



Alta tra(d)ición de la narrativa colombiana de los ochenta

J. E. JARAMILLO ZULUAGA

Ilustraciones: Sergio Valencia

AL REVISAR la narrativa colombiana de los últimos años, uno podría concluir que el placer más alto que ofrece la literatura consiste en regresar a las obras de otros tiempos y releer unas cuantas páginas que no agotamos nunca y que nos restablecen en la certeza de nuestra perplejidad. Una tradición puede definirse por esa terquedad del placer en volver sobre lo leído, pero no para repetir fielmente cada una de sus palabras, sino para explorar en ellas otro sentido o traicionar, a la luz de obras más recientes, el sentido que les atribuimos en el pasado. Tal es la única traición a la que aspiran estas líneas, y ello para no caer en los inventarios tediosos ni en las disputas y demandas que entablan quienes no han sido incluidos en la lista de los mejores, teniendo mérito para serlo *. Más civilizada, más provechosa que la elaboración de unas *Páginas amarillas* de la literatura sería, por ejemplo, recordar la actitud con que Hernando Valencia Goelkel escribe un ensayo dedicado a examinar nuestra “mayoría de edad” literaria y cuya vigencia puede apreciarse al referir sus ideas a la narrativa que se viene escribiendo en el país de un tiempo a esta parte. A mediados del decenio pasado, Valencia Goelkel escribió: “Lo que el autor actual postula, y posee a veces, es una autenticidad individual, es decir, la aliviada (y probablemente jubilosa) abdicación a conferirle una dimensión verbal al continente, a la nación, a la raza, a la tierra [. . .] Esa prescindencia y esa conquista de la autonomía implican una porción correspondiente de irresponsabilidad” (pág. 291). Y explica a continuación que la irresponsabilidad debe entenderse aquí de un modo positivo, como condición de la espontaneidad y de la libertad que los escritores han alcanzado con respecto a los altos deberes morales y políticos que se impusieron sus antecesores. La ironía de Valencia Goelkel es admirable: no sólo se sirve de una expresión propia del historicismo organicista en que ni él mismo (ni nadie) puede creer, sino que además enlaza en ella dos aspectos al parecer contradictorios: por una parte, la madurez o el mejor dominio de los recursos literarios que presentan nuestros escritores, y por otra, la mayor importancia que le conceden al juego, al “infantilismo”, a la dimensión lúdica de la obra literaria. Quizás no sea esta la primera vez que nuestra crítica defiende el placer de la lectura, pero ciertamente es la más lúcida de todas. Las últimas líneas del ensayo proponen al lector conquistar una felicidad: “La dicha —el matrimonio, quiero decir— de Efraín y de María se aplazó hasta que aquél llegara a la mayoría de edad. Quienes leyeron la novela de Isaacs recuerdan lo demás: mientras el héroe —y el tiempo— estaban cumpliendo ese requisito, María había muerto”.

Es evidente que *María* no es la primera de nuestras novelas y que una obra como *Claribalte* (1519), de Fernández de Oviedo, bien puede adjudicarse ese honor arqueológico, pero entre las novelas más antiguas que componen nuestra tradición, *María* es quizás la más actual (“veinte años tiene *Cien*

- * Para un inventario de este tipo véase el artículo de José Manuel Herrera Britto “Veinte años después”, *Lecturas Dominicales, El Tiempo* (31 de mayo, 1987, págs. 6-7). Y para la previsible disputa que suscito, consúltese la misma publicación quince días más tarde. Apunto a continuación las obras y artículos que he consultado: Hernando Valencia Goelkel “La mayoría de edad”, en *Ensayistas colombianos del siglo XX*, Jorge Eliécer Ruiz y Juan Gustavo Cobo Borda (comps.) (Bogotá, Colcultura, 1976), págs. 279-294; “‘Metropolitanas’ de Moreno-Durán: El principio del placer”, *Lecturas Dominicales, El Tiempo* (16 de ag., 1987, pág. 3). Alvaro Mutis, *La nieve del almirante* (Madrid, Alianza, 1986). Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera* (Bogotá, Oveja Negra, 1985); *Crónica de una muerte anunciada* (Bogotá, Oveja Negra, 1981); Héctor Rojas Herazo, *Celia se pudre* (Madrid, Alfaguara, 1986); Manuel Zapata Olivella, *Changó, el gran putas* (Bogotá, Oveja Negra, 1983). “Y después de García Márquez . . . ¿qué?”, *Lecturas Dominicales, El Tiempo* (16 de feb., 1986, págs. 4-7, 14-15). Isaías Peña Gutiérrez, “La generación del Frente Nacional” *Magazín Dominical, El Espectador* (18 de may., 1980, págs. 1, 3-4, 7). Fernando Vallejo, *El fuego secreto* (Bogotá, Planeta, 1986). Carlos Perozzo, *Juegos de mentes* (Bogotá, Oveja Negra, 1980). Angel Rama, “Conceptos críticos sobre los novelistas de hoy”, *Lecturas Dominicales, El Tiempo* (20 de sept., 1980, pág. 5). Juan Gustavo Cobo Borda, “1981:

La ficción colombiana".
 Lecturas Dominicales, El
 Tiempo (10 de en., 1982, pág.
 12). Roberto Burgos Cantor,
*El patto de los vientos
 perdidos* (Bogotá, Planeta,
 1984). José Luis Díaz-
 Granados, *Las puertas del
 infierno* (Bogotá, Oveja
 Negra, 1985). Germán
 Espinosa, *La tejedora de
 coronas* (Bogotá, Pluma,
 1983). María Elvira Bonilla,
Las jaulas (Bogotá, Planeta,
 1984). Fanny Buitrago, *Los
 amores de Afrodita* (Bogotá,
 Plaza y Janés, 1983). Juan
 Goytisolo, Prólogo a *Algo
 muy feo en la vida de una
 señora bien*, en Lecturas
 Dominicales, El Tiempo (15
 de nov., 1981, pág. 8). R. H.
 Moreno-Durán, *Juego de
 damas* (Barcelona, Seix-
 Barral, 1977); *El toque de
 Diana* (Barcelona,
 Montesinos, 1981); *Finale
 capriccioso con madonna*
 (Barcelona, Montesinos,
 1983); *Metropolitanas*
 (Barcelona, Montesinos,
 1986); *Los felinos del
 canciller* (Barcelona,
 Destino, 1987).

años . . . , *María los ciento veinte*", dice la canción). Valencia Goelkel no la menciona en su ensayo porque la considere el origen de nuestra "mayoría de edad". Su intención es servirse de ella como un ejemplo, como una lección de que no debemos posponer nuestro gozo. Y sin embargo, su alusión es reveladora: manifiesta el hecho de que desde los tiempos de Isaacs nuestra literatura no le ha perdonado a Efraín su tardanza y se ha esforzado por concederle a María unas horas más de vida y darle un poco más de cuerpo a su delicadeza celestial. Algunos escritores, como Rivera o el vampiro de Vargas Vila, volvieron de revés el carácter de María y le otorgaron, casi que con saña, la lujuria insaciable de Zorayda Ayram. Otros, más sutiles, buscaron en la novela una potencia erótica que al parecer se hallaba encubierta. Algunas escenas permitirían suponerlo: acaso aquella en que Efraín, leyendo a María algunas páginas de *Atala* (la novela de Chateaubriand), desea que las cosas del amor ocurran como en la literatura y, movido por ese deseo, afirma que su adorada María "era tan bella como la creación del poeta, y yo la amaba con el amor que él imaginó" (cap. XIII); acaso aquella otra en que Efraín, al remontar las aguas del río Dagua, atraviesa un espacio poblado de signos eróticos y trágicos que no alcanza a descifrar y cuya más clara manifestación es la víbora que cuelga muerta del poste de un embarcadero mientras su compañera gime dolorosa y amenazadoramente en las cercanías (cap. LVII). Tal vez se nos permita concluir por lo pronto con una rápida generalización, con la formulación de un pensamiento que nos sirva ante todo como punto de referencia y que consiste en que, unas veces con cólera y otras con astucia, la narrativa colombiana se ha esforzado por explorar otros sentidos en la novela de Isaacs, y por eso localiza en ella la razón y la sinrazón más importantes de su tra(d)ición.

DOS AMORES FLUVIALES

No es difícil recordar otras obras que refieran la navegación río arriba de un hombre que va en busca de su amor. La más célebre de todas en el contexto de la literatura latinoamericana es la del viaje que emprende el narrador de *Los pasos perdidos* (la novela de Alejo Carpentier) con el objeto de hallar el brazo de agua que lo lleve a la tierra primigenia donde habita Rosario. La versión más reciente de esa historia ha sido escrita en Colombia por Alvaro Mutis en *La nieve del almirante* (1986). La narración tiene la forma de un diario en el que Maqroll el Gaviero consigna sus pensamientos y los hechos que le ocurren mientras remonta las aguas del río Xurandó con la esperanza de hacer un negocio en maderas y volver a la compañía de Flor Estévez, "la mujer que mejor supo entenderlo y compartir la desorbitada dimensión de sus sueños y la ardua maraña de su existencia" (pág. 16). Esa esperanza se ve frustrada al final: Maqroll no concluye ningún negocio ni vuelve a ver a Flor Estévez, quien, como María y Rosario, sus antecesoras, se desvanece para siempre. El relato es uno de los más extensos que Mutis ha escrito a lo largo de su carrera literaria y quiere satisfacer ese viejo anhelo de los lectores que vislumbraban en su prosa magistral la posibilidad de una gran novela sobre el Gaviero. No ha ocurrido así. La prosa es ciertamente magistral, pero esa maestría le impide librarse de su propia contención y entregarse sin prevenciones al curso de los acontecimientos que narra. Así, por ejemplo, el 20 de abril el Gaviero anota en su diario que el Capitán se acerca para tranquilizarlo y que luego "se aleja aspirando el humo de su pipa con el gesto irritado de quien intenta proteger una zona de su intimidad hollada por los extraños" (pág. 61); la comparación es tan precisa, el sentimiento está tan perfectamente delineado, que el lector se

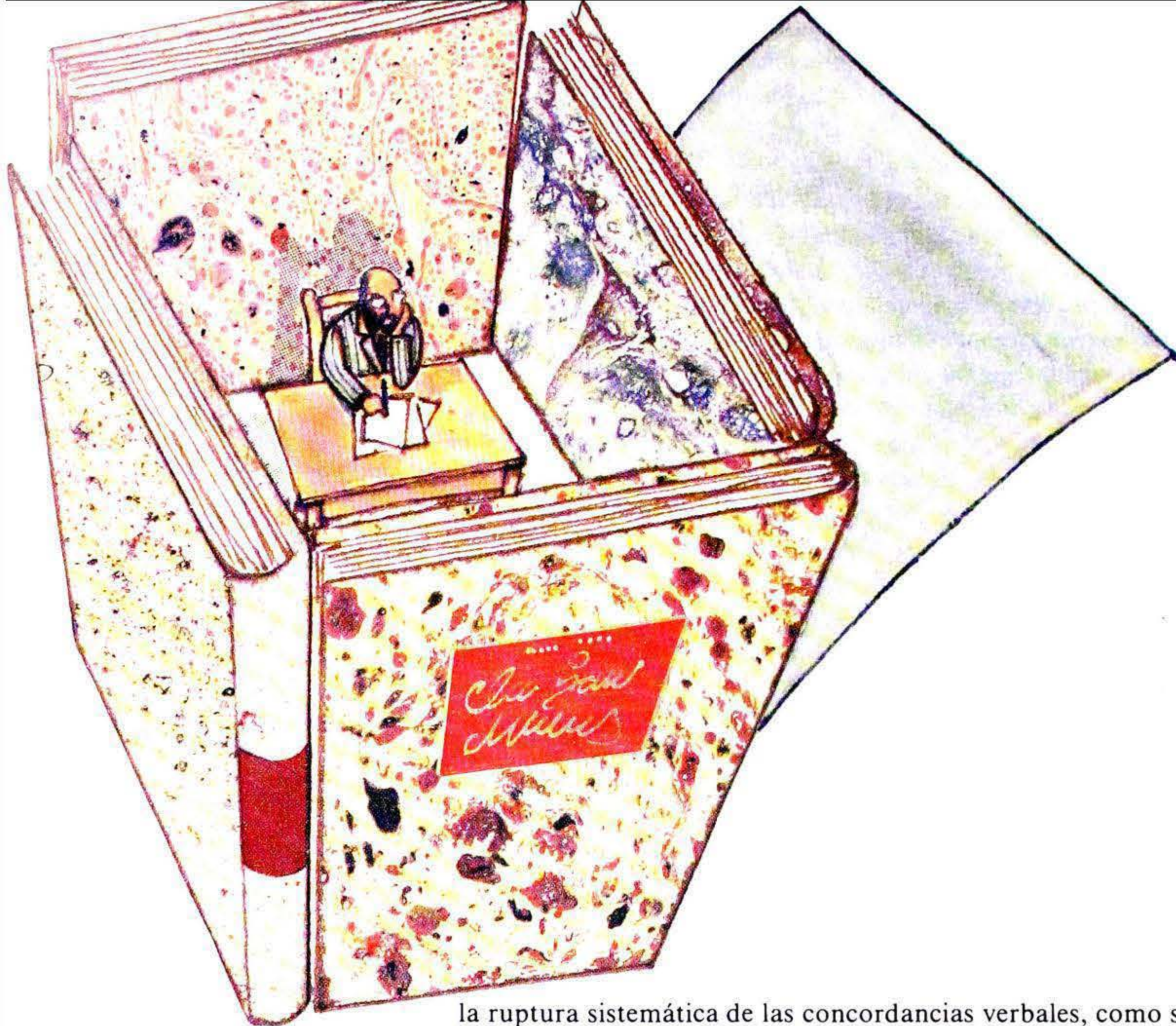
detiene a considerar las posibilidades poéticas de esa “zona de intimidad” y, en consecuencia, humo y pipa y gesto y Capitán se pierden en la nebulosa de lo que ha sido un simple pretexto.

Una versión más feliz de esta historia de romances y navegaciones fluviales puede encontrarse en la última novela de Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera* (1985). En ella se presentan las conquistas amorosas con que Florentino Ariza se distrae mientras espera (por más de cincuenta años) el consentimiento de Fermina Daza, su enamorada de toda la vida. En la medida en que representa la distancia que separa a los amantes, el tiempo hace aquí las veces del río que corría por las novelas de Isaacs, Carpentier o Mutis, y por su parte el río (en este caso el Magdalena) hace las veces de una eternidad por la que navegan abrazados para siempre los ancianos amantes. En el año de su publicación la novela fue objeto de minucioso examen y se llevó inventario de sus incoherencias y contradicciones, pero ello no sólo muestra los descuidos del autor sino también las mezquindades a las que suele entregarse —en los periódicos— nuestra crítica literaria. Más importante que ocuparse en las apariciones y desapariciones inverosímiles del paraguas de Florentino Ariza, hubiera sido registrar la nostalgia del género epistolar que atraviesa toda la novela. Las cartas del telegrafista probablemente no son tan poéticas como las que se cruzan Efraín y María, pero tal vez son más eficaces y, en todo caso, son un homenaje de García Márquez a una literatura perdida, así como algunas páginas de *Celia se pudre* (1987) están dedicadas a esa otra literatura de álbumes y acrósticos que desapareció a comienzos de siglo y que Héctor Rojas Herazo llama “mausoleos de palabras rimadas” (pág. 99).

LA CUESTION LITERARIA

Pero la alusión al género epistolar, a los álbumes y acrósticos, no indica únicamente un homenaje o una nostalgia. El mismo *diario* magistral y contenido de Maqroll el Gaviero representa una conciencia de escritura que Valencia Goelkel describió en su ensayo como “una convicción de que la palabra es cosa torpe y ruda pero también irremplazable y dulce” (pág. 293). Incluso una obra de apariencia realista como la *Crónica de una muerte anunciada* (1981) tiene una alta convicción de esa dulzura y esa torpeza. Sus fuentes no hay que buscarlas en los chismes con que el autor le dio un cuerpo a la obra, sino más bien en sus lecturas de Kafka, y más específicamente de *La metamorfosis*. A diferencia de *El amor en los tiempos del cólera*, la *Crónica . . .* quiere ser un mecanismo perfecto. Su título indica dos direcciones temporales opuestas (el pasado y el futuro) y como si estuviera constituida por dos piñones encontrados y fatales, la obra refiere los hechos que ocurrieron un lunes entre las 5:30 y las 7:05 a.m., pero desde una distancia temporal de veintisiete años. Por este motivo son tan decepcionantes los reportajes que los periodistas realizaron en el lugar de los hechos para comprobar la verdad o la mentira de la novela: allí no sucedió nada distinto de la calculada imaginación de García Márquez.

En 1980 la obra de Manuel Zapata Olivella, *Changó, el gran putas*, quiso producir un efecto similar, establecer un espacio donde diversas corrientes temporales se enfrentaran y anularan, y crear de ese modo un ámbito difuso, irracional o mítico en el que fuera posible ubicar la saga de la raza negra. Su intención es legítima y ha sido llevada a cabo en obras como *Hombres de maíz* de Miguel Angel Asturias, pero las habilidades literarias de Zapata Olivella son limitadas, y confunde la necesidad de establecer una atmósfera mítica con



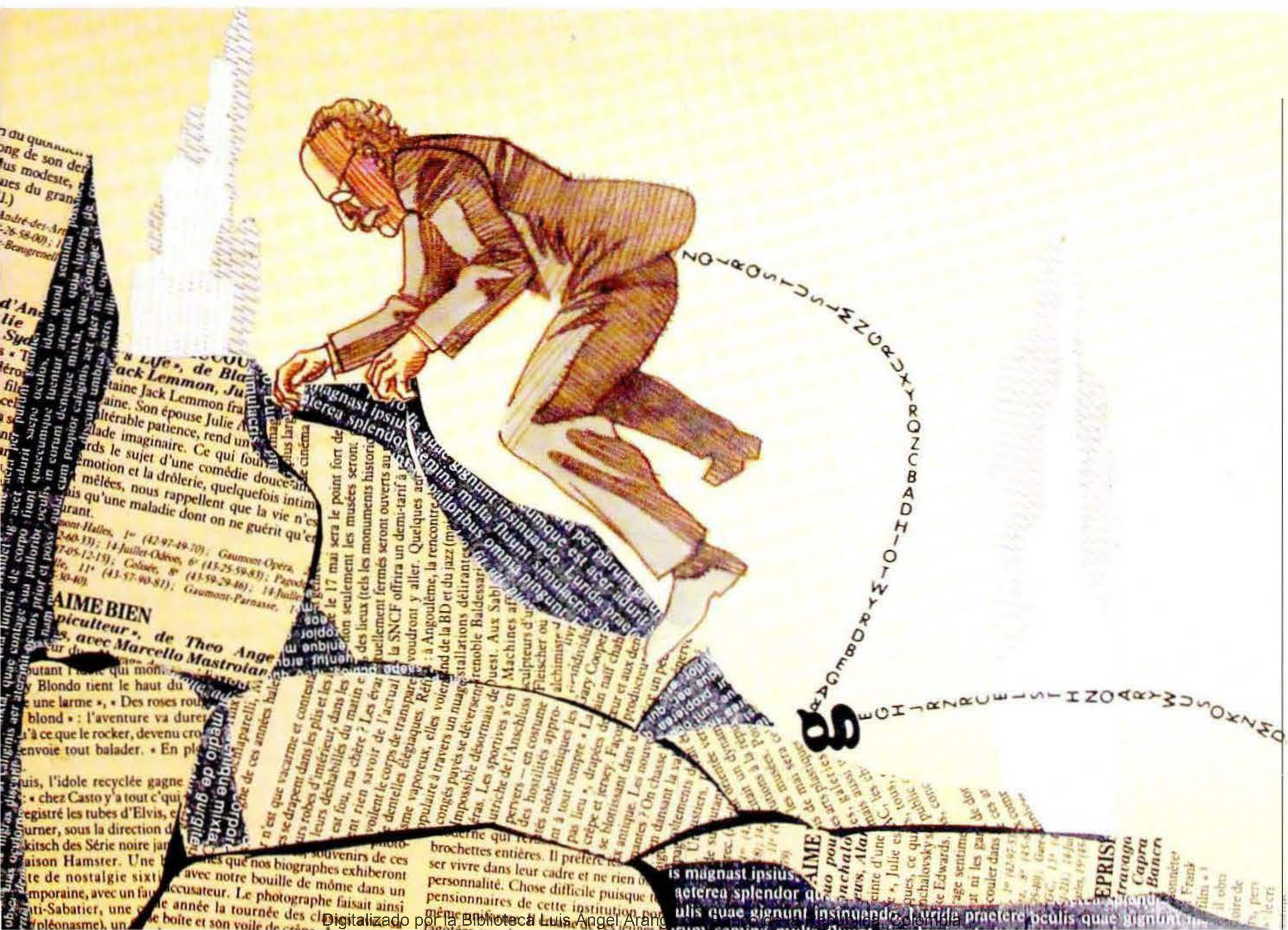
la ruptura sistemática de las concordancias verbales, como si lo mítico fuera cuestión de una fórmula gramatical. Líneas como éstas son muy comunes en la novela: “Para entonces sus herejías eran mayores: subleva a los esclavos de la negrería del Melchor Acosta, ahorcó a su capataz y da libertad a ochenta ekobios” (pág. 121). El vaivén de los tiempos verbales produce en el lector una sensación de desorden, la alternancia pasado-presente-pasado-presente es un simple artificio, un vano truco gramatical que no se ha comprometido en ningún momento con la representación del mundo.

Y sin embargo, a pesar de sus limitaciones, la novela de Zapata Olivella llena un vacío en nuestro país, documenta una historia que desconocemos y quiere articular una voz que resulta marginal en nuestra cultura. El valor de sus páginas es menos literario que histórico, social o político, y en esa medida corresponde a una tendencia que fuera importante en los decenios anteriores, pero que hoy en día difícilmente podría sostenerse en una posición de vanguardia. Lo mismo cabe decir de otras novelas de denuncia o bien de las novelas del secuestro, la mafia o el narcotráfico que han mostrado menos las injusticias del mundo que su facilidad para adaptarse a la televisión. No creo que en tiempos de penuria, como los que vivimos, deba desconocerse la actualidad de los temas que estos autores han elegido, pero su actitud literaria ya ha sido superada; y es que, paradójicamente, las novelas de este tipo son de las más tradicionales: cuestionan a la sociedad y lanzan preguntas a diestra y siniestra, pero nunca introducen las preguntas en su propio espacio, nunca se interrogan a sí mismas ni se desnudan de sus artificios ante los ojos del lector. En definitiva, lo que está en cuestión en la “mayoría de edad” no es única y exclusivamente la sociedad. “Lo que está en cuestión —afirma Valencia Goelkel— es la literatura toda” (pág. 294).

UN CALLEJON SIN SALIDA

En diciembre de 1985, en la Casa de América Latina, en París, Julio Olaciregui describió la "cuestión literaria" de una manera que, palabra más, palabra menos, compartían sus compañeros en la mesa redonda (Gustavo González Zafra, Marvel Moreno, Gloria Celia Daza, R. H. Moreno-Durán y Plinio Apuleyo Mendoza). Dijo Olaciregui: "Vivimos la gran aventura del texto, de la literatura. Estamos frente a un mundo, el nuestro, lleno de problemas, de contrastes, de tensiones, de confusión. Uno siente la necesidad de escribir en su rincón, sin plantearse en bloque los problemas de la literatura colombiana. Personalmente no lo hago. Simplemente participo de esa gran aventura que es la literatura. Estamos escribiendo". El tono romántico y algo apasionado con que Olaciregui pronuncia aquí la palabra *aventura* no resiste el menor examen. Se trata de un espejismo, de un consuelo del escritor que en un momento dado quiere sentirse parte central de una gran cruzada política o, como ocurre en este caso, cultural. Pero la intuición de Olaciregui no es del todo equivocada: si el oficio literario es una "aventura", convengamos en que se trata de una "aventura en un rincón" y que de la conciencia de saberse arrinconada procede la lucidez que caracteriza a nuestra narrativa en lo que va de este decenio.

El cambio que se ha producido en la concepción del oficio de escribir es ciertamente revolucionario. Si la reunión en que participó Olaciregui fue en París y versó sobre literatura colombiana, era inevitable referirse en ella a la problemática del exilio. Pero esa problemática probó estar agotada entonces y



no ser ya más que un lugar común. En los decenios anteriores, cuando el escritor latinoamericano, por los motivos que fuesen, se vio obligado a abandonar su patria, convirtió el exilio en su bandera, en la razón de su desdén, de su despecho y, en última instancia, en la condición esencial de su oficio, como si exilio y éxito literario fueran una misma cosa. En 1980 ocurrieron dos hechos que mostraron la pobre vigencia del mito del exilio y que quisieron definir, cada uno a su manera, un nuevo estatus para el escritor. En primer lugar, la fundación de la Unión Nacional de Escritores, que agremió a cuantos se interesaban en dar a su oficio la dignidad de cualquier otra profesión y que venía a coincidir con el fortalecimiento de la industria editorial colombiana en el que estaban empeñados Plaza y Janés, Editorial Pluma, Editorial Planeta, Carlos Valencia Editores y la Oveja Negra, entre otros.

El segundo hecho fue la conferencia que Isaías Peña Gutiérrez dictó en Medellín sobre “la generación del Frente Nacional”. Al cabo de siete años, la conferencia ya no resulta tan escandalosa. Su valor es más histórico que literario, además de que su propósito no era pasar a la posteridad sino describir, en tono fúnebre de “mea culpa”, la situación en que vivían los escritores de ese momento. Peña Gutiérrez declaró que su generación se caracterizaba por la atonía, la inseguridad y la perplejidad y, en una palabra, por esa frustración que podía haber heredado del pasado, pero que ahora manifestaba la desorientación de unos hombres que se habían formado dentro de la democracia restringida del Frente Nacional y del estado de sitio, y que por tanto no habían desarrollado un programa ideológico y se habían mantenido neutrales ante las vicisitudes políticas del país. El motivo que llevó al autor a realizar esta especie de haraquiri público fue avivar la antorcha (pero ésta no es sino una pésima metáfora de nuestra historiografía literaria, que todavía piensa en términos deportivos) que se supone pasa de generación en generación, de recobrar una grandeza perdida y de restablecer el quehacer literario en el lugar que ocupó alguna vez, en el centro de nuestra cultura. Peña Gutiérrez describió una tragedia generacional en el tono de una colérica resignación, habló de frustración, cerró los caminos, pero sobre todo sospechó que el exilio estaba en todas partes y que los escritores habían sido desterrados de la escena nacional aunque no hubiesen salido nunca de las fronteras patrias. Sus argumentos son convincentes, pero después de siete años la nostalgia con que los formula nos parece incomprensible porque en medio de la frustración, frente a las puertas y los caminos cerrados, nuestra literatura se entregó a una aventura de rincones, la más curiosa quizás, la más interesante y la más desesperada de todas las aventuras: la aventura de los callejones sin salida.

AMORES Y LENGUAJES DE LA MARGINALIDAD

Nuestra novela necesitó muchos años para llegar a ese instante, y se sintió pura, explícita, invencible, en el momento de exclamar: mierda. Y es, pues, el instante en que descubre su condición escatológica, su naturaleza de palabras que se articulan en la periferia de nuestra cultura, cuando mejor entra en posesión de su “mayoría de edad”. Una novela como *El fuego secreto* (1986) de Fernando Vallejo, comienza donde termina *El coronel no tiene quien le escriba*, e inmediatamente se observa que lo que en ella está en juego no es el sentido existencial de un personaje sino la corriente misma del lenguaje. Desde el momento en que comenzamos a leer (“ ‘ ¡Mierda! ’, dijo la marquesa, poniendo las tetas sobre la mesa. ‘ Con quién peleo, si sólo maricas veo . . . ’ ”) sentimos que el ritmo vertiginoso de la prosa nos arrastra, y que

ni siquiera se trata del ritmo sino de la constante ruptura del ritmo cuyo patrón, cuyo metro, nos esforzamos en vano por localizar. Acuciados por el ritmo, perdemos de vista la historia, no nos interesa, no nos importan tanto las experiencias sexuales del narrador como la manera de contarlas. A primera vista pudiera pensarse que sus páginas asumen la voz marginal de la homosexualidad en nuestro país (con lo que se ubicaría dentro de la literatura de denuncia a la que ya nos referimos), pero además es consciente de que su mismo lenguaje es marginal, de que su historia es una digresión, un suplemento, una fatalidad que lo arrastra más allá de lo que le hubiera gustado contar: “[. . .] en el Miami conocí a Jesús Lopera. Hubiera querido consignar aquí, tal cual fueron, ese hervidero de momentos que con él viví. Hubiera . . . [. . .] la literatura es así, e igual la vida: uno no es, ni vive, ni escribe lo que quiere, sino lo que puede” (pág. 187).

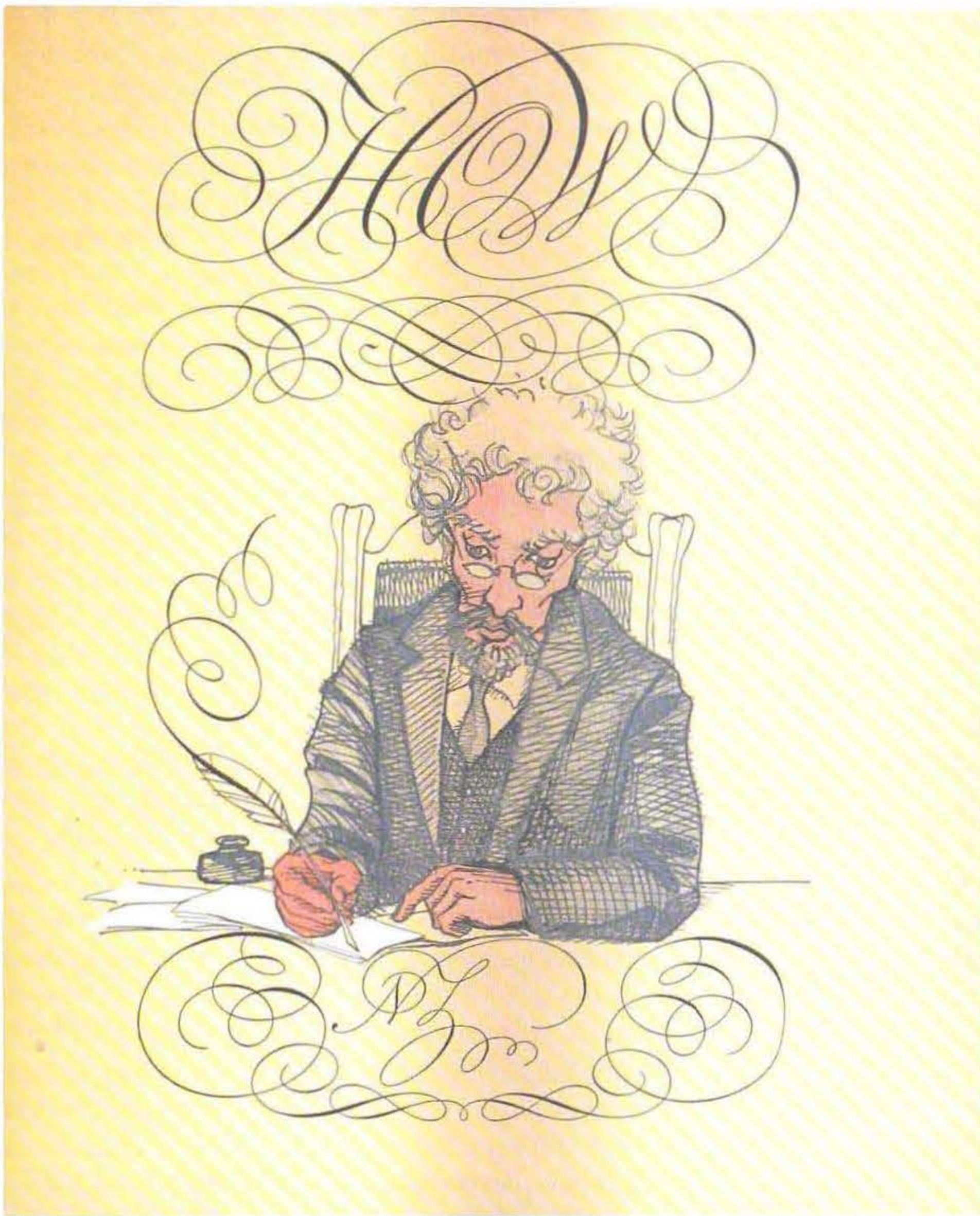
Es posible que semejante actitud conduzca a un determinismo cerrado, a la desesperanzada convicción de que la vida de un hombre está gobernada por una ley más sutil y rigurosa que la causalidad, una ley del lenguaje, una fatalidad de la sintaxis. *La muerte de Alec* (1983), de Darío Jaramillo Agudelo lleva esa convicción a un punto de no retorno. El narrador, decidido a desmontar cada uno de los sucesos que llevaron a la desaparición de Alec, no duda en valerse de una extensa bibliografía de la fatalidad en la que se encuentran Pascal, Michaux, San Pablo, Gordon Wasson, Albert Hoffman, Lao Tse, Chuan Tsu, Diderot y Hermes Trimegisto entre otros. La forma, podría afirmar el narrador contradiciendo al joven G. Lukács de *El alma y las formas*, no se rompe al chocar con la muerte; por el contrario, sólo en la muerte las circunstancias de nuestra vida encuentran su forma, su sentido fatal. Llegar a comprenderlo depende de la habilidad del lector para relacionar la vida con sus lecturas, para vivir como si leyera. Esa habilidad entraña, sin embargo, una nostalgia, un deseo de vida y de lo que más prestigio le concede a la vida, su espontaneidad, su incertidumbre. “Estoy hecho de libros —declara el narrador—, pero a veces me gustaría que esta historia tuviera menos elementos librescos y que los presagios se manifestaran de unas maneras más prestigiosas, más espectaculares” (pág. 80).

En el caso de la obra de Carlos Perozzo, *Juegos de mentes* (1980), la conciencia de la marginalidad del lenguaje literario no es percibida como una fatalidad sino como la desvinculación del sentido. El mismo título propone una bifurcación (de mentes/dementes) que se desarrollará de modo sistemático a lo largo de toda la novela. En ella se cuenta la historia de Waldemar, estudiante universitario y miembro de un grupo revolucionario, que imagina en ocasiones a un hombre de gabardina blanca el cual, a su vez, imagina a Waldemar. Culpado injustamente del asesinato de su amante, Waldemar es llevado a la cárcel y es entonces cuando se abren varias posibilidades a la historia: Waldemar puede ser liberado o puede permanecer en la cárcel hasta el final; en uno u otro caso, el hombre de la gabardina decide hacer justicia y descubrir al verdadero culpable. Hay tres versiones: en una de ellas el asesino es el *enano*, en otra es Carrasco, en la última es el *tímido*. El lector puede escoger la que mejor le parezca y definir, al mismo tiempo, la importancia que en una versión u otra corresponda al magistral pianista Aldo MacCastro. La asociación que pueda establecerse entre *Juegos de mentes* y *Examen de la obra de Herbert Quain*, de Jorge Luis Borges, queda también al juicio del lector.

Angel Rama consideró a Perozzo como uno de los escritores más prometedores del decenio que recién comenzaba. Al año siguiente, en 1982, Juan Gustavo



Cobo Borda atribuyó ese privilegio (y ese deber) a Roberto Burgos Cantor entre otros. Burgos Cantor contaba entonces con una colección de relatos titulada *Lo amador* y en 1984 publicó *El patio de los vientos perdidos*, novela que parecía satisfacer las expectativas que habían despertado sus relatos. En ella (se sospechó) rendía un homenaje al mítico Armando Caraballo en la figura de Beny, el boxeador del que estaba enamorado una de las prostitutas que trabajaban en la casa de Germania. Al mismo tiempo es posible decir que Burgos Cantor hace un reconocimiento a la literatura del trópico; una frase como “yo que a veces me visto de payaso” (pág. 10) evoca inmediatamente un relato de Alvaro Cepeda Samudio, y el planchón que atraca en la parte posterior de la casa de Germania bien puede corresponder a los remolcadores fluviales y asmáticos que surcan las obras de Alvaro Mutis o de García Márquez. La novela se divide en tres partes, de las cuales la más lograda es la primera. Está constituida por monólogos que capturan a cada personaje en un instante determinado. Son, a la manera de Rojas Herazo (*Respirando el verano, Celia se pudre*), estampas de gran altura poética, más trabajadas por la intuición que por la razón y que defienden el derecho a que ocurra en ellas cualquier cosa, que un carruaje atraviese las calles majestuosamente o que un caballero contemple las estrellas, obedeciendo más a una necesidad poética que a un deber argumental.



Por desgracia, Burgos Cantor no conservó el rigor poético que le exigía un proyecto literario de esa naturaleza. En la segunda y la tercera partes hace concesiones al “género de la novela” y deriva hacia la descripción y el tiempo sucesivo de las historias. Más audaz en este sentido resulta la obra de José Luis Díaz-Granados *Las puertas del infierno* (1985), cuyas páginas deben considerarse como un salto en el vacío, como un desmantelamiento de las estrategias narrativas de la novela muy semejante al que se propuso realizar Juan Goytisolo en *Juan sin tierra* (1975). Por otro lado, como en *Celia se pudre* o *El patio de los vientos perdidos*, en la obra de Díaz-Granados el fragmento es la pieza fundamental de la estructura narrativa, pero mientras en aquellas se articulan en un *tempo* lírico y moroso, en ésta se yuxtaponen unos a otros, se confunden, se enlazan en *collage*, en un ritmo no menos vertiginoso que el de *El fuego secreto*, de tal manera que en medio de las diligencias editoriales del narrador, de una definición científica de la palabra *crystal* y de un aplauso a la revolución cubana, es posible encontrar un telegrama erótico que causaría la envidia del paciente Florentino Ariza: “En próximas horas juntaránse cuerpos nosotros fin realizar forma humana soñados placeres divinos semper negatos seres triste condición (punto) Nada falta sólo pasen horas larguísimas este tres october hacen mi desesperación materialice gritos invisibles (punto) Con cópula nostra llegaré máxima cumbre heme trazado largo ancho preciosa mía existencia

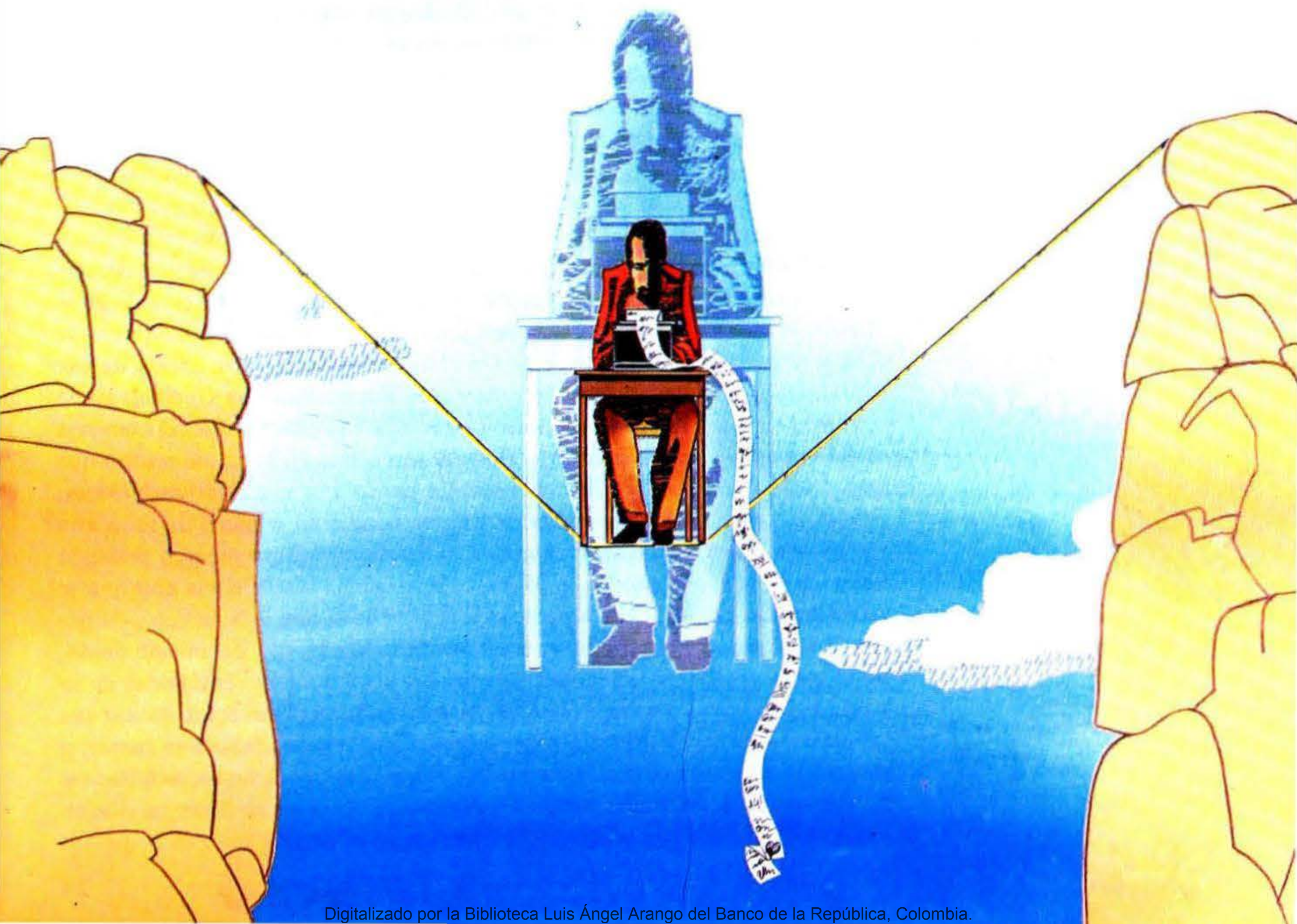
(punto)” (pág. 68). La sensación que se obtiene es la de una novela que se entrega sin contemplaciones a las vueltas y revueltas de su propia espontaneidad y sin más alegría ni júbilo que los que le proporciona la misma escritura. La confesión final del narrador no está muy lejos de la que se hacía en *El fuego secreto*: “¡El infierno! Por lo poco que he leído de esta novela, José, me doy cuenta que es un libro equivocado [. . .] Fracasaste en tu propósito teológico, José, y lo que es peor, en el narrativo. En algún lugar de la historia echaste a perder tu creación y la mandaste al diablo” (pág. 86).

EL ANTI-CANDIDO

La semejanza entre *Las puertas del infierno* y *El fuego secreto* puede llevarse más lejos todavía. Ambas obras conciben el lenguaje como un espacio en el que el deseo sexual se precipita, se enriquece, se aparta de todo lo legítimo y previsible, y se convierte en una digresión, en un amor verdadero de prostitutas o de homosexuales; su lenguaje (que ya se sabe en la periferia) quiere ser el deseo y localizar en sí mismo el único lugar imaginable en que se derive del *corpus* al *cuerpo* sin solución de continuidad. En lo que va de la década, sin embargo, pocas obras se han preguntado sobre la posibilidad de ese lugar, de esa utopía, con tanto rigor y profundidad como *La tejedora de coronas* (1982) de Germán Espinosa. La obra se inicia con la representación del cuerpo de Genoveva Alcocer, quien, frente al espejo, reconstruye el modo en que su querido Federico repasaba “el delicado nudo de los tobillos, bajo los cuales se cimentaba la espléndida arquitectura, para torcer el gesto ante las rodillas firmes y antiguas, como moldeadas al torno, para ascender voluptuosamente por la vía láctea de los muslos hasta (deterner los ojos) en el meandro divino” (pág. 10). El lenguaje está trabajado con una precisión que permitirá evocar un estilo parnasiano si no fuera porque el propósito de Espinosa no es deterner la escena en el hielo iridiscente de un camafeo, sino sumergirla en el curso de otras muchas representaciones (el camafeo ha sido remplazado por el calidoscopio). El principio de *imbricación* gobierna toda la novela: determina el flujo de las frases subordinadas, enlaza en el breve espacio de un símil la adolescencia de Genoveva en una Cartagena del siglo XVII con la vida que llevó después en Europa, y en una perspectiva más amplia recoge la problemática que se había planteado la literatura latinoamericana del decenio anterior y la inscribe en el ámbito del lenguaje. Para ello, Espinosa se vuelve contra una tradición: hace a un lado la idea —tantas veces expuesta por Carlos Fuentes— según la cual América es un sueño de Europa y su utopía, y a través de Federico y Genoveva presenta a Europa como el continente soñado por América, como la utopía de la Razón y del Conocimiento. Pero la genialidad de Espinosa no consiste en haber invertido esta tradición ni en haber elegido a Voltaire como su interlocutor, como su punto de referencia y su revés, al extremo de constituir *La tejedora de coronas* en una suerte de *anti-Cándido*. Su más valiosa contribución a la literatura latinoamericana ha sido la de proponer una utopía que no se halle ni en América ni en Europa, sino más allá, en el planeta verde que descubre Federico y que bautiza con el nombre de su enamorada. El planeta representa una utopía de la creación constante, de la revolución, de la inestabilidad, y por llevar el nombre de la narradora y protagonistas se convierte en su álgter ego, en su insignia. Por este motivo la voz de Genoveva es una voz “utópica”, una voz que no encuentra su espacio, porque ella misma lo traza y lo comprende, ella es la escaramuza y es la historia, una voz y otra y todas las voces que la cruzan.

UNA ESCRITURA QUE PRESCINDE DEL DEDO INDICE

Sólo cuando la literatura ha reconocido su naturaleza periférica, propia de la "mayoría de edad", y se ha localizado a sí misma un palmo más allá, al borde, en el límite de nuestra cultura, la escritura femenina ha comenzado a tener importancia: ha sido necesario que la literatura se desplazara hacia la periferia para que descubriera una voz marginal que hasta entonces se dispersaba siempre en el olvido o en la indiferencia. Y, sin embargo, este fenómeno que nos enriquece suele ser negado de la manera más inocente. Cuando Juan Goytisolo prologa los relatos de Marvel Moreno (reunidos en 1981 bajo el título de *Algo tan feo en la vida de una señora bien*), declara que la literatura no se divide en masculina y femenina sino en buena o mala. El aforismo, como todo aforismo, parece indiscutible, pero despierta dudas en cuanto uno se pregunta hasta qué punto una simple cuestión de género no puede matizar (incluso a pesar nuestro) el juicio que pronunciamos sobre la buena o la mala calidad de una obra. Quizás tardemos en saberlo, pero entre tanto la duda favorece nuestra admiración por una literatura que se esfuerza por encontrar un reconocimiento. Sólo en el contexto de una cultura falocéntrica se pueden comprender las primeras líneas de la novela de María Elvira Bonilla, *Las jaulas* (1984): "Kristal Ventura. Diez años me ha costado escribir este nombre. El esfuerzo ha sido grande. A máquina, mucho mayor. Aún estoy cansada. He conseguido golpear las teclas con los dedos: el meñique y el pulgar. Habilitar los índices hubiera sido mejor".



No estoy muy seguro de llegar a comprender a cabalidad las dificultades por las que atraviesa quien decide escribir “prescindiendo de los dedos índices”, esto es, sabiéndose imagen deseada por la misma escritura que produce e intentando al mismo tiempo desmontar esa imagen. La contradicción es muy honda y se manifiesta en la obra de Fanny Buitrago con una constancia que supera la misma voluntad de la autora. En 1983 Buitrago publicó un libro de relatos titulado *Los amores de Afrodita*. El más dramático de todos ellos, *Legado de Corín Tellado*, refiere la historia de Anabel, una muchacha educada en la lectura de revistas femeninas, que destruye la vida de Camilo Zárate, el actor que la cortejaba a cambio del dinero que le entregaban los familiares de la muchacha. Camilo intenta abandonar esta forma de prostitución, pero sus ambiciones artísticas lo obligan a casarse con Anabel a cambio de una gran cantidad de dinero que le permitirá construir un teatro. Camilo logra el éxito y es “endiosado en publicaciones como Vanidades, Buen Hogar, Cromos, Hombre de Mundo, Gente, Miami Herald, y en infinidad de espacios de radio y televisión” (pág. 269), pero su incapacidad para librarse de Anabel lo arrastra al suicidio. Con esto, Buitrago se propone desmontar la imagen femenina que ha recibido de una tradición, y sustituirla por una figura masculina. El reparo que puede hacerse es que la simple sustitución de una figura por otra no alcanza a cuestionar el espacio (las revistas, los medios de comunicación) donde esas figuras se producen y, por tanto, su obra cede finalmente al encantamiento de la imagen que rechaza.

ATALA EN EL LYCEE LOUIS-LE-GRAND

Desmantelar una imagen femenina, volver de revés aquella escena en que la figura de María se ajusta sin protestar al ideal de mujer que Efraín ha extraído de sus libros, equivale a realizar desde la periferia una crítica profunda de nuestra cultura. En lo que va del decenio, ninguna obra literaria realiza ese propósito tan sistemáticamente como la obra de R. H. Moreno-Durán. Su trilogía *Femina suite* (compuesta por *Juego de damas*, publicada en 1978, *El toque de Diana*, de 1981, y *Finale capriccioso con madonna*, de 1983), su libro de relatos, *Metropolitanas* (1986), y su última novela, *Los felinos del canciller* (1987), son la mejor prueba que puede dar nuestra literatura de su “mayoría de edad”. La parodia, que Moreno-Durán ha elegido como su principal estrategia literaria, es una afirmación del placer de la lectura, una evocación de otras obras a propósito de un gesto, de una palabra o de una acción cualquiera de sus personajes; pero al mismo tiempo es el signo de una fresca crítica, de una lúcida irresponsabilidad (para usar la expresión de Valencia Goelkel) sin la cual resultarían inimaginables tanto la libertad y la espontaneidad literarias como la posibilidad de interrogar una cultura evitando al maniqueísmo que caracteriza a la literatura de denuncia. La parodia es una criatura bifronte: recupera y cuestiona, y se convierte en una condición esencial de toda alta tra(d)ición. Para dar algunos ejemplos, si desconociéramos el largo prestigio literario de la ninfa Eco, no podríamos apreciar la irreverencia con que se inicia *Juego de damas* (“En aquellos tiempos ya le decían la Nifa Eco —Ninfa por lo ninfómana y puta, y Eco por lo chismosa”) (pág. 61); del mismo modo, en lo que se refiere a la segunda novela, las posibilidades semánticas de su título —*El toque de Diana*— cuentan ya su historia: sugieren el son militar que tantas veces ha escuchado el Mayor Augusto Jota Aranda (ahora en cama), el delicado estilo con que una de sus vecinas (Diana) extiende las ropas húmedas en el balcón y la incursión sexual del Mayor que procrea mellizos en ella; en *Finale capriccioso con madonna* se describe un *ménage à trois* en el que los

amantes forman un dios, un ser uno y trino, un reloj de carne que con sus doce horas (brazos y piernas) y sus sesenta minutos (dedos) anuncia la puntualidad del placer; en *Los felinos del canciller* la distinguida educación que recibe Félix Barahona, de acuerdo con los principios clásicos de la kalokagathia, determina que sea admitido en el grupo de los kalos kagathos, “expresión que a los más ignaros les sonaba a grosería” y que acabe por ser “kalokagatiado hasta el impudor” (pág. 28). Todos estos divertimientos son un riesgo, interrogan nuestra cultura y nuestro lenguaje, y declaran la aventura de una literatura que se sabe en un callejón sin salida: en la periferia, al borde, siempre un palmo más allá, las obras de Moreno-Durán persisten en la fragilidad de sus propios límites. En una nota reciente, Valencia Goelkel afirma que Moreno-Durán “es un consumado experto en atender a una sensualidad, a una glotonería que cada día va teniendo más escasas oportunidades de satisfacción: las de las palabras”. En *Metropolitanas*, donde seis mujeres narran un episodio importante de su vida, el autor no se aparta en ningún momento de ese principio del placer que no es menos crítico: su voz extrema asume la marginalidad de otras voces y, como ocurre en el relato del Lycée Louis-le-Grand, recobra la voz de la muchacha que atendía mansamente a la lectura de Efraín, y la difunde en el espacio de una biblioteca errática. Ya no es Chateaubriand ni los ojos o el alma pudorosa de la muchacha los que se dicen en la página, sino el cuerpo de la mujer que se entrega en la última habitación del liceo y que adivina que las caricias de su amante tienen nombres insignes, que en su piel se inscribe una alta literatura por la que desfilan Roxana y Cyrano, Cathos, Baudelaire, Mademoiselle de Maupin y Théophile Gautier, don Juan, Quasimodo, Juliette, Justine, Thèrese, y una vez tras otra, en el hondo callejón sin salida del placer, entiende que toda ella no es sino la frase que no se agota en la primera lectura, la página de ese libro que debe repetirse punto por punto, y tal y como lo hemos comprendido nosotros al considerar por un momento el curso de nuestra trad(i)ción, la línea, la imagen, la figura que duermen en las obras de otros tiempos y que regresan y nos restablecen en la certeza de nuestra perplejidad.