

LA NARRATIVA COLOMBIANA DE LA ÚLTIMA DÉCADA: VALORACION Y PERSPECTIVAS

POR

DIOGENES FAJARDO

Universidad Distrital, Bogotá (Colombia)

Difícilmente se puede emplear el esquema generacional para estudiar una literatura contemporánea, y menos si el método planteado nos da un margen tan amplio como el propuesto por Héctor H. Orjuela, de cuarenta años¹. El estudio por décadas tiene un poco de mayor justificación por la necesidad de ir presentando balances muy rápidos en un mundo de cambios acelerados y de actividad febril como el que nos ha correspondido vivir. Pero tampoco considero conveniente el estudio de lo contemporáneo por décadas cuyo único criterio sea el mito de plenitud que conlleva el número 0. El libro de Raymond Williams, por ejemplo, estudia una década —la del 70— sin dar una explicación que justifique el corte en ese año; el único criterio ha sido, pues, el cronológico. Una posición más balanceada será la de estudiar la literatura contemporánea en porciones de años que se justifican por el contenido literario de las obras, como también por la relación entre la productividad textual y su contexto histórico-social generador. Además, se podría estudiar con criterios temáticos o de particularidades formales, evitando una caprichosa delimitación cronológica.

En el presente ensayo pretendo: 1) delimitar un espacio temporal con criterios tanto estéticos como referenciales para el estudio de la última producción novelística en Colombia; 2) señalar las características de esta producción narrativa que van creando tendencias que superan la intención individual del autor; y 3) ejercer una crítica de riesgo por cuanto se intenta llegar a una valoración, última fase de la crítica según

¹ Héctor H. Orjuela, *Literatura Hispanoamericana: ensayos de interpretación y de crítica* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1980), pp. 32-34.

el esquema de Alfonso Reyes², sin haber ejercido plenamente la crítica exegética. De ahí que en este trabajo profundice un poco más en la novela de Rafael Humberto Moreno-Durán, para intentar esa valoración después de la interpretación. Además, crítica de riesgo, por la carencia de perspectivas y de distancia, pero que es necesario comenzar a crearlas y, así, fundar la literatura a partir de unas obras.

Si se tiene en cuenta el contexto histórico-político-social en el cual se da la producción narrativa contemporánea en Colombia, sería conveniente pensar en un espacio de tiempo comprendido entre 1974/75 y 1985/86. Políticamente, este período corresponde al fin del Frente Nacional (1974), a los tres gobiernos de transición y cohabitación pacífica en el poder de los dos partidos tradicionales y al inicio de un gobierno de partido, el de Virgilio Barco, y a una apertura política real. Habría que agregar a lo anterior el influjo tanto de la guerrilla como del narcotráfico, dos fenómenos que ahora han perdido el auge que experimentaron hacia 1980 (toma de la Embajada Dominicana, bonanza marimbera). La descripción de la situación nacional que hace en 1986 Eduardo Pizarro conforma el marco histórico-político que viven los novelistas y que reflejan en sus obras:

La violencia política persiste en un círculo vicioso en el cual la violencia oficial legitima la respuesta insurgente, y ésta, a su vez, la represión estatal. Esto explica en parte la consolidación de la «democracia restringida» en Colombia: el «Estado de sitio» permanente, la autonomía de las fuerzas militares en la órbita del orden público, la militarización de la justicia, factores que hacen parte de ese autobloqueo en que se halla el país³.

Esta situación histórica ha generado diversos nombres para los integrantes de la nueva promoción de escritores: 'generación de la degeneración', 'generación del bloqueo', 'generación del Estado de sitio', 'generación del Frente Nacional', 'generación del desconcierto', 'generación frustrada'. Estas denominaciones reflejan una lenta transición en donde los cambios son más retóricos que reales y en donde el sentimiento de frustración y desesperanza se han generalizado.

Culturalmente, este período presenta gobiernos que favorecen el trabajo del artista, que son presididos por personajes considerados cultos

² Alfonso Reyes, *La experiencia literaria*, en *Obras Completas*, vol. XIV (México: Fondo de Cultura Económica), p. 109.

³ Eduardo Pizarro, «Proceso de paz y movimiento guerrillero: lo que queda por hacer de lo que no se hizo», en *Lecturas Dominicales de El Tiempo* (31 de agosto de 1986), p. 11.

(López entre los liberales, Belisario entre los conservadores), con un interregno en donde precisamente se destacó a nivel popular su carencia. Estos gobiernos manifiestan un interés por el fomento y la divulgación de la cultura por medio de instituciones como Colcultura y Procultura. El año 86 trae un viraje en esa política cultural anterior; el panorama, al menos, ya no es tan claro. Parece que se diera una especie de desilusión con el discurso cultural porque no ha logrado cambiar nada. Entonces la literatura se encierra en sí misma y da como resultado o la metaficción o la novela poética.

