle un poco de carne y hueso a los sueños del prójimo” (15). En realidad, esta incertidumbre se nota a través de todo el discurso; como la característica central del cuento es el rodaje de una película, en un lento proceso dominado por escenas retrospectivas, la realidad y el arte (la película) se entrelazan y se confunden. La siguiente escena ejemplifica este proceso:

[...] extraño porque cuando llegamos me miró con reservas y tal vez odio, aunque luego se resignó a mi presencia al descubrir que ninguna de las dos estábamos aquí por gusto, me tran-

quiliza respecto a las indirectas del tal Cascais. Cómo debe gozar con todo esto Freire, mezclarme aunque sea de forma ficticia con la bazofia de la ciudad [19-20].

El lector es testigo aquí de una realidad fragmentada que se extiende a la narración y a la percepción postmoderna del yo.

Además, esta fragmentación se caracteriza, según Frank Palmeri en *Satire in Narrative/La sátira en la narrativa*, como una cosmovisión perteneciente a la sátira narrativa (5). Hay varios ejemplos que permiten el establecimiento de una perspectiva humorística y satírica por parte de la narradora: “Creo que vive en la colina de las Necesidades y, al verlo vestir de forma tan desaliñada, comprendemos que quiera hacerle honor al nombre de su barrio” (17), y también: “Nuestra profesión consiste precisamente en darle a la farsa la mayor dignidad posible y por eso yo soy la primera en aplicarme la doctrina” (27). Palmeri nota que los argumentos satíricos se caracterizan por una forma paródica que necesariamente introduce inversiones de convenciones y expectativas establecidas y que los protagonistas muestran poca evidencia de un buen conocimiento de su identidad o su relación con otros (4). Lo que es más, la narrativa satírica trabaja hacia una conclusión abierta cuestionando la posibilidad de cualquier punto de referencia. Al final, el discurso satírico tiene muchas formas y por lo tanto surgen sentimientos de ambigüedad. Esta visión desarrollada de la sátira describe parcialmente la técnica de Moreno-Durán en *Metropolitanas*.

La ambigüedad parece una parte central de la existencia de la narradora desde la niñez y se extiende hasta el acto de narrar: “Y lo que yo observo es lo que también ustedes podrán ver sin pudor, si es que antes no consiguen evadirse a través de

esos caminos de humo, azules, pausados, inclementes...” (26). Se puede aplicar aquí el concepto expuesto por Hutcheon de la ironía agravante que, en última instancia, tiene que ver con la autoridad textual. Hutcheon clasifica este tipo de ironía en dos categorías: una negativa y una positiva; la ironía agravante positiva incluye y crea “comunidades afables”; en cambio, la ironía agravante negativa es excluyente y se vuelve elitista (54). En cuanto a la narrativa de Moreno-Durán, sobre todo en *Metropolitanas*, se percibe en general un sentimiento elitista vinculado a la alta cultura y la ironía agravante.

En suma, “Los cuadros de una exposición” establece la visión de una realidad que no es realidad; no hay realidad ni una sola interpretación. El arte de la narradora es el arte de la manipulación que es la base de su realidad cambiante. A través de la ambigüedad, el lector también se vuelve cómplice en la proyectada inestabilidad de la existencia.

La protagonista/narradora de “Lycé Louis-Le-Grand” igualmente ve su vida relacionada con el arte. Ella es una profesora (casada) de literatura del ya mencionado Lycée que reflexiona sobre el hecho de que su vida ha seguido el mismo curso de los personajes de los textos que ha enseñado; la comparación más relevante es con Madame Bovary después de que decide entrar en un romance casual con su colega, Marcel aunque la narradora rechaza la relación:

El bovarismo, en cuyo análisis me sumergía curso tras curso, esterilizó cualquier tendencia de emular a esa pobre desgraciada, como llamaba yo a la protagonista con una piedad que algunos de mis colegas les parecía excesiva [...]. Como se ve, hasta en las formas del reproche estábamos lastrados por la literatura [58].

La sátira y el humor, características tan típicas de la narrativa de Moreno-Durán, también son evidentes:

A diferencia de las proposiciones de mis colegas o amigos, tan comedidas y pusilánimes que casi parecían bromas no exentas de una taimada culpabilidad, la ofensiva de Marcel –que no sólo es más joven que yo sino también el tipo más feo del mundo– me resultó insólita, agresiva, casi brutal, por lo que ya desde el comienzo me sentía a salvo de sus asedios [59].

Igualmente importante es la presencia de un fuerte erotismo que se relaciona muchas escenas con la sátira:

[...] él [Marcel] se sentía Don Juan de los infiernos, atrapado por un perfume exótico cuya sed *non satiata* lo hacía perseverar y yo, al sentirlo habitarme, me deslicé en un susurro, de *profundis clamavi* [66].

Las muchas referencias intertextuales son la fuente de una ambigüedad. En este sentido el lector, el “lector cómplice”, desempeña un papel decisivo; el lector que no siga estas referencias se pierde y es excluido del cuento por lo que he designado como *ironía agravante*: “La inicial ironía de nuestras relaciones, muy en el tono de Moliere” (65). La naturaleza intertextual de “Lycé Louis-Le-Grand” tiene que ver con la composición de la realidad: la vida se convierte en ficción, un tema que se relaciona con preguntas de referencia en el postmodernismo.

El caballero de la invicta (1993) continúa la naturaleza intertextual de la narrativa de Moreno-Durán; la contraportada de una edición indica que el lector debe leer la novela tomando

muy en cuenta la sutil presencia de *Don Quijote*. Y es cierto que el Caballero de la Triste Figura anda por la páginas de esta quinta novela del autor. En el contexto de la novela, las relaciones intertextuales ejemplifican una técnica más paródica que irónica; hay una “trans-contextualización” de *Don Quijote* que implica una diferencia crítica. Así, *El caballero de la invicta* sigue en la línea del diálogo textual que caracteriza la ficción de Moreno-Durán. *Don Quijote*, sin embargo, no es la única referencia intertextual. La influencia de la obra *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos, es también evidente; entre otras similitudes, el lector nota que Pedro, el personaje central de *Tiempo de silencio*, como el de *El caballero de la invicta*, es también un investigador científico que estudia la estructura de la célula y que lleva una vida frustrada. Como ha sugerido Michael Ugarte, uno de los temas centrales de la novela de Martín-Santos es el lenguaje, esto es, el desplazamiento del lenguaje (340-341). Igualmente, *El caballero de la invicta* muestra una preocupación por el lenguaje, algo que caracteriza bien la visión narrativa de Moreno-Durán.

La novela está dividida en tres capítulos o partes, con una especie de prólogo y de epílogo. Moreno-Durán incluye al comienzo una advertencia que al lector le recuerda la colección de *Metropolitanas*:

Desgraciado el país donde, a falta de realidad, hay que echar siempre mano de la ficción. De ahí que, contra suspicacias y susceptibilidades extremas, quien se asome a estas páginas debe conformarse sólo con la dosis de imaginación que el autor le ofrece. Querer ver cosas diferentes a las aquí propuestas es exclusiva responsabilidad tuya, *hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère* [6].

