

ISSN: 1665-1340

Luvina

revista literaria **28** junio de 2002



- ♦ Poemas de Raúl González Tuñón
- ♦ Nueva poesía colombiana ♦ Narrativa de Jorge Franco
- ♦ Ensayo de Elsy Rosas Crespo ♦ Fotografía de Cecilia Hurtado

♦ UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA ♦

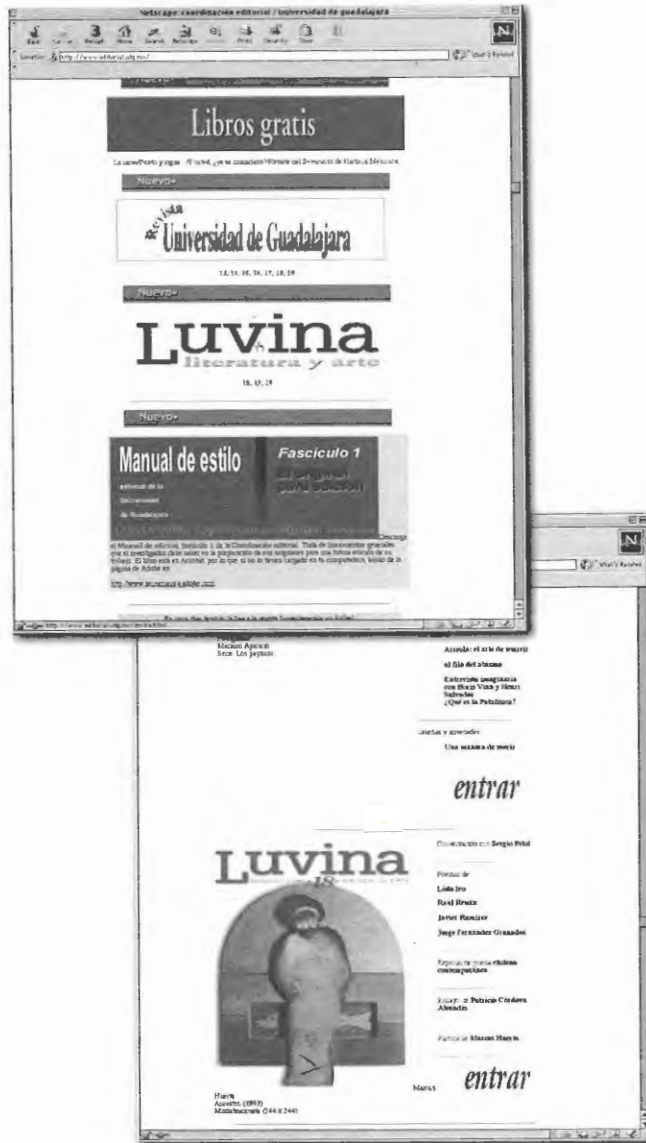
♦ \$20.00 ♦



*B*allet Folclórico
de la Universidad de Guadalajara

Luvina

en línea



www.editorial.udg.mx/luvina.html

índice

cruzamientos

de los
creadores

5 *Entrevista con José Manuel Caballero Bonald*
**La objetividad nada tiene
que ver con la literatura**
Gaspar Sánchez Salas

13 **Echa veinte centavos
en la poesía**
Raúl González Tuñón

23 **Oscuro es el canto de la lluvia**
Nueva poesía colombiana

23 *John Galán Casanova*

23 *John Junieles*

24 *María Clemencia Sánchez*

33 *Sandra Uribe Pérez*

33 *Luis Eduardo Rendón*

33 *Pascual Gaviria*

34 *Nelson León*

34 *Juan Carlos Acevedo*

35 *Franklin Patiño Romero*

35 *Felipe García Quintero*

36 *Federico Díaz-Granados*

36 *Liliana Moreno*

36 *Gabriela Santa Arciniegas*

37 *Ricardo Silva Romero*

37 *Andrea Cote Botero*

38 *Andrea Bulla Castellanos*

38 *Eva Durán*

de los
creadores

39 **Paraiso travel y otros**
Jorge Franco

en
taller

25 **Memoria del olvido**
Cecilia Hurtado

del
móvil

47 **Ricardo Cano Gaviria
y el campo literario
colombiano actual**
Elsy Rosas Crespo

56 **Reseñas y novedades**

Arriba es polvo
Rosalva García Coral

Lobo de labio
Laura Solórzano

En la portada
Cecilia Hurtado



Fotografía:
Humberto Muñiz (HM)



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA: *Rector general*, José Trinidad Padilla López; *Secretario general*, Carlos Briseño Torres; *Vicerrector ejecutivo*, Ricardo Gutiérrez Padilla; *Coordinadora general académica*, Ruth Padilla Muñoz; *Coordinador general administrativo*, Gustavo Cárdenas; *Coordinador general de extensión*, Silvia Álvarez.