Otro hecho destacable desde el punto de vista cultural es la concesión del premio Nobel a Gabriel García Márquez en el año de 1982. Su efecto no fue el de arrastrar a los escritores a la órbita de Macondo (ya estaban en vía de superar ese fenómeno), sino que sirvió como aliciente al joven escritor, que le hizo pensar en su profesionalización y en el reconocimiento de su trabajo como novelista. Este dinamismo que generó el Nobel se ha visto reforzado por una especie de «boom» editorial y comercial.

Literariamente se justifica un corte hacia 1975 porque es el año de la publicación de la última novela que culmina el proceso evolutivo de Gabriel García Márquez: *El otoño del patriarca*. Al mismo tiempo se inicia un proceso de desmitificación del «macondismo», no obstante que la mayor tentación para los jóvenes escritores sea la de imitar a García Márquez, como lo ha señalado uno de estos jóvenes narradores:

Es incuestionable que un sector de los narradores menores de cuarenta años escogieron el camino aparentemente fácil: «hacerse a la sombra del fabulador reconocido para hacer otras tantas versiones en caricatura de Macondo». Esta alternativa los condena aún más si aceptamos que la obra de Gabriel García Márquez no abre un camino, sino que es la culminación más acabada y perfecta de un proceso. El ciclo que alcanza sus mejores expresiones en Asturias, Rulfo, Roa Bastos, Carpentier, se cierra con *El otoño del patriarca*⁴.

El intento por superar el macondismo se da en el mismo García Márquez en obras posteriores, como *Crónica de una muerte anunciada* o *El amor en los tiempos del cólera*⁵. En cierto sentido, estas obras representan un proceso de involución que, según el crítico peruano

⁴ Umberto Valverde, «La nueva respuesta de la literatura colombiana», en *Revista Iberoamericana*, núms. 128/129 (julio-diciembre 1984), p. 856.

⁵ Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada* (Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1981) y *El amor en los tiempos del cólera* (Bogotá: Ed. Oveja Negra, 1985).

Julio Ortega, caracteriza la literatura latinoamericana en la década del 80, puesto que se cambiaron los componentes de violencia, injusticia, pasiones extremas por un subproducto social de fácil consumo gracias a su buena dosis de 'comedia', 'intriga', 'pasiones banales'⁶. Sin embargo, la gran herencia que reciben los escritores jóvenes de parte de García Márquez «es un 'tempo' narrativo de apariencia realista que ha sido tomado de los ejemplos cinematográficos del neorrealismo italiano» y que consiste en «trasladar el plano de las significaciones a la estructura del relato y no a su enunciación»⁷.

El problema surge cuando el joven escritor tiene que decidir qué toma como legado de la generación del medio siglo y cómo puede responder a una nueva situación cultural para la cual no sirve muy bien ese legado. En el caso de los novelistas colombianos, esta situación de asimilación y rechazo, de tradición y ruptura, como diría Octavio Paz, proporciona la primera característica de los escritores que publican de 1975 en adelante: la superación del macondismo. Las formas de intentarlo y lograrlo son muy diversas. Según Helena Araújo, frente a la visión maravillosa de la realidad representada por Gabriel García Márquez, se levanta una visión cotidiana y urbana:

En la última década, sin embargo, esta visión un tanto onírica de la realidad, con su simbología popular y su tradición oral, va cediendo lugar a una novelística más allegada a lo cotidiano, en la cual se pretende sobre todo interpretar los fenómenos de la vida urbana. Así la ciudad llega a ser materia de tratamiento estético, brindando al mismo tiempo una posibilidad de comprensión de la Historia⁸.

Esta vinculación con la Historia es fundamental para comprender que no se trata de describir ciudades, de ubicar acciones en el casco urbano, sino de relacionar íntimamente una temática con una modernización de las formas:

El proceso de urbanización que en todos se registra, tiene un interés adjetivo solamente si se lo encara de [*sic*] un punto de vista temático, pero es en cambio sustantivo si se lo vincula al proceso de modernización de las formas literarias que él registra activamente⁹.

⁶ Julio Ortega, «La literatura latinoamericana en la década del 80», en *Eco*, número 215 (septiembre 1979), p. 537.

⁷ Angel Rama, «De Gabriel García Márquez a Plinio Apuleyo Mendoza», en *Eco*, núm. 200 (junio 1978), p. 858.

⁸ Helena Araújo, «La novela colombiana de la década del 70», en *Eco*, número 230 (diciembre 1980), p. 160.

⁹ Angel Rama, «Los contestatarios del poder», en su libro *La novela latinoamericana 1920-1980* (Bogotá: Colcultura/Procultura, 1982), p. 462.

Complementariamente a la tendencia urbana de la narrativa de los últimos años, se da una literatura de provincia alrededor de Medellín, Cali, Ibagué, la Costa. Frente al grupo cultural que representan García Márquez, Alejandro Obregón, Enrique Grau, aparece, por ejemplo, el grupo de Antioquía, representado por el novelista Manuel Mejía Vallejo, o el grupo del Tolima, uno de cuyos mejores exponentes es Héctor Sánchez. El caso del grupo de Cali es un poco más complejo, debido a su afinidad cultural con el Caribe, así como también al peso de un autor como Gustavo Alvarez Gardeazábal y a lo que Marco Tulio Aguilera Garramuño (caleño) denomina «su mala leche». Umberto Valverde ve en esta literatura de provincia otra característica de la nueva narrativa:

Para que la literatura colombiana asumiera su propio destino, abandonando el lenguaje académico y la verborrea de museo, era preciso la aparición de los escritores de provincia, el desenfado de los costeños, la fuerza vital de los antioqueños y la orgía verbal del grupo del Pacífico que, por razones de raíces culturales, estableció sus fuentes creativas en la línea del Caribe¹⁰.

No obstante la importancia que tiene el sentido urbano de la nueva narrativa, así como su vinculación a grupos regionales, en su lucha por superar el macondismo, considero que la respuesta más significativa, desde el punto de vista estrictamente literario, se da en el mismo discurso narrativo por medio de la parodia y de la hipérbole de la hipérbole. Y, precisamente, esa tendencia se inicia hacia 1975. Dos autores representan nítidamente ese empleo del discurso paródico para superar la atracción de Macondo: Marco Tulio Aguilera Garramuño, con su novela *Breve historia de todas las cosas* (1975), y Rafael H. Moreno Durán, con *El toque de Diana* (1981)¹¹. La primera de estas novelas «es una especie de parodia de *Cien años de soledad*, que se distingue de su modelo por el tono predominantemente humorístico y su afiliación con la novela autoconsciente»¹². En términos populares, es el mamagallismo sobre el mamagallismo garciamarquiano. En la segunda novela de la trilogía de Moreno Durán, «cualquier lector reconoce de inmediato la manera estilística de Gabriel García Márquez»¹³, en episodios como el

¹⁰ Umberto Valverde, p. 855.

¹¹ Marco Tulio Aguilera, G., *Breve historia de todas las cosas* (Buenos Aires: Ed. de la Flor, 1975); Rafael Humberto Moreno Durán, *El toque de Diana* (Barcelona: Montesinos, 1981).

¹² Seymour Menton, *La novela colombiana: planetas y satélites* (Bogotá: Plaza & Janés, 1978), p. 327.

¹³ David Jiménez P., «Parodia e intertextualidad», en *El toque de Diana, Cuadernos de Filosofía y Letras*, vol. IX, núms. 1/2 (enero-junio 1968), p. 74.

de la 'machaca', pletórico de comicidad grotesca y de sentido carnavalesco, según la terminología de Bajtín.

En ese enfrentamiento a García Márquez hay un caso muy singular. Es Plinio Apuleyo Mendoza. En un primer momento se identifica plenamente con el autor de *Cien años de soledad*, tanto por su labor periodística como por sus posiciones ideológicas. Muy bien reflejada queda esa situación en el libro *El olor de la guayaba*¹⁴. *Años de fuga* retrata también esa situación, aunque enfatiza la sensación de fracaso de su generación. Lo que Apuleyo escribió posteriormente respecto de Fabio Lozano Simonelli se aplica perfectamente tanto a sus personajes como a su propia experiencia:

Nadie como él sintió las frustraciones de una generación, la nuestra, llamada del medio siglo, la manera como ésta acabó arreglándose para sobrevivir a sus propios fracasos¹⁵.

En un segundo momento, Apuleyo Mendoza, lanza en ristre, arremete contra sus antiguos amigos y camaradas, especialmente contra García Márquez y Fernando Botero, en su libro *La llama y el hielo*.

Hay otros casos curiosos, como el de Germán Espinosa, quien comienza bajo la tutela del macondismo en *Los cortejos del diablo* (1970), pero que consigue su propia expresión en *La tejedora de coronas*, investigando minuciosamente esa atmósfera de Cartagena en el siglo XVIII y fundiendo en la escritura dos tiempos y dos espacios.

A medida que transcurre el tiempo, los autores van asimilando la tradición, encarnada ahora —en Colombia— por Gabriel García Márquez, y van creando una ruptura que les permite construir sus propios mundos posibles. Al comentar las novelas de 1981, llegadas al concurso de Plaza & Janés, José Miguel Oviedo destaca, en forma sintética, esas nuevas orientaciones:

La inclinación estaba dada hacia el mito, lo erótico, lo ocultista, la parodia. Textos que tenían que ver con la vida urbana, la vida juvenil, en la ciudad, y poco con lo que pudiéramos llamar literatura comprometida, con sesgo político¹⁷.

¹⁴ Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba: conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza* (Bogotá: Ed. Oveja Negra, 1982).

¹⁵ Plinio Apuleyo M., «Requiem por una generación: Marta, Fabio», en *Lecturas Dominicales de El Tiempo* (8 de enero de 1984), p. 8.

¹⁶ Plinio Apuleyo Mendoza, *La llama y el hielo* (Bogotá: Planeta Seix Barral, 1984).

¹⁷ José Miguel Oviedo, en la entrevista a Juan G. Cobo Borda, «Los novelistas colombianos cambiaron la violencia por la retórica de Gabo», en *Lecturas Dominicales de El Tiempo* (22 de mayo de 1983), p. 8.

Y, en realidad, las novelas de contenido político manifiesto, que manejan un discurso ideológico intermedio entre la historia y la literatura, como en el caso de la novela *Venga le digo*, de Benhur Sánchez¹⁸, comienzan a ceder su espacio ante la irrupción de estas nuevas tendencias: 1) experimentalismo técnico (*Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* [1975], de Albalucía Angel, o *El álbum secreto del Sagrado Corazón* [1978], de Rodrigo Parra Sandoval); 2) autoconciencia narrativa (*Breve historia de todas las cosas* o *El titiritero* [1977], de Gustavo Alvarez Gardeazábal); 3) creación de la ciudad como «espacio captado por la imaginación», «vivido en todas las parcialidades de la imaginación»¹⁹; 4) excesos lúdicos con la escritura (*Femina Suite*, de Moreno-Durán); 5) poetización de la ficción (*La obra del sueño* [1976], o *La mansión de Araucáima* [1978]). Y, en general, se da un afán de búsqueda de un lenguaje auténtico, propio de la novela latinoamericana, según Luis Fayad²⁰.

En *El titiritero*, Alvarez Gardeazábal ensaya un montaje de seis historias en siete escenas, con la intención clara de desafiar la estructura del género y de experimentar formas nuevas de comunicar una historia. Con esta obra pretende desmitificar la sociedad, sus valores, pero también emplear el recurso cervantino para comentar su escritura dentro del texto mismo de la novela, centrando su atención en ese nuevo Maese Pedro que es el profesor-titiritero.

En el año de 1978, Rodrigo Parra Sandoval publica su primera novela —*El álbum secreto del Sagrado Corazón*— con una clara intención paródica, expresada desde el mismo título, con el deseo de jugar con la estructura y experimentar la técnica de mezclar diversos tipos de discurso narrativo: libros, cartas, anuncios, telegramas. Todo perfectamente seleccionado con una intención paródica y de ridiculización:

Día octavo: aquí principia el octavo día del Daguamerón en que bajo la dirección de Pánfilo se cuenta la historia de los trucos que un fraile jugó a un abate y a una mujer y sobre los trucos que a su vez el abate jugó al fraile²¹.

¹⁸ Cfr. Diógenes Fajardo, «Creación artística y recepción estética en *Venga le digo*», en *Universitas Humanistica*, vol. 15, núm. 25 (enero-junio 1986), pp. 63-76.

¹⁹ Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (México: Fondo de Cultura Económica, 1975), p. 28.

²⁰ Luis Fayad, en entrevistas a Luisa Fernanda Trujillo, «La presencia de la ausencia de *Los parientes de Ester*», *Magazín Dominical* (El espectador), núm. 59 (13 de mayo de 1984), p. 4.

²¹ Rodrigo Parra Sandoval, *El álbum secreto del Sagrado Corazón* (Bogotá: Ed. Oveja Negra, 1985), p. 137.

Al mismo tiempo, Parra presenta comentarios sobre el proceso de hacer la novela y las limitaciones que presenta.

Una obra muy representativa de las nuevas tendencias de la novela en Colombia es, sin duda, *¡Que viva la música!* (1977), de Andrés Caicedo. Es un texto polifacético que presenta diversos puntos de interés: su ambientación en Cali por medio de la música, la experimentación de una estructura narrativa íntimamente relacionada con el rock y la salsa, el registro del habla de los jóvenes junto con su desorientación frente a la realidad. Para Oscar Emilio Bustos, la ambigüedad entre lo ficticio y el contexto histórico determinado dan a esta obra su valor²². Pero quizá «el rasgo más sobresaliente de la novela de Caicedo es su autenticidad. Esa transcripción a veces directa, a veces poetizada, de un conflicto generacional y social»²³. Obviamente se pueden señalar limitaciones en esta única novela; lo que no se puede negar es la frescura que aún respira y que transmitió a toda su obra este autor «maldito».

Si Cali tuvo el novelista que supo captar el ambiente de crisis que vivía, Bogotá, finalmente, tiene los novelistas que muchos han reclamado en su nombre. Luis Fayad y Antonio Caballero se han aproximado a ella con el objeto de captar ese espacio urbano por la imaginación. *Los parientes de Ester* presenta a Bogotá no descrita como en las obras del realismo o del costumbrismo, sino evocada poéticamente a través de los personajes y de su deambular por las calles en busca de un local para un restaurante. Pero lo que se destaca es otra «búsqueda, realmente novelosa, de la imagen de la ciudad»:

[... Bogotá] no es un mero adorno, un paisaje, un escenario para enmarcar una historia, como solía ocurrir en nuestra narrativa. Está presente en el lenguaje, en los caracteres y en la acción, como espacio literario determinado y a la vez determinante²⁴.

En *Sin remedio*, Antonio Caballero presenta también a Bogotá, pero para destacar un problema nacional: la inautenticidad, puesto que ella «es lo único verdaderamente auténtico en Colombia»²⁵. Así, la imagen de Bogotá será la auténtica muestra de su inautenticidad, como también de su realidad:

²² Oscar Emilio Bustos, «Espectáculo mortal de la belleza», *Magazín Domini-cal* (El espectador), núm. 132 (6 de octubre de 1985), p. 7.

²³ María Dolores Jaramillo, «Andrés Caicedo: notas para una lectura», en *Universitas Humanística*, vol. 15, núm. 25 (enero-junio 1986), p. 47.

²⁴ Guillermo Alberto Arévalo, «Luis Fayad: Narrador de lo contemporáneo», *Cuadernos de Filosofía y Letras*, vol. IX, núms. 1/2 (enero-junio 1986), p. 47.

²⁵ Antonio Caballero, *Sin remedio* (Bogotá: Oveja Negra, 1984), p. 91.

Pero esta historia es aprovechada por su autor para presentar un retrato esperpéntico de Bogotá, de Santa Fe gris y lluviosa, que se disuelve en su propia mezquindad. Escobar se pregunta si no es posible que exista un mundo sin Bogotá, pero la terca realidad se niega a retirarse, se empecina en estar ahí y servir de escenario y a veces de protagonista de los acontecimientos relatados²⁶.

¡Qué remedio hay si «todo se repite, todo es igual toda la vida, todas las cosas son iguales. Tenía la impresión de haber pensado eso varias veces, todo se repite. Todo tiende a dar vueltas»!²⁷ Y la invención está aquí en la prosa «que se hace asimismo texto y significado; en ese abrirse a las cosas, en ese estar en los pensamientos que se derrumban e identifican una ideología»; entonces aparece la desilusión generacional «como una respuesta y no necesariamente una evasión, un escape»²⁸.

Podría pensarse que la expresión de esa desilusión se lograría mejor en un poema. Antonio Caballero considera que, en realidad, «en el fondo lo que importa de esta novela es que el personaje es un poeta y no logra escribir un poema»²⁹. De ahí esa lucha por poetizar esa realidad gris y tediosa por medio de la poetización de la palabra³⁰. Se llega así al núcleo de la nueva novela en Latinoamérica: «el tema del lenguaje (espacio y tiempo) en que 'realmente' ocurre la novela. El medio que es el lenguaje»³¹.

Esta actitud casi de trabajo artesanal con el lenguaje para lograr la poetización de la palabra se puede encontrar en un joven narrador como Fernando Cruz Kronfly. *La obra del sueño* intenta ser un poema tan extenso como la novela misma. En él aparece la imagen del sueño como oposición a una realidad pedestre, nada poética. Eloy Salamando, uno de sus personajes, experimenta que «cada día que pasa tengo la

²⁶ Conrado Zuluaga, «Sin remedio», *Magazín Dominical* (El espectador), número 86 (18 de noviembre de 1984), p. 20.

²⁷ Escobar, p. 65.

²⁸ Darío Ruiz Gómez, «Antonio Caballero y la nueva educación sentimental», *Magazín Dominical* (El espectador), núm. 98 (10 de febrero de 1985), p. 16.

²⁹ A. Escobar, en entrevista a María Jiménez Durán, «Una novela sobre la dificultad de escribir un poema», *Magazín Dominical* (El espectador), núm. 88 (2 de diciembre de 1984), p. 7.

³⁰ Tomo aquí el concepto de poetización como lo plantea Riffaterre: «Me parece, pues, preferible hablar de *poetización* definiéndola como el proceso mediante el cual, en un contexto determinado, una palabra se impone a la atención del lector no solamente como palabra poética, sino también como característica de la poesía del autor» (*Ensayos de estilística estructural* [Barcelona: Seix Barral, 1976], página 246).

³¹ Emir Rodríguez Monegal, «Tradición y renovación, en el libro *América Latina en su literatura* (México: Siglo XXI/Unesco, 1972), p. 166.

impresión de que el mundo exterior no es más que una mera ilusión, un simple sueño aterrador»³².

Pero quien mejor representa esa tendencia a considerar la novela como un espacio abierto a la poetización es el escritor Alvaro Mutis, tanto en su primera novela, *La mansión de Araucaíma: relato gótico de tierra caliente* (1978), como en su reciente obra *La nieve del almirante* (1986), ejemplifican esa intención de interiorización poética:

«Una hoja es el vicio, dos hojas son un árbol, todas las hojas son, apenas, una mujer.
[...].

Apártate, deja que los incendios consuman delicadamente las obras de los hombres. Apártate con el agua. Apártate con el vino. Apártate con el hambre de los cóndores»³³.

Más que novela gótica de terror o de angustia es un relato del deseo, «suma del vacío por donde se nos escapa el alma», deslumbrantemente erótico, tropical y herético que encarna por medio de febriles estados oníricos y surrealistas:

Le gustaba hacer el amor pero se sentía extraña y ajena a sí misma en el momento de gozar y, en ciertas ocasiones, llegaba a desdoblarse en forma tan completa que se observaba gimiendo en los esteriores del placer y sentía por ese ser convulso una cansada y total indiferencia³⁵.

Todas estas características hacen de la novela de Alvaro Mutis una obra totalmente singular dentro de la narrativa colombiana:

Breve y de escritura preciosista, *La mansión de Araucaíma* de Alvaro Mutis es uno de los pocos textos de la literatura colombiana de los últimos años capaz de inducir en el lector un discreto estremecimiento de gozo³⁶.

El sueño gótico de Mutis responde a una larga cadena de textos narrativos poéticos que se inician, en la literatura colombiana, con *María* durante el romanticismo y que reciben un poderoso impulso con la prosa

³² Fernando Cruz Kronfly, *La obra del sueño* (Bogotá: Ed. Oveja Negra, 1986), página 216.

³³ Alvaro Mutis, *Obra Literaria; prosas*, tomo II (Bogotá: Procultura, 1985), página 54.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 65.

³⁶ Julio Olaciregui, «El sueño gótico de Alvaro Mutis», *Magazín Dominical* (El espectador), núm. 75 (2 de septiembre 1984), p. 4.

modernista de Darío, Martí, Gutiérrez Nájera. Se anida en la selva de Rivera y resuena en *El sueño de las escalinatas* de Jorge Zalamea. Hoy, frente a ese sinfín de novelas de profunda riqueza por su contenido referencial, aparece la posibilidad del disfrute del remanso y la interiorización que supone la poesía-ficción de Alvaro Mutis.

Intencionalmente he omitido señalar antes la presencia de la mujer en la narrativa colombiana actual. Precisamente para subrayar aún más cómo esta presencia de una escritura femenina (no de lo femenino, precisó Marta Traba; ni de lo feminista, añadiría yo) como característica del grupo de «contestatarios del poder» a nivel colombiano como también latinoamericano. Para constatarlo bastaría con recordar sólo algunos nombres: Luisa Valenzuela y Griselda Gámbaro en la Argentina; Luisa Josefina Hernández y Margot Glanz en México; Julieta Campos en Cuba; Isabel Allende en Chile; Cristina Peri Rossi en Uruguay; Rosario Ferré en Puerto Rico, etc.³⁷ En Colombia, esta escritura está representada por Fanny Buitrago, Albalucía Angel, Flor Romero de Nohra, Helena Araújo. Esta última da un testimonio que pretende responder a la pregunta sobre el porqué de una escritura femenina:

A partir de una autosuficiencia narcisista o de una infatuación amorosa, intento expresar la vida del cuerpo, sin censuras. Vivencia fulgurante o desplazamiento migratorio, mi feminidad intenta acoplarse con el acontecimiento o fluctuar con los ritmos naturales. Sólo al conservar las ideas y los hechos sin prescindir del deseo, las significaciones se acoplan a los significados arrastrando el discurso más allá de la alienación. Al acoger plenamente la diferencia con un hipotético narrador, la puedo gozar en su juego y en su placer³⁸.

Ese juego de y con la escritura se ejemplifica en su novela *Fiesta en Teusaquillo* (1981). Hay aquí elementos comunes con los narradores: el tema urbano, semejante a Fayad; la parodia mordaz para derribar valores establecidos, como en Rodrigo Parra; la ridiculización de la burguesía, como en Antonio Caballero. Y, sin embargo, hay una diferencia en la medida en que la escritora es consciente de que ser «narradora» implica un rol sexual preestablecido y, por lo tanto, una alienación que es preciso destruir por medio de «una sátira que alcanza a pulverizar todos los valores y las instituciones establecidas»³⁹.

³⁷ Es tan importante esta tendencia que la *Revista Iberoamericana* le ha dedicado los núms. 132/133 (julio-diciembre 1985).

³⁸ Helena Araújo, «Yo escribo, yo me escribo», *Revista Iberoamericana*, números 132/133 (julio-diciembre 1985), p. 457.

³⁹ Juan Manuel Marcos, en la «Reseña del libro», *Revista Iberoamericana*, números 128/129 (julio-diciembre 1984), p. 104.

La escritura permite a estas novelistas colombianas buscar su ser para confrontarlo con la realidad impuesta por el hombre y negarla, inventando otra. Es lo que Malva E. Filer encuentra en una obra como *Las andariegas* (1984) de Albalucía Angel:

Las andariegas narra en prosa poética, conjurando imágenes sobre las que se funda una memoria colectiva. Ella se inscribe sobre las huellas desvanecidas del paso de la mujer a través del tiempo y confronta la cosmovisión masculina impuesta sobre una realidad silenciada⁴⁰.

La crítica ya señalaba la misma preocupación por el ser de la mujer en su novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*⁴¹. El caso de Fanny Buitrago con *Los amores de Afrodita* (1983) es muy semejante, puesto que «esta novela puede ser visualizada como el proceso de búsqueda de una interioridad recubierta por varias pieles» que van conformando los mitos, hasta llegar a la desnudez de «la alienación del amor, del afecto, de los sentimientos, de los valores»⁴².

En definitiva, la escritura femenina se convierte en una lucha por la autenticidad, dada esa condición previa de alienación. Así lo reconoce Griselda Gámbaro al constatar que «como mujeres somos aún metáforas convenientes y engañosas de un mundo masculino»⁴³.

Las mujeres como metáforas son parte esencial de la obra novelística de Moreno Durán. En su obra parece sintetizarse la mayor parte de las características de la novela colombiana de los años 1975 a 1986. Por esta razón, para terminar este ensayo, quisiera hacer algunas observaciones más específicas sobre su narrativa.

Moreno Durán no es autor de una novela, sino de un proyecto novelesco que ha generado, en su primera parte, lo que se conoce con el nombre de *Femina Suite* y que es un verdadero ciclo inscrito «en la tradición del protagonismo femenino, aunque desde una perspectiva hasta cierto punto nueva: el universo 'intelectual' de la clase media en una era en que las actitudes presuntamente trascendentales de estas damas ocultan el rostro maquillado de la frivolidad»⁴⁴.

⁴⁰ Malva E. Filer, «Autorrescate e invención en 'Las andariegas de Albalucía Angel'», *Revista Iberoamericana*, núms. 132/133 (julio-diciembre 1985), p. 649.

⁴¹ Cristo R. Figueroa, «La proliferación del enunciado en el discurso narrativo», *Universitas Humanistica*, vol. 15, núm. 25 (julio-diciembre 1986) p. 35.

⁴² Rodrigo Parra, «Los amores de Afrodita», *Magazín Dominical* (El espectador), núm. 36 (20 de noviembre de 1983), p. 11.

⁴³ Griselda Gámbaro, «Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura», en *Revista Iberoamericana*, núms. 132/133 (julio-diciembre 1985), p. 473.

⁴⁴ Moreno Durán «Fragmentos de 'La augusta sílaba'», en *Revista Iberoamericana*, núms. 128/129 (julio-diciembre 1984), p. 868.

La saga se inicia con *Juego de damas* (1977) y la jerarquización de las féminas propuesta en el 'Manual de la mujer pública' por «el triple proceso de la M, pero conocido generalmente como Coñocracia»⁴⁵. Continúa con *El toque de Diana* (1981), en donde se singulariza el conflicto alrededor del Mayor Aranda y su sexual esposa y que permite hacer el 'paralelo de las Fuerzas Vivas' o la 'alianza fémino-castrense'⁴⁶. Y llega a su culminación con *Finale capriccioso con Madonna* (1983). Cada una de estas tres novelas revela una intención artística específica, no obstante el común denominador del protagonismo femenino. El autor intenta, y creo que lo consigue, no repetirse y crear en cada obra de ficción una entidad autónoma a través de diversos recursos narrativos. Si en *Juego de damas* se experimentaban varias técnicas narrativas, como las ya famosas tres columnas, *El toque de Diana* presenta un relato dividido en dos planos, a los cuales corresponden dos modos narrativos: Plano A: la habitación del Mayor con narrador que emplea la focalización desde dentro de los personajes. Plano B: el nido amoroso de la esposa del Mayor con su amante, empleando un modo narrativo de *escena*, en terminología de Genette. Al final, el lector percibe que el verdadero personaje de esta novela es el lenguaje, con su dosis de humor y de parodia, frente al cual ha ido participando como cómplice en «la fiesta del nacimiento de nuevos sentidos»⁴⁷.

Externamente, *Finale capriccioso con Madonna* presenta una estructura femenina, dispuesta en dos partes. La primera lleva por título «Menades»; sirve para introducir al lector en ese mundo de mujeres furiosas y frenéticas y en el espacio de lo órfico. La segunda parte se titula «Carnal y laudatoria» y presenta a Laura como Madonna «entre dos hombres atentos a sus menores gestos, solícitos y amables, cautivados por su precoz destreza de bacante que canta y ríe»⁴⁸.

Sin embargo, internamente, la tríada conforma la verdadera estructura de esta novela y remite al lector a otro texto, a la *Comedia* de Dante. En este sentido, uno de los protagonistas recorre primero «nueve estancias desde la Cabeza de la Te hasta el más alto cielo» (p. 257), en «esa casa cuyas habitaciones ha recorrido una a una, hasta llegar aquí, el cerebro del asunto, al paraíso de las sorpresas, con Laura como testigo

⁴⁵ Moreno Durán, *Juego de damas* (Barcelona: Seix Barral, 1977, pp. 68-69.

⁴⁶ Moreno Durán, *El toque de Diana* (Bogotá: Oveja Negra, 1985), pp. 110-116.

⁴⁷ José Lezama Lima, *Esfera Imagen* (Barcelona: Tusquest, 1969), p. 32.

⁴⁸ Moreno Durán, *Finale capriccioso con Madonna* (Barcelona: Montesinos, 1983), p. 137. (Las demás citas a esta novela se hacen en el mismo texto del ensayo.)

y ese viejo que ahora resulta más sabio que Dios Padre y más cínico que el mismo Lucifer» (p. 304). La novela se convierte, así, en una obra que responde a la *Comedia*, a la vez que la parodia.

En toda *Femina Suite* el erotismo es fundamental. En *Finale*, el narrador lo reconoce como una nota distintiva de la época presente en todos los personajes: «sabiduría y sexo justificaban toda una generación» (p. 114). No importa que se trate de un erotismo machista y, paradójicamente, misógino, «representa de por sí un avance con respecto a las constantes sexistas»⁴⁹ de la novela colombiana.

Congruentemente con el erotismo se da en el texto una escritura barroca de diversos recursos trabajados muy conscientemente por su autor: «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, fueron algunos de los propósitos que definieron desde el principio mis relaciones con la novela»⁵⁰. En *Finale*, todo el tiempo los personajes están participando de ese juego que los lleva, por ejemplo, a relacionar semántica con semen, con simiente y a dividir este último signo en dos: 'si miente', para luego introducir una cita bíblica ('si miente tu mujer golpéala hasta que suelte la lengua') [p. 47]. ¡Cómo no reconocer ese juego con un lenguaje barroco en una escritura como «ella había tenido pintores en su casa por primera vez a los quince» (p. 168), en donde el nivel denotativo queda completamente destrozado para instalar en su lugar el reinado de la metáfora perversa!

Además de este juego artificial con el lenguaje, *Finale* es una novela que reiteradamente crea un espacio para el diálogo con otras obras, para lograr otros contextos de ubicación de la escritura de otros autores; el resultado final es una literatura de carnaval y de humor. Nada parece ser ajeno a ese texto en su afán lúdico, en la búsqueda de una intertextualidad entendida como «participación en el espacio discursivo de una cultura»⁵¹.

En toda la obra de Moreno-Durán, esa relación del texto, producto de la orgía perpetua de la escritura, con todo un ámbito cultural, se revela como uno de sus mayores logros. Pero paradójicamente este mismo hecho puede convertirse en limitante para su recepción estética en el medio colombiano, puesto que los lectores podrían encontrar en esa es-

⁴⁹ Helena Araújo, «Juego de damas», *Eco*, núm. 200 (junio 1978), p. 798.

⁵⁰ Moreno Durán, «Fragmentos de 'La augusta sílaba'», p. 866.

⁵¹ Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literatura, Deconstruction* (Ithaca: Cornell University Press, 1981), p. 103.

critura de goce «una pedantería que raya con la paranoia» en su exhibicionismo de erudición y cultura⁵².

En *Femina Suite* parece sintetizarse la mayor parte de las características de la novela colombiana de los años 1975 a 1986: *a*) la parodia como el recurso preferencial para burlarse «de una literatura entonces en boga en el litoral y que hacía de la desmesura una ley» (*El toque*, p. 196); *b*) una imagen cotidiana y urbana a partir de los personajes y de la estructura misma del relato; *c*) experimentación narrativa, juegos con diversos planos, con la estructura, con el simultaneísmo; *d*) búsqueda de un lenguaje auténtico centrado en procedimientos poéticos como la metáfora y la imagen; *e*) manifestación, en la escritura ficticia, del proceso de su producción, relato que se recrea a sí mismo por medio de una escritura que se interroga sobre la escritura; y *f*) la presencia del mundo de la mujer como factor dinámico en la novela, buscando su identidad por medio de la cultura y de la autonomía de su cuerpo.

La novela contemporánea en Colombia parece orientarse hacia sí misma, encerrándose en su autocontemplación, en el malabarismo verbal o en el erotismo de la página en blanco. Lo que no se debe olvidar es que es el espejo que refleja la situación de un país que se autocondenó al bloqueo de sus instituciones. Trabajo del novelista será captarlo, pero también minarlo por medio de la ambigüedad del lenguaje, de la palabra irónica y paródica y, en suma, por la escritura ficticia de carnaval.

Bogotá, febrero de 1987.

⁵² David Jiménez, p. 89.