Aquí es más importante el concepto de la parodia que de la ironía como en la obra anterior del autor. El prólogo introduce a varios personajes, incluidos Berenice –que es la hija del personaje principal, el científico que se queda sin nombre hasta el final de la novela– y Santiago Ulloa Caldas –el novio y futuro marido de Berenice. Santiago cultiva, como Félix en *Los felinos del canciller*, un interés por los idiomas; en su caso, el árabe. En un nivel general, se puede decir de Santiago que “su lengua era muy dada a hacer travesuras de todo tipo”. (14). Por lo tanto, el juego verbal es asociado con él: “Recuerda el refrán árabe según el cual la palabra deteriora el prestigio del hombre” (14). La manipulación del lenguaje es central en *El caballero de la invicta*.

El primer capítulo, “Acomódase la significación a la de otra voz”, comienza con un epígrafe tomado de un poema de *Sueñan timbres*, de Luis Vidales, que vale la pena citar por lo que anticipa: “Por medio de los microscopios los microbios observan a los sabios” (27). Este capítulo introduce al lector formalmente con el profesor/científico cuyo interés principal es la investigación celular:

[...] pues la verdad es que aún mantenía viva la esperanza de encontrar la clave –para muchos la mejor prueba de su senilidad– que con argumentos genéticos demostraría sus particulares hipótesis sobre el irreversible deterioro y muerte de las células [37].

En realidad el concepto de deterioro domina toda la novela. El profesor suele pasear por la ciudad y el lector observa junto a él varios sitios familiares y no tan familiares; la referencia a la Universidad Javeriana confirma que Bogotá es el escenario de

la novela y la referencia al Metro establece que es una Bogotá que no existe sino en el lenguaje, un laberinto de lenguaje.

Hay elementos de metaficción en *El caballero de la invicta* como, por ejemplo, en relación con el comportamiento de las hijas del profesor: “Intimidades de la casa que, por supuesto, no tienes por qué saber, así que, con tu permiso, pasamos al párrafo siguiente” (58). El lector encuentra en el personaje de Berenice una parodia/sátira del concepto del lenguaje mismo; resulta que durante su regla habla en un idioma distinto:

Un día Valenzuela sorprendió a sus dos colegas al decirles que, según su estado de ánimo, Berenice usaba ocho pronombres, cinco de ellos en singular, y que además, los tiempos verbales empleados acusaban modalidades sólo comparables a las del lenguaje de los apaches. También explicó que la mujer usaba un juego de consonantes nasales binarias, cuando lo normal era el uso de la consonante primaria. En otras palabras, Berenice hablaba como en concierto [67].

Además se descubre que Berenice emplea durante este período una variante de yiddish:

[...] claro está que había cosas poco excusadas en ese vocabulario bastardo, tamizado por un marcado acento inglés, como cuando Berenice decía que su madre era una kurveh y su padre un schmegeggy [69].

Lo indeterminado del lenguaje de Berenice refleja una destrucción del significado característica del lenguaje en el postmodernismo.

En la novela hay una sátira del mundo académico en el personaje de Le Petit-Maître Illustré y también de la matrona de la alta sociedad, aquí personificada en la persona de Edith, esposa del profesor: “No era una *femme* sino la *femme servante*” (60).

Un evento extraño de *El caballero de la invicta* son los suicidios en masa de catalanes que viven en la ciudad. Los pensamientos del narrador sobre el tema se hallan en catalán: “Hagué de posarse a treballar per pur necessitat en feines que no le agradaven gens, però no estavan pas en disposició de poder triar” (137). Los suicidios de los catalanes fortalecen el sentimiento de decadencia que el profesor siente en sus andanzas por Bogotá, perdido en un laberinto entre el pasado y el presente. En un paseo recuerda eventos que ocurrieron cuatro años antes junto con su amigo y colega, Heimpel. Durante una visita de Heimpel, los dos tropiezan con una tienda de antigüedades, los atrae una vieja edición de *Don Quijote* y entran en una larga conversación con el propietario.

Se establece en este contexto una relación intertextual con el personaje de don Quijote. El pre-texto de Cervantes se vuelve evidente cuando el profesor descubre entre los libros del propietario un volumen de *Noche de Epifanía*:

Y entre los libros uno, *Noche de Epifanía*, con el ex-libris del Marqués de la Fuensanta [...]. Lo hojeó, leyó fragmentos en la traducción del canónigo de Urbina, y pensó que no le alcanzaría todo el dinero del mundo para adquirirlo. Volvió sobre un parlamento de Sir Toby Belch en el que una frase sobre la inutilidad del sentimiento ante la vida lo remitió de golpe al epígrafe de un libro, publicado no hacía mucho y que sin piedad alguna registraba las intimidades y miserias, todas las infamias de su propia familia [162].

Como sucede con el hidalgo español, el profesor ve la vida convertida en ficción. Intenta por mucho tiempo hallar de nuevo la tienda y, cuando por fin lo logra, el propietario ha muerto pero ha guardado para el profesor la copia de *Noche de epifanía*. La percibida visión de la vida vinculada por la ficción a una tradición del pasado le da fuerzas para confrontar su existencia decadente: “Se siente reconfortado y su mente convoca cisnes, sangre, caballeros perdidos” (184). Aquí, como en *Metropolitanas*, la realidad se convierte en literatura.

En la última parte de la novela, la decadencia de la realidad continúa. También continúan la fuerte sátira y la parodia, como en esta escena con Le Petit-Maître Illustré y Berenice:

Desde hace un par de semanas le ha dado por romper la concordancia entre el pronombre y la forma del verbo. En eso se apoya le Petit-Maître Illustré para sugerir que ella anda metida en líos de adulterio, tal vez con Valenzuela, pues al conjugar el verbo amar desplaza impudicamente la acción del tú al él, sin ruborizarse siquiera [201].

El juego verbal siempre está presente. *El caballero de la invicta* termina de una forma abierta y fragmentada como muchas obras postmodernas; el profesor deja su anterior existencia y familia atrás y entra en una aventura con dos otras mujeres.

En *El caballero de la invicta* y *Metropolitanas* el autor muestra un uso altamente desarrollado de la ironía, de la parodia, de la sátira y del humor, todos ellos elementos muy importantes en su ficción. Moreno-Durán es en este sentido un digno sucesor de escritores como Manuel Puig y Guillermo Cabrera Infante, grandes maestros en el uso de aquéllos.

En resumen, R. H. Moreno-Durán se ha consagrado como el escritor más eminente de la literatura colombiana postmoderna. La trilogía *Fémima Suite* (1977-1983) estableció su reputación literaria haciendo de la realidad urbana, del erotismo, del juego verbal, de la parodia, de la ironía y la intertextualidad, sus temas centrales. Entre sus obras posteriores se destacan *Los felinos del Canciller* (1987), novela histórica en la que la parodia del mundo diplomático y del lenguaje mismo son primordiales; *Metropolitanas* (1986), una colección de “voces” que tratan la mutabilidad de la realidad a través de la ficción misma: la vida se convierte en arte. De especial importancia también es el énfasis en un discurso cultural elitista y en la ironía, rasgos constantes de la narrativa de Moreno-Durán.

El caballero de la invicta tiene como característica más relevante una preocupación por la parodia y la mutabilidad de la sintaxis, constituyendo así un laberinto del lenguaje. La parodia intertextual se manifiesta en relación con *Don Quijote* en que *El caballero de la invicta* muestra la vida como determinada por el arte/literatura.

Finalmente, *Mambrú* (1996) regresa a la historia para darnos una visión de un evento del que poco se habla en la actualidad: la participación de un contingente de soldados colombianos en la guerra de Corea del Norte. La polifonía de voces que constituye la novela refleja la preocupación del postmodernismo por interrogar el pasado y así la realidad misma. Por lo tanto, la narrativa de R. H. Moreno-Durán sigue ejemplificando, más que cualquier otra, lo que Raymond L. Williams ha denominado “el gesto postmoderno” de la novela colombiana.

Obras de referencia

- Hutcheon, Linda. *Irony's Edge*. Londres: Routledge, 1994.
- . *A Poetics of Postmodernism*. Nueva York: Routledge, 1988.
- Lyotard, Jean François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 1984.
- Moreno-Durán, R. H. *El caballero de la invicta*. Bogotá: Planeta, 1993.
- . *Los felinos del Canciller*. Bogotá: Planeta, 1987.
- . *Metropolitanas*. Bogotá: Planeta, 1994.
- Palmeri, Frank. *Satire in Narrative*. Austin, Texas: University of Texas Press, 1990.
- Panesso J., David. "Parodia e intertextualidad en *El toque de Diana*". *Cuadernos de Filosofía y Letras*, 9, 1-2, 73-90.
- Ugarte, Michael. "Tiempo de silencio and the Language of Displacement". *Modern Language Notes*, 96, 40-57.
- Williams, Raymond L. *Novela y poder en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo, 1992.

*El descentramiento de la palabra:
Andrés Caicedo Estela*

GASTÓN A. ALZATE
Gustavus Adolphus College

Hay escritores cuya obra se parece a su destino; hay escritores cuyo destino es en sí la obra que no pudieron escribir; hay, por último, destinos que se ensañan con ciertos escritores. Caicedo (1952-77) cumple con generosidad las tres categorías y cierra para la modernidad colombiana el mito del escritor suicida que se había abierto con José Asunción Silva.

Más allá de la idolatría apenas comprensible que le profesan todavía sus amigos, el destino de Caicedo fue transmutar las circunstancias y las desgracias de una clase, la burguesía caleña de la década del sesenta y principios de los años setenta. También intentó emular el lenguaje de los barrios del sur de una ciudad a la que mitificó sin escrúpulo, hasta convertirla en “una especie de metáfora de su propia vida” (Romero y Ospina, 10). Paralelo a ello, construyó personajes arrastrados por fuerzas irracionales y maléficas entre las que incluyó, como buen romántico, a la música. Sus relatos son crudos y en bastantes ocasiones cínicos; al mismo tiempo poseen una gran dosis de humor aunque, paradójicamente, nunca abandonan el ambiente de una densa pesadilla.

Después de haber publicado la novela *¡Que viva la música!* (1977), con una obra que comprende una extensa colección de cuentos, una novela, un par de obras de teatro y numerosos artículos de crítica de cine finalmente, y luego de varios intentos Andrés Caicedo logra detener su vida a los veinticinco años de edad. Su pronta muerte y las particulares circunstancias que rodearon su existencia lo han hecho popular dentro de ciertos ambientes adolescentes de la clase media colombiana y también dentro de cierta minoría académica; pero, por otro lado, su obra no ha dejado de presentar ciertas resistencias y sigue siendo estigmatizada dentro de la literatura colombiana, como un escritura precoz que no alcanzó a llegar a feliz término. Esto se puede apreciar más claramente en los escritores de su generación o inmediatamente posteriores, que quieren establecer, con todo su derecho, una distancia. Ahora bien, más allá de esta circunstancia, hablar de Caicedo inevitablemente nos lleva una pregunta ¿qué puede llamarse realmente a finales del siglo XX una obra terminada? Intentemos una aproximación.

Si bien es posible pensar la literatura como un “todo” cuyas partes íntimamente relacionadas corresponden o responden a su vez con la totalidad de una tradición dominante, también podemos entender la obra como producción que refleja las ansiedades, los temores, las frustraciones personales y sociales de una comunidad en un momento determinado, y que no necesita para su legitimación de la aprobación de las estructuras hegemónicas culturales. También podríamos argüir que habrían muchas formas de justificar el segmento, la partícula, la interrupción voluntaria de su propia voz en el momento de mayor creatividad, la multiplicidad de los relatos inconclusos o las múltiples versiones de un mismo relato (tal como fueron

encontrados por Sandro Romero y Luis Ospina para la edición de sus *Destinitos fatales*), como elementos de un rompecabezas en donde la fragmentación es precisamente uno de los logros estéticos y literarios más importantes.

Dicho lo anterior, vamos a partir en este estudio de la siguiente hipótesis: la literatura de Caicedo es una producción cultural que si bien se nutre en algunos aspectos técnicos de la escritura de la tradición literaria occidental, permanece al margen del desarrollo y de la evolución de la literatura dominante. Intentaremos el estudio de los aspectos resistentes de esta marginalidad como propuesta literaria. Para iniciar nuestra discusión tomaremos la palabra resistencia en un sentido amplio, es decir, como una lucha contra el sistema de representación simbólica dominante (Zavarzadeh, 13). Partiremos también de algunas premisas de Foucault sobre los efectos políticos de estas luchas, las cuales conllevan siempre la legitimación del *statu quo* debido a que la oposición es siempre articulada en términos del poder dominante (163). Así, analizaremos su obra como una expresión cultural que presenta en su momento una micropolítica de resistencia que hace parte del mecanismo hegemónico (Laclau, 249), para luego demostrar cómo esta propuesta da en el blanco de uno de los problemas centrales de nuestra contemporaneidad, la aparición de una contracultura que paulatinamente ha reemplazado la religión por la música.

En 1969 Caicedo cumple dieciocho años, termina su bachillerato y, pese a su juventud, inicia su etapa pública como escritor y crítico de cine. Es también un momento definitivo para la literatura colombiana: García Márquez publica *Cien años de soledad*. Por entonces, Cuba se afianza como proyecto político de la intelectualidad latinoamericana, y los movimientos

guerrilleros viven un momento de expansión. Es el último año en que se presentan juntos los Beatles, uno de los grupos influyentes en la literatura de Caicedo, junto con los Rolling Stones. Es también un momento de conmoción de la estructura social que Latinoamérica vive dentro de las ambigüedades propias de las naciones dependientes. Estas ambigüedades se desarrollarán, dentro de la cultura latinoamericana, en dos formas: por un lado, asumiendo como propio el combate de la juventud norteamericana y europea contra el mundo adulto, la familia, el Estado y todo aquello que representa la ley; por otro, adquiriendo conciencia de las profundas injusticias sociales y la existencia insalvable de la brecha entre el así llamado primer mundo y el tercero. En Latinoamérica son especialmente significativos algunos fenómenos que ocurrieron paralelos a los acontecimientos del mayo de 1968 francés. Uno de ellos es la matanza estudiantil de Tlatelolco en vísperas de los juegos olímpicos en México y en Cali un hecho bastante similar en vísperas de los VI Juegos Panamericanos. El 26 de febrero de 1971, en Cali, la policía reprime una manifestación estudiantil. Afirma Carlos Patiño Millán:

Entre un número nunca establecido de víctimas, el joven universitario Edgar Mejía Vargas apodado “Jalisco”, se convierte en la nueva consigna de un movimiento que arde, con igual beligerancia, en las principales ciudades de Colombia y el mundo. De La Paz a Los Angeles, la palabra es revolución [9].

Caicedo desarrolla literariamente el personaje de Édgar Mejía Vargas en su relato “El atravesado”. Este personaje le interesa por su carácter contestatario. Es importante señalar que

el combate contra la ley y las formas culturales heredadas de la tradición occidental, pese a que es un conflicto que no nace en Latinoamérica, es un combate no del todo ajeno a la juventud latinoamericana. El conflicto le pertenece porque la descomposición progresiva de las formaciones colectivas tradicionales, como la familia patriarcal, “las culturas regionales diferenciadas por rasgos lingüísticos y costumbres características y en general la disolución de los grupos de origen que determinaban formas de identidad” (Zuleta, 28), son fenómenos globales que tienden a generalizarse, tal como tiende a generalizarse el totalitarismo del mercado. Ahora bien, la particularización de esta descomposición no es igual en todo el mundo. La literatura de Caicedo nos muestra una de las formas en que esa descomposición se llevó a cabo dentro de las estructuras propias de un país a medio camino entre la europeización y el neo-colonialismo. Al mismo tiempo, su obra está enmarcada dentro de los fenómenos de dominación y de resistencia que se dieron en Latinoamérica como producto de un momento de crisis. Caicedo define así, desde la ficción este momento histórico:

Fue allí cuando los columnistas más respetables empezaron a diagnosticar un malestar en nuestra generación, la que empezó a partir del cuarto long-play de los Beatles, no la de los nadaístas, ni la de los muchachos burgueses atrofiados en el ripio del nadaísmo. Hablo de la que se definió en las rumbas y en el mar, en cada orgía de Semana Santa en La Bocana. No fuimos innovadores: ninguno se acredita la gracia de haber llevado la primera camisa de flores o el primero de los pelos largos. Todo estaba innovado cuando aparecimos. No fue difícil, entonces, averiguar que nuestra misión era no retroceder por el camino holla-

do, jamás evitar un reto, que nuestra actividad, como la de las hormigas, llegara a minar cada uno de los cimientos de esta sociedad, hasta los cimientos que recién excavan los que hablan de construir una sociedad nueva sobre las ruinas que nosotros dejemos [*iQue viva la música!*, 57].

La novela *iQue viva la música!*, y gran parte de sus cuentos, como “Maternidad” (1974) o el ya mencionado “El atravesado” (1975), intentan captar la crisis de ese momento histórico. Es una obra que irrumpe en la cultura buscando representar y legitimar nuevos códigos sociales en la literatura colombiana. Estos códigos proveyeron, y al parecer siguen proveyendo, nuevos significados y sentidos de identidad. Este tipo de irrupciones culturales, como afirma Michael Ryan, pueden producirse por diversas crisis en las esferas económicas, políticas y sociales siempre que las estructuras de identificación estén fuertemente unidas dentro de dichas esferas (482). En los tiempos de transformaciones radicales, las imágenes con las que los miembros de la colectividad se identifican pueden cambiar rápidamente. Estas transmutaciones en los modelos de identificación producen inevitablemente un sentimiento de abandono, frustración y ansiedad. Como resultado, los miembros de la colectividad buscan objetos más seguros, en ocasiones regresan a códigos del pasado o intentan construir nuevas situaciones sociales y nuevos códigos simbólicos. La cultura, específicamente la literatura, desempeña un papel fundamental en este proceso de representación de una identidad. Así, en los momentos de conflicto las producciones culturales tienden a representar dos tipos de universos narrativos. El primero es un universo donde no existe la ambigüedad y donde una ideología conservadora

permite la reconstrucción de los viejos modelos de identidad colectiva. El segundo, por el contrario, es un mundo en donde los intentos liberales o radicales formulan nuevos valores, nuevas institucionalizaciones y nuevas normas (Ryan, 483).

Podemos considerar la década del sesenta en Latinoamérica como uno de los momentos más propicios para la búsqueda y la construcción de estos dos tipos de universos. En este sentido es posible leer parte del fenómeno del *boom* como un proceso de legitimación de una serie de relatos populares ancestrales que reproducen los viejos modelos de identidad colectiva, muchos de ellos a través de lo que Sigmund Freud llamó, en “El malestar en la cultura”, la prohibición del incesto, como es el caso de *Cien años de soledad*, en donde esta prohibición se convierte en el hilo estructurante de la historia de la familia Buendía. En este sentido, lo que a largo plazo produjo algunas obras del *boom* basadas en las estructuras patriarcales fue el reforzamiento de las estructuras hegemónicas. Como lo ha demostrado Jean Franco (509), las novelas de García Márquez, Roa Bastos, Vargas Llosa y Rulfo, junto con la obra ensayística de Paz, entre otros, al alcanzar el reconocimiento y romper el provincialismo, al afirmar la liberación a través de la imaginación, caballo de batalla de los escritores latinoamericanos de los años sesenta, en realidad lo que lograron fue resemantizar la división sexual del trabajo.

Así, algunas obras del *boom* pueden ser interpretadas como parte del conjunto de mecanismos que operan en el interior de todas las redes de procedimientos de los que se sirvió la estructura hegemónica en los años sesenta y setenta para revitalizarse.

La obra de Caicedo insiste en la necesidad de reformular radicalmente el pasado en lugar de revestirlo o maquillarlo. Uno

de los motivos que permiten esta otra dimensión es el origen urbano de su producción que se enfrenta con el origen rural de gran parte de la literatura del *boom*. Como lo afirma David William Foster, la configuración de la moderna urbe no puede significar otra cosa en Latinoamérica que la apertura a los espacios democráticos. Las estructuras cuasi-feudales del campo latinoamericano se desmoronan ante la presencia de la ciudad. En la urbe, el individuo puede esconderse con mayor facilidad al ojo rector del patriarcado, la comunicación con el mundo exterior se hace más ágil, las identidades se reformulan, cambian con extraordinaria rapidez (4).

Ahora bien, una obra que atenta tanto contra los valores hegemónicos como la de Andrés Caicedo no puede ser monóticamente resistente. Como toda expresión cultural, en su interior se afirman y niegan los nuevos códigos culturales, los nuevos valores emergentes producto de la situación cambiante (como son el uso de las drogas, el rechazo de los individuos a ser productivos en la sociedad, la organización social callejera o ambulante sin lugar estable), junto a códigos antiguos que se ven enmascarados por nuevos ropajes de dominación (el hombre como motor de la estructura social de las “galladas” y como *voyeur* de la mujer). Es importante señalar que Caicedo comparte con muchos escritores románticos, por ejemplo Nietzsche, la atracción por encarnar la voz de la mujer, inicialmente como alternativa literaria (narrar desde un punto de vista distinto), pero asimismo sin dejar de caer en la tentación masculina por escribir e inscribir a la mujer.

La obra de Caicedo es un discurso que intenta no sólo representar a la realidad, sino construir un proyecto imaginario de lo que esa realidad será en el futuro. Y en este punto se ade-

lanta hasta nuestros días, proclamando unos valores, destruyendo otros, anticipando lo que sería el mundo de la juventud y sobre todo el destino de la música y la droga en nuestra actual sociedad. En el cuento “Maternidad”, por ejemplo, el lector se enfrenta desde el comienzo a una atmósfera enrarecida por la tragedia. La narración da por supuesta la descomposición de la familia en términos de su funcionalidad y la presencia de un elemento azaroso al interior de la estructura social, un elemento que Caicedo siempre utiliza para darle espacio a lo macabro. Esta descomposición, está siempre referida a la pregunta por el sentido de la cultura como función estructurante de la existencia. Una sombra negra se cierne sobre la vida, un pecado original. “Maternidad”, un símbolo fundamental de la estructura social patriarcal, se convierte en Caicedo en una excusa literaria para el horror. Se inicia con el discurso del padre rector a la llegada de las vacaciones de quinto bachillerato:

Es una verdadera tragedia terminar un año marcado por triunfo –la construcción de un nuevo pabellón deportivo, por ejemplo– con la desaparición de seis jóvenes que apenas des-puntaban la que sería una brillante carrera [120].

A esta primera declaración, el narrador añade, en su propia voz, lo que sucedió a los seis jóvenes, sus desapariciones o sus muertes trágicas. La sexta y última de ellas concluye nuevamente con las palabras del rector para darle un sentido cíclico a la introducción. Afirma Caicedo:

El sexto, Manolín Camacho, es el que más me duele. Mi compañero de pupitre. Solíamos caminar distraídos en los recreos,

hablando de paisajes que nos imaginábamos en tres dimensiones de sólo mirar mapas. Nunca había probado ninguna droga, ni en las fiestas bebía. Sólo un sábado. Vaya a saber uno con quién se metió, quién lo invitó, porque lo vieron recorriendo calles [...] con la velocidad que iba, con la mirada desencajada, buscando qué, con la piel llena de huecos, insultando ancianas, pateando carros. Murió sólo, en un baño cualquiera, esforzándose por vomitar lo que seguro se había tragado inocentemente y ahora le cercenaba el cóccix, la próstata, el cerebelo. Le dieron una mezcla de analgésico para caballos y líquido de freno para aviones: “es una lástima, una serie así de muertes sin ningún, sin ningún sentido” decía el padre rector [*Destinitos fatales*, 121].

Esta mezcla entre realismo, humor y destino trágico es parte de su lectura cultural de la sociedad colombiana, a la que interpretará en estado de descomposición. Tal lectura adquirirá en su obra cada vez mayor fuerza hasta llegar finalmente a consolidarse bajo la forma de una profecía. Al final de la novela *¡Que viva la música!* la protagonista le deja al lector estos consejos:

Tú no te detengas ante ningún reto. Y no pases a formar parte de ningún gremio. Que nunca te puedan definir ni encasillar. Que nadie sepa tu nombre y que nadie amparo te dé. Que no accedas a los tejemanejes de la celebridad. Si dejas obra, muere tranquilo, confiado en unos pocos amigos. Nunca permitas que te vuelvan persona mayor, hombre respetable. Nunca dejes de ser niño, aunque tengas los ojos en la nuca y se te empiecen a caer los dientes. Tus padres te tuvieron. Que tus padres te alimenten siempre y págales con mala moneda. A mí qué. Jamás ahorres. Nunca te

vuelvas una persona seria. Haz de la irreflexión y de la contradicción tu norma de conducta [183].

Ahora bien, estos mandamientos negativos se presentan en la obra de Caicedo como parte de un combate contra la adultez, si se quiere contra el padre. Este combate contra la ley no es precisamente algo novedoso en la cultura occidental, aunque revele otros ropajes y otras perspectivas históricas. Su proyecto literario está marcado por una tradición utópica que le llegó específicamente a través de la lectura apasionada de Howard Phillips Lovecraft, Herman Melville y Edgar Allan Poe. Dejemos para más adelante el análisis de sus lecturas; bástenos por ahora decir que Caicedo reformula este bagaje y propone una salida: que la juventud, la música y especialmente las drogas se conviertan en el cáncer mismo de la sociedad. María del Carmen, la protagonista de *¡Que viva la música!*, afirma: “Sé que soy pionera, exploradora única y algún día, a mi pesar, sacaré la teoría de que el libro miente, el cine agota, quemémoslos ambos, no dejen sino música” (185). Caicedo imagina un mundo cuyo lenguaje único es la música y donde todos los otros lenguajes han desaparecido. Hoy sabemos que este mundo caotizado, tal como lo previó Caicedo, no sucedió; es decir, pese al aparente desorden reinante ciertos sistemas han terminado por prevalecer sobre otros y la sociedad ha terminado por engrasar sus antiguas estructuras. Sin embargo, habría una manera de darle la razón a Caicedo. Existe una uniformación y atomización de los individuos, una normalidad en la cual, más que sujetos del discurso los individuos son sujetos hablados, “transmisores de discursos anónimos y, más que sujetos del deseo, ejecutantes de demandas programadas y aspiraciones codifi-

cadadas con sus respectivos signos” (Zuleta, 29). Este esquizoide en que se ha convertido el ser humano, en especial el joven de la urbe que se precipita sobre cualquier propuesta de identidad que se le ofrezca, una idea excéntrica del universo, un equipo de fútbol, una banda o un cantante de rock, es el hombre que denuncia y anuncia Andrés Caicedo.

Ahora bien, su literatura representa al hombre libre, al hombre consciente de la opresión del mundo burgués, en la figura del drogadicto. La droga, para él, permite la inversión del orden vital y productivo anhelado por los marginados, pues les brinda una posibilidad contraria a la dinámica de la sociedad:

[...] no salía de la certeza de que cuando se llegara a la hora de evaluar esa época, ellos, los drogos, iban a ser los testigos, los con derecho al habla, no los otros, los que pensaban parejo y de la vida no sabían nada [*iQue viva la música!*, 39].

En este sentido la obra de Caicedo es la reelaboración de un mito muy antiguo, el mito del ángel caído que en su descenso arrasa con el mundo y termina venciendo a las fuerzas del bien en su caída. Esta caída es narrada de muy distintos modos. En “El atravesado”, por ejemplo, el narrador es un muchacho de barrio que recuerda sus años anteriores como peleador callejero. Caicedo intenta hacer eco de los ambientes más difíciles del sur de Cali, en especial de los hábitos semilumpescos de las *galladas* (“La Tropa Brava”). Por el contrario, en la colección de cuentos “Angelitos empantanados o historia para jovencitos”, la caída es siempre narrada desde el punto de vista de la burguesía, jóvenes enamorados (angelitos) que se ven sin quererlo atrapados (empantanados) en una situación que

resulta trágica en un sector popular de la ciudad. En *¡Que viva la música!*, María del Carmen Huertas estudia en uno de los colegios más prestigiosos de la ciudad, el Liceo Belalcázar, que paulatinamente va sufriendo un proceso de desclasamiento que termina por conducirla a los sitios más bajos de la ciudad. Geográficamente, la protagonista comienza su vida en el norte, con sus padres, para luego desplazarse al sur y finalmente terminar viviendo en el centro de la ciudad. Ese peregrinaje está íntimamente relacionado con su proceso de degradación. Así, la metáfora de Cali lleva implícita una geopolítica, una oposición a la ciudad burguesa y una lucha por conquistar otro espacio, el de la calle y el de la noche. Por ello los personajes de Caicedo (Angelita y Miguel Ángel, “El Atravesado”, Daniel Bang y Solano Patiño) son jóvenes contestatarios, desclasados, decadentes o anónimos habitantes de la urbe desligados del proceso social, sin trabajo, delincuentes o vagos que deambulan por las calles sostenidos por sus padres. Ellos son en este sentido una parábola del fracaso de la civilización. El escritor colombiano asume de una forma secular la posibilidad de sobrevivir al mito de la caída; es decir, en Caicedo el hombre enfrenta el futuro sin una fe o un proyecto histórico que lo respalde. De este modo, la ciudad, como la experimenta Baudelaire (Benjamin, 51), deja de desempeñar un papel central en el proceso de expansión de la cultura y del capitalismo, y por ende en la construcción de una identidad, para aproximarse a las descripciones que Fredric Jameson hace de los fenómenos postmodernos (350). En el cuento “Infección”, se lee:

Cali a estas horas es una ciudad extraña. Por eso es que digo esto. Por ser Cali y por ser extraña, y por ser a pesar de todo una

ciudad ramera. Odio mis pasos, con su acostumbrada misión de ir siempre con rumbo fijo, pero maldiciendo tal obligación. Odio a Cali, una ciudad que espera, pero no le abre las puertas a los desamparados [*Destinitos fatales*, 29].

Para 1973, ya Caicedo tiene este sentimiento, esta impresión común hoy en día de una fractura central de los valores producida en el pensamiento occidental. Esta intuición le llega por su relación personal con la ciudad pero también, y de forma muy significativa, a través de la literatura de la onda mexicana, especialmente José Agustín con la novela *Se está haciendo tarde (final en laguna)*, de 1973). Un segundo grupo de obras que lo influyen, como afirma Jorge Mario Ochoa, son las realizadas por escritores que tocaron el tema de la adolescencia y la infancia, entre ellos Mario Vargas Llosa en *La ciudad y los perros* (1963), Alfredo Bryce Echenique en *Un mundo para Julius* (1970) y Anthony Burgess en *La naranja mecánica*. Como afirman Romero y Ospina, la última, narrada por un joven, le permite a Caicedo establecer los distintos juegos lingüísticos utilizados en los colegios por los adolescentes, que será una de sus más peculiares características. Un tercer grupo de influencias lo componen los escritores de literatura fantástica y de horror, como Poe, Lovecraft y Melville. Los personajes no podrán, por esta razón, abandonar el estereotipo por el cual, como afirma Ochoa, el autor los imagina “ligados a una tradición familiar maldecida por la locura y la muerte temprana, que a su vez es malograda por las burlas de una realidad ordinaria” (112).

Otro hecho importante que enmarca la producción de la obra de Caicedo y que hemos de cierta forma ya mencionado, es el despertar económico de algunas ciudades de provincia en

Colombia, en especial la ciudad de Cali, cuya rápida modernidad se desarrolló después de la celebración de los Sextos Juegos Panamericanos. Estos juegos, pese a haberse realizado en medio de la represión propia de los estados de excepción (estado de sitio, conflictos estudiantiles, paros cívicos), implicaron para la ciudad la inversión de un gran capital para la construcción de locaciones deportivas (remodelación del estadio, construcción de un coliseo y unas nuevas piscinas olímpicas) y para rediseñar el plan vial de la ciudad. Estos cambios modificaron la fachada de la ciudad y despertaron una conciencia de modernidad en los habitantes. De allí que Caicedo sea uno de los principales escritores que inauguran la novela urbana en Colombia. Por otro lado, este despertar de la provincia se vio reflejado en los nexos con la cultura estadounidense, los cuales se hicieron mucho más fuertes y se desarrollaron principalmente a través de los jóvenes burgueses que viajaban a ese país. Caicedo es una muestra fehaciente de ello, pues *iQue viva la música!* comenzó a ser escrita en Los Ángeles, en marzo de 1973. El autor había viajado a los Estados Unidos con cuatro guiones de largometrajes, en el firme propósito de venderlos en Hollywood. “Los guiones, afanosamente traducidos por su hermana, se quedaron en el papel” (Romero y Ospina, 14). Sin embargo, el viaje no fue en vano: el contacto con los Estados Unidos le permitió entender la estrecha relación entre la juventud de ambos países y el papel de la música en los cambios sociales y políticos.

Uno de los elementos que merecen un análisis detallado es el de las bipolaridades, que tiene que ver con el carácter moral/antimoral de su literatura. El color blanco, que se alojó en Melville y Poe como color terrible, albur de muerte, es representado por la luz de la mañana o del fatídico mediodía, y es por

ello un color negativo que siempre produce el remordimiento y la inmovilidad. La noche, por el contrario, es el presente, momento propicio para la acción. Otras oposiciones son la adolescencia y la vida adulta, la calle y el hogar. El rock, por ejemplo, es representado como una fuerza que agrupa la vida del joven del norte de la ciudad y lo convierte en una especie de furia mortal hasta dejarlo sin fuerzas ni ganas de existir. La salsa, al contrario, exalta las fuerzas de afirmación de la existencia. María del Carmen la protagonista, vivirá en su cuerpo estos dos procesos y finalmente optará por la salsa como símbolo de la exaltación de la vida y la desmesura de los colores, en actitud contraria al cansancio de los jóvenes debilitados por los vicios de lo que ella llamará “la cultura importada”. Esta opción por la salsa se verá concretizada en la novela por el paulatino abandono del norte de la ciudad para ir acercándose al sur y apropiándose de él. Como afirma Jorge Mario Ochoa: “Tras el simple cambio de orientación norte-sur, en el espacio geográfico de Cali, la protagonista realiza un giro cultural y político” (90). María del Carmen, al abogar por la vida y rechazar toda forma de muerte o melancolía, convierte ese ritmo caribeño en un vínculo político al reclamar, en nombre de esta vitalidad y como gesto de solidaridad, la soberanía del pueblo puertorriqueño.

El manejo del lenguaje “vivo” es una consecuencia del espíritu de marginalidad de los personajes que se ve reforzado en la novela *¡Que viva la música!* por la introducción de clasificados de prensa, transcripción de test clínicos, letras de canciones mezcladas a la narración. Así, la oralidad en Caicedo tiene que ver con una propuesta de contra-literatura, más que con la propuesta de legitimación en la literatura universal de las estructuras míticas de los relatos populares, como puede ser el

caso de otros escritores latinoamericanos del momento. Jean Franco afirma al respecto:

[...] writers like Asturias, Arguedas, Carpentier, Roa Bastos, and Rulfo undertook the recycling of ancient legends, traditional cultures, and archaic ways of life, not as folklore but as literary models of autarkic societies [509: escritores como Asturias, Arguedas, Carpentier, Roa Bastos y Rulfo asumen el reciclaje de las leyendas antiguas, las tradiciones culturales y las formas arcaicas de vida no como folclore sino como modelos literarios de sociedades autárquicas].

La oralidad de Caicedo es la emergente del joven que se siente parte de la urbe y no de la cultura rural que durante años ha construido sus mitos e interpretaciones del mundo, la del individuo de la ciudad que ya no se vale de tradiciones premodernas para entender el mundo, la de aquellos en los que la ley patriarcal ya no puede ejercer representaciones sociales de identidad.

La letra de la música cumple en este sentido el papel ideológico de encarnar un nuevo lenguaje verbal, es la guía espiritual del joven, es lo que le da a lo cotidiano un sentido trascendente. Por ello las estrofas de las canciones se mezclan en la conversación de los protagonistas. Una buena ilustración de ello lo constituye el siguiente fragmento:

“Nada de boleros”, dijo uno, y yo lo miré con furia y él se fue a un rincón como con aire más bien de tango, vamos Ray que vienen es moliendo coco, sí, fue pesado el siguiente que pusieron, al son de los cueros, los cueros namás, y mi pelo fue, me lo dijeron, “La ola que cubría el misterio del Guarataro”, ya son-

reirá, lector que haya estado en estas salsas. Changó, dispénsanos tu espada [*¡Que viva la música!*, 97].

En este ejemplo, en el que hemos enfatizado las frases que provienen del mundo de la salsa y del salsómano, es posible observar otra característica de la narración caicediana: el juego permanente entre el narrador en primera persona (María del Carmen), el autor como instancia autobiográfica (Caicedo) y el lector con quien el autor comparte el destino de los personajes. La cita siguiente muestra claramente dicho aspecto:

Que nadie exista si yo no doy el pase, el consentimiento, de que se pulvericen apenas el lector voltee la página. El personaje no existe si yo no le rindo mis favores. Si se los retengo, no tiene razón de ser, nanay cucas [173].

Este ejercicio literario está ligado al sistemático deseo de Caicedo de explicitar el proceso mismo de la creación como un acto vital, maleable, azaroso. La confusión que se presenta en ocasiones entre la voz del autor y la del narrador-personaje se ve incrementada por la escasa distancia que el escritor guarda entre él y el universo imaginado. Su trabajo literario, ficcional si se quiere, no busca borrar las huellas personales sino, por el contrario, acentuarlas. Los personajes recorren las calles en busca de los amigos, la música y la droga. El espacio ya no es la casa, sino la calle. El universo del adolescente está signado, como toda coyuntura de poder, por un sentido de territorialidad. En la obra de Caicedo, estos espacios son ciertas zonas de la ciudad, el cine, el cruce de la calle quince con la cuarta, los *grilles*, el río Pance y sobre todo la avenida sexta:

Vivía pues, yo, en el sector más representativo y bullanguero del Nortecito, aquel que comprende el triángulo Squibb-Parque Versalles-Dari Frost, el primer Norte, el de los suicidas. Los demás, Vipepas, La Flora, etc., es suburbio vulgar y poluto. Mi Norte era trágico, cruel, disipado [*¡Que viva la música!*, 28].

Esta lucha por construir una geografía particular se refleja en el desorden social u orden invertido, que los personajes marcan como su territorio. En términos de Foucault este sería un sistema de dispersión reglamentado, es decir un lugar donde al parecer no llega la ley, pero en el que la anti-ley se ejerce con más fuerza (Foucault, 118).

Los nuevos significados y valores, las nuevas prácticas, nuevas relaciones que se crean al interior del grupo, son elementos sustancialmente alternativos u opuestos a la cultura dominante. Sin embargo, allí se aprende a sobrevivir, a pelear, a robar, a conseguir la droga. Caicedo estudia por medio de su personaje los elementos de una nueva formación cultural, cuyo proceso implica una práctica emergente (Williams, 124). Situada fuera de los límites de la legalidad, las vidas de sus personajes son un reto para el orden establecido. Una vida seminómada, donde la calle, un espacio transitorio, se convierte en el espacio por excelencia. El espacio urbano deviene selva urbana. La apropiación del territorio burgués se convierte en una prioridad.

Es excepcionalmente difícil distinguir entre aquellos elementos que son realmente elementos de una nueva fase de la cultura dominante de aquellos que son alternativos u opuestos a ella (Williams, 123). Aunque no podemos hablar de la obra de Caicedo como un reflejo de la formación de una nueva clase como tal, es fácilmente perceptible que los personajes de

Caicedo nos presentan una práctica social que hoy en día es parte activa de la cultura, aunque en el momento era vista como algo transitorio. Caicedo no está hablando de una práctica aislada, como mucha de la burguesía colombiana creyó en un principio. El vislumbra un proceso de incorporación y reconocimiento de valores, que fundamentalmente a través de la música han terminado por consolidarse. Y esto lo podemos apreciar fácilmente en las formas agresivas en el vestir, las marcas en el rostro, los distintos colores en el pelo, la música a todo volumen, las distintas construcciones y juegos con el lenguaje o jerga en el que los no iniciados quedan excluidos, manifestaciones que hoy hacen parte de cualquier ciudad latinoamericana.

Nos encontramos aquí con un doble fenómeno. Por un lado, estas formas de relacionarse con el mundo hacen parte de una cultura emergente que ha sido no sólo aceptada, sino incorporada directamente al mercado del capital, sobre todo a través de la música y el video. Pero, por otro lado, quedan elementos que permanentemente hacen oposición y resistencia al orden establecido. Esto confirma el hecho de que con ningún modo de producción u orden social una cultura dominante puede consumir o dominar las prácticas, las energías y las intenciones humanas (Williams, 125). Lo que ha ocurrido en el mundo de la cultura, a partir de la aparición de la música como mercancía y otros fenómenos paralelos, entre ellos los conciertos, los videos, la moda, como fenómenos contestatarios, es su paulatina incorporación a la cultura oficial. Para nadie es un secreto que aquello que en los años sesenta era escándalo hoy es venta. Como afirma Simon Frith en su artículo "Art Ideology and Pop Practice", refiriéndose al Grastonbury Festival en Gran Bretaña:

This is partly an attempt to preserve the 1960's hippy ethos (it is a drug-centered event, for instance), but it is also, nowadays, a comercial event –you pay to go in [462: es parcialmente un intento de preservar el *ethos* hippy de los sesenta (al ser, por ejemplo, un evento centrado en las drogas), pero igualmente, hoy en día, es un evento comercial, uno tiene que pagar para entrar].

En la obra de Caicedo hay elementos emergentes que se constituyen en percepciones alternativas. Estas percepciones son nuevas y corresponden a nuevas prácticas del mundo material. Este complejo proceso es contradictorio. En el texto de Caicedo creemos que se trata de un estado pre-emergente no totalmente articulado. El aporte de Caicedo estaría en su capacidad para captar ese estado de pre-emergencia de la cultura latinoamericana y presentar una alternativa, es decir construir una propuesta de resistencia con implicaciones políticas. María del Carmen lo afirma desde el principio de la novela: “Fíjese, tener ya en cuenta arma tan revolucionaria como el escándalo” (14). Así, la propuesta de Caicedo tiene profundas raíces en el anarquismo: sucumbir y al mismo tiempo destruir el poder hegemónico, a través de la droga que como vimos anteriormente, amenaza todos los valores burgueses.

Caicedo proclamaba una especie de final de los tiempos, un apocalipsis en el que la música y la droga terminarían por suplir los grandes valores colectivos del pasado, en el que los conciertos musicales podrían llegar a convertirse en una nueva religión.

El escritor colombiano señala una profunda grieta, la ausencia o la pérdida de la confianza en un orden, sea religioso, histórico o social. En su lugar coloca a “la vida”, la vida que

parece completamente opacada en la ciudad contemporánea, en donde las muchedumbres se apiñan como insectos y se ha rebajado todo sentido de dignidad individual. Esa vida se expresa para Caicedo en el ritmo, en la música, en la droga como posibilidad de sostener infinitamente ese ritmo. El espacio conquistado por la cultura para expresar todavía una realidad trascendente, que perdura pese a la muerte de esos valores, es el espacio de la música. A la vez dentro y fuera de las leyes del capital, la cultura en la postmodernidad permite al individuo gozar de un sentimiento teológico, quizás podríamos utilizar el término de Freud en *El malestar en la cultura*, “un sentimiento oceánico”, en el que el joven puede alcanzar un discurso infalible que la sociedad y la cultura ya no administran. La música, en este sentido, es un discurso que no miente. Para el joven es fácilmente perceptible que el lenguaje verbal está estrechamente entretejido con mentiras. Por el contrario, la música puede infundir sentimientos, desatar accesos de crueldad, exaltar, sin usar el lenguaje verbal. Es aquí donde se manifiestan más profundamente las afinidades de la música con las necesidades del sentimiento que otrora fueran religiosos y que los protagonistas de Caicedo hacen trascendentes, guía y orden de su vida, sentido de su cotidianidad. La música constituye para la protagonista de Caicedo una lengua franca, un dialecto universal. Y esto es posible verlo en nuestros días. En todas partes una cultura sonora parece desalojar la antigua autoridad del orden verbal (Steiner, 117).

Así, la obra de Caicedo requiere una doble lectura. Por un lado, descubre los contornos de la ideología y la manera como los deseos y los temores de la juventud caleña de los años setenta son encauzados en la cultura para asegurar la hegemonía

de la dominación del capital (ya que, como hemos intentado demostrar, el capital ha absorbido el fenómeno de la música como forma de resistencia y la ha trasladado a su esfera por medio de la comercialización); por otro lado, la novela nos provee de un registro de las energías populares emergentes fuera de las estructuras dominantes de la sociedad. Estas energías amenazan la hegemonía y sufren constantemente procesos de neutralización e integración a las estructuras de poder que proclaman la unidad indiferenciada entre los miembros de la comunidad.

Una propuesta como la de Caicedo entraña inevitablemente una propuesta de contracultura. “El atravesado” o María del Carmen Huertas son personajes que rompen con un sistema cultural que consideran un fraude. Sus provocaciones verbales contra la edad madura son parte de una especie de autismo con el que se pulveriza el lenguaje hasta convertirlo en una jerigonza o un silencio compulsivo. Los elementos de este esperanto musical son móviles y solidarizan al grupo, lo envuelven en una cápsula sonora que lo aísla del mundo exterior, como les ocurre a Ricardito el miserable o más dramáticamente al flaco Flores, quien asesina a sus padres y a la empleada doméstica. Gracias al uso de drogas luego lo olvida todo y da una fiesta en su casa mientras los cadáveres permanecen en la alcoba principal. Para los personajes de Caicedo, la realidad se presenta discontinua y los espacios de la vida privada, como afirma Jameson con respecto a la postmodernidad, “se viven de una manera descentrada” (351). Este descentramiento es en últimas la propuesta del escritor colombiano, porque, en él o consumidos por él, es posible ahondar la distancia, tocar el límite, vivir en el borde de la cultura y de la vida.

Obras de referencia

- Benjamin, Walter. *Iluminaciones II. Baudelaire: poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus, 1975.
- Caicedo, Andrés. *¡Que viva la música!* Bogotá: Plaza y Janés Editores, 1978.
- . *Destinitos fatales*. Bogotá: Oveja Negra, 1985.
- . *El atravesado*. S. l.: Ediciones Pirata de Calidad, 1975.
- Foster, David William. *Producción cultural e identidades homoeróticas: teoría práctica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1997.
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1991.
- Franco, Jean. "Beyond Ethnocentrism: Gender, Power, and the Third World Intelligentsia". Nelson, 503-515.
- Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza, 1982.
- Frith, Simon. "Art Ideology and Pop Practice". Nelson, 461-475.
- Jameson, Fredric. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós, 1993.
- Laclau, Ernesto. "Metaphor and Social Antagonisms". Nelson, 249-258.
- Nelson, Cary; Grossberg, Lawrence (editores). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago: The University of Illinois Press, 1988.
- Ochoa, Jorge Mario. *La narrativa de Andrés Caicedo*. Manizales: Fondo Editorial Universidad de Caldas, 1993.
- Patiño, Carlos. "Un hermoso modelo que se convirtió en vampiro". *A propósito de Andrés Caicedo y su obra*. Santafé de Bogotá: Editorial Norma, 1995, 3-18.
- Patton, Paul. "Marxism and Beyond: Strategies of Reterritorialization". Nelson, 123-134.

- Romero Rey, Sandro; Ospina, Luis. "Invitación a la noche". Prólogo a *Destinitos fatales* de Andrés Caicedo. Bogotá: Oveja Negra, 1984.
- Ryan, Michael. "The Politics of Film: Discourse, Psychoanalysis, Ideology". Nelson, 477-485.
- Steiner, George. *En el castillo de Barbazul: aproximaciones a un nuevo concepto de cultura*. Barcelona: Gedisa, 1991.
- Valencia Solanilla, César. "La novela colombiana contemporánea en la modernidad literaria". *Manual de literatura colombiana*. 2 vols. Bogotá: Procultura, 1993, II, 463-510.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Zavarzadeh, Mas'ud. *Seeing Films Politically*. Albany: State University of New York Press, 1991.
- Zuleta, Estanislao. *Elogio de la dificultad*. Cali: Sáenz Editores, 1994.

La muy completa recopilación de bibliografía sobre Andrés Caicedo y su obra realizada por William López para la Universidad del Valle se puede consultar en la dirección electrónica de ésta: www.univalle.edu.co/Rep-Colombia.html.