Luvina *Coordinador editorial*: César López Cuadras. *Consejo editorial*: José Brú, Miguel Ángel Hernández Rubio, Baudelio Lara, Marco Aurelio Larios, Luis Medina, Jorge Orendáin, León Plascencia Nól, Felipe Ponce, Guadalupe Sánchez, Ricardo Sigala, Wolfgang Vogt. *Diseño*: Avelino Sordo Vilchis. *Composición*: RAYUELA, DISEÑO EDITORIAL. *Corrección*: FP. *Captura*: Martha L. García.

Luvina Revista trimestral (junio de 2002). Editor responsable: César López Cuadras. Número de reserva de título en Derechos de Autor: 04-2001-011814404800-102. Número de certificado de licitud del título: (en trámite). Número de certificado de licitud del contenido: (en trámite). ISSN: 1665-1340. Domicilio de la publicación: Hidalgo 919, sector Hidalgo, 44100, Guadalajara, Jal. Correo electrónico: luvina@cencar.udg.mx Imprenta: Editorial Pandora, s.a., Caña 3657, La Nogalera, 46170, Guadalajara, Jal. Distribuidor: Coordinación Editorial de la Universidad de Guadalajara, Francisco Rojas González 131, col. Ladrón de Guevara, 44600, Guadalajara, Jal. Tel. y fax: 3827 2105.

sé escritor

Diplomado en Escritura "Juan Rulfo"
Poesía y Narrativa



CEESCRITOR

INFORMES E INSCRIPCIONES

WWW.CEESCRITORES.COM

3 6 3 0 5 3 2 9

Centro de Especialización para Escritores

En **pandora** le damos sentido a sus text



editorial
pandora
s.a. de c.v.
IMPRESORES

Cañas 3657 v La nogalera 3810 6624 Fax. 3810 6626 v C.P. 44470 v Guadajajara, Jalisco, México

Entrevista con José Manuel Caballero Bonald
**La objetividad nada tiene que ver
con la literatura**
Gaspar Sánchez Salas

El escritor andaluz José Manuel Caballero Bonald nació en Jerez de la Frontera el 11 de noviembre de 1926. Su padre era cubano, y su madre pertenecía a una rama de la familia del Vizconde de Bonald, el filósofo tradicionalista francés, radicada en Andalucía desde finales del siglo XIX. Estudió náutica y astronomía en Cádiz y filosofía y letras en Sevilla y en Madrid. Entre 1959 y 1962 fue profesor de literatura española y humanidades en la Universidad Nacional de Colombia. Posteriormente ha dictado cursos monográficos en varias universidades francesas y americanas. Trabajó en el Seminario de Lexicografía de la Academia de la Lengua y fue director de una editorial. Ha publicado diversas ediciones de clásicos castellanos, entre ellas, una versión de *Abre el ojo* de Rojas Zorrilla, estrenada en 1978 por el Centro Dramático Nacional, y ha sido presidente del PEN Club español. Es premio Boscán de Poesía en 1958, premio Biblioteca Breve en 1961 por *Dos días de septiembre* y ha obtenido también en tres ocasiones el Premio de la Crítica, dos como poeta y una como novelista. Es autor de media docena de libros de ensayo y de siete libros de poemas, recogidos en los volúmenes antológicos *Vivir para contarlo* (1969), *Poesía* (1979) y *Selección natural* (1983). Ha publicado también las novelas *Dos días de septiembre* (1962), *Ágata ojo de gato* (1974), *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981), entre otras, que han sido reeditadas repetidas veces y traducidas a diferentes idiomas. En la actualidad reside alternativamente en Madrid y Sanlúcar de Barrameda.

Luvina: ¿Por qué en todas sus novelas aparece el sur?

Caballero Bonald: Ah, bueno, el sur, claro, mi tierra nativa, me resulta casi imposible escribir o ponerme a redactar una novela, o pensar en un tema posible de una novela que esté desplazado de mi zona nativa... Jerez, Sanlúcar de Barrameda, lo tengo tan dentro y he vivido tanto aquello, tan intensamente, que se me quedó grabado ese mundo.

L: Caballero Bonald es un escritor muy completo, ha trabajado usted todos los géneros y con una evidente maestría, pero centrándonos



HM

ahora en su producción novelística, dígame si hay alguna obra de la que se siente realmente satisfecho.

JMCB: La que más me gusta, y debe de ser predilección un poco, a lo mejor, maniática, es *Ágata*.

L: Una obra difícil, además de tener un título sonoro, *Ágata ojo de gato*...

JMCB: Sí, pero es difícil por el lenguaje, no por otra cosa, porque la novela es una historia lineal de pasiones salvajes, y el matiz legendario... Yo intenté mucho sustituir la realidad por la mitología para crear un mundo, que es a lo que aspira el escritor. Yo considero que ahí creé un mundo.

L: Después volveremos a *Ágata ojo de gato*, pero dígame, tengo en mis manos su última novela, *Campo de Agramante*, ¿por qué este título? ¿Tiene algo que ver con el personaje que aparece en el *Orlando*?

JMCB: Comprendo que es un título un poco culto, porque casi nadie sabe lo que es Campo de Agramante. Pongo una cita del *Persiles* y también está en *El Quijote*. Campo de Agramante es un sitio en el que hay mucha confusión, mucho desorden, y efectivamente, Agramante era un personaje del *Orlando*, y me gusta mucho el sentido porque responde realmente al entramado de la novela, la novela es mucho más fantástica e imaginativa que las anteriores, no tiene nada que ver con el mundo ese de Jerez. Esta es una historia donde hay muchas locuras, si bien el lugar de la acción es también Sanlúcar,

esta vez, como la novela es tan imaginativa y tan poco real, entonces lo que he hecho es que he usado toda la toponimia de Sanlúcar, las calles, los sitios, las playas, los accidentes geográficos... como contraste hacia esa irrealidad.

L: ¿La literatura es elaboración, inspiración...?

JMCB: Pues yo creo que un poco de todo, porque la literatura tiene parte de inspiración, o predisposición, o capacidad imaginativa, pero también un buen porcentaje es la técnica, como en poesía, en poesía una cosa es tener sensibilidad y otra cosa es saber canalizar esa sensibilidad a través de una técnica.

L: ¿Qué le gusta más escribir, prosa o poesía?

JMCB: Ambas cosas. Yo no creo que sean dos mundos distintos. Antes tenía yo mucha preocupación, incluso tendía a unas vigilancias extremas para que la poesía no se infiltrara en la prosa, y creo que es una tontería, porque la poesía puede estar en cualquier escena de una novela, por debajo, sin necesidad de usar el lirismo, que eso sí que no me gusta nada; la novela lírica pienso que es un híbrido.

L: ¿Qué libros le han influido más como autor?

JMCB: Caigo en el tópico casi inevitable de *El Quijote* de Cervantes, es un ejemplo inagotable, y también me han influido mucho los poetas barrocos andaluces durante mucho tiempo, una fase muy importante de mi ya larga carrera literaria: Góngora, Soto de Rojas, Sotomayor...

L: Después parece que le dio una inclinación bastante fuerte por el Machado revolucionario en su juventud.

JMCB: Sí, pero sobre todo, más que por el poeta, por la prosa de Machado. El *Juan de Mairena* es un libro muy bien escrito, con mucha ironía y con mucha gracia de prosista, y aparte de eso, el fondo de ese libro, que es un libro de crítica de la sociedad y crítica de la cultura... La poesía menos, la poesía de Machado nunca me... así como la de Juan Ramón Jiménez sí.

L: ¿Cómo se puede pasar de una poesía romántica a una prosa con carácter crítico?

JMCB: Es como uno cambia también, a medida que uno se va haciendo mayor se van cambiando

muchas perspectivas de lo que tienes a tu alrededor, de tu manera de enfocarlas, las situaciones, las relaciones con los demás... Yo pasé o yo entré en una tendencia crítica, en una literatura crítica, a través de mi propia actitud política, eso influye mucho en un momento determinado, a mediados de los años cincuenta sobre todo, pero esa fase romántica o neorromántica en mí duró bastante tiempo porque yo empecé a escribir después de haber leído una biografía de Espronceda, yo eso lo tengo muy claro. Había en mi casa una biografía de Cascales en la biblioteca y yo quería parecerme a ese hombre, al Espronceda personaje, no escritor, a ese hombre revolucionario, aventurero, que había participado en las barricadas revolucionarias, que había estado desterrado, preso, que raptó a la amante y luego la vio por una ventana muerta. Ese mundo, y sobre todo la actitud de Espronceda frente a la sociedad de su tiempo, me dejó una huella imborrable, y yo quería parecerme a ese hombre, también a lo mejor su poesía, algunos adjetivos de Espronceda, y ese romanticismo agresivo, apasionado, me gustaba mucho. Yo ahora leo mis primeros poemas amorosos, más suaves, y están muy distantes porque ya casi me he olvidado de la experiencia que provocó esos poemas, y entonces, claro, ya soy muy distinto yo al que fui y mi poesía de ahora tiene poco que ver desde el punto de vista temático o conceptual con aquella poesía, pero, sin embargo, yo creo que siempre, en todo escritor, su manejo de la prosa o de la poesía tiene algunos caracteres, algunos matices que no se olvidan al cabo de los años, siempre aparecen. Desde *Dos días de septiembre*, que hace mucho tiempo que se publicó, y mi última novela, pues también puede haber cosas comunes, la adjetivación, la sintaxis...

L: Hoy probablemente no se escriba igual que antes, también los acontecimientos históricos han cambiado, ¿no? ¿Qué le parece la nueva generación de escritores?

JMCB: Yo no estoy muy al tanto de la última poesía, de la última novela, porque claro, no sé, tengo curiosidad y leo de cuando en cuando cosas, y soy amigo de poetas jóvenes. En Granada, por ejemplo, me veo mucho con García Montero, con Muñoz

Molina, que me parece, de su edad, el mejor escritor español. De él me gustó el *Beatus Ille*, *El invierno en Lisboa* y *El jinete polaco*, a pesar de que *El Jinete polaco* es de más intensidad y a veces se escapa un poco, pero el dominio de la palabra... es para mí el mejor escritor de España.

L: ¿Usted cree que se le puede denominar con algún nombre concreto al grupo actual de narradores en España, al igual que ocurriera, por ejemplo, con el grupo generacional del 98?

JMCB: No, no lo hay, es curioso, porque yo creo que los grupos literarios que pasan ya a los manuales de literatura como tal generación o tal grupo generacional se forman porque hay un grupo de amigos, como ocurrió en el 98, que son amigos, que tenían una serie de circunstancias históricas que los unieron, todos se veían con frecuencia y hablaban; con el 27 no digamos, eran todos profesores universitarios, amigos, que estaban juntos, se escribían. Y entonces yo pienso que los grupos de amigos son los que forman una generación, y también teníamos afinidades políticas, actitudes respecto a la lucha anti-franquista, y todo eso une mucho, pero luego, después de nosotros, de la generación de los 50 no ha habido ningún grupo de amigos de escritores, cada uno ha ido por su lado, ha habido dispersión, por ejemplo, la gente de la edad Javier Marías, Luis Landeró... esos no se ven nunca, incluso hablan mal unos de otros; nosotros hablamos bien de los demás, y nos seguimos hablando bien, y defendiéndonos unos a otros y dedicándonos poemas, y hoy no existe esa amistad e incluso complicidad. De cualquier forma en Granada, Luis García Montero, Javier Egea y Álvaro Salvador intentaron crear un grupo de esos con aquello de «La nueva sentimentalidad», pero claro, las circunstancias son diferentes...

L: Y si ustedes se mantienen todavía unidos por qué no siguen haciendo compacto ese grupo de los 50.

JMCB: Ten en cuenta que la generación del 50 ya se estudia como tal grupo, y en Granada, Oviedo, Valencia ya han habido reuniones del grupo del 50, y tienen mucha repercusión; en alguna ocasión nos reúnen a los supervivientes, porque ya han muerto varios, de todas formas, estéticamente

hablando, literariamente hablando, había muchas divergencias en aquel grupo también.

L: Volviendo a su novelística, se podría caracterizar, entre otras cosas, por la aparición de un personaje colectivo, no obstante, a veces, casi se intuye que entre esa colectividad destaca alguno, ¿podría ser el propio yo del escritor?

JMCB: Pues debe de ser yo mismo, porque en *Dos días de septiembre*, por ejemplo, ahí hay un personaje, no exactamente, pero sí puede haber ciertas coincidencias con mi propia experiencia en aquellos años en Jerez; el personaje se llama Miguel Gamero. Ahí podría haber coincidencias con mis recuerdos de aquella época, pero de todas maneras, en *Dos días de septiembre*, más que en ninguna otra novela podría haber ese personaje colectivo del que hablas; en *Ágata*, sin embargo, Manuela es el eje central de la novela, y Manuela irradia todo lo que ocurre en la novela y es el símbolo y la alegoría de esa tierra que devora a quien pretende usurparla o violarla, ese es el mito de la tierra madre. A mí Manuela es un personaje que me fascina, porque además me ocurrieron cosas raras con esa novela, que también he contado alguna vez, y es que después de inventarme algunas cosas de culturas populares del Coto de Doñana y de imaginarme cosas que ocurrían por allí, pues luego comprobé que eran verdad que ocurrían, incluso conocí a un personaje que andaba por allí medio de puta en Sanlúcar que podría ser Manuela, pero exactamente igual que ella, que venía de un mundo marginal, perdido en la marisma, y como actuaba ella podría tener mucha relación con el personaje de ficción de Manuela, y por eso a esa novela le tengo mucho respeto, me parece que tenía algo de profética. Y además, por otra parte, uno siempre se encariña con personajes, en la novela *Toda la noche oyeron pasar pájaros*, el viejo Léstor me parece un personaje maravilloso, su forma de vivir, su afición al vino, a los barcos, esa muerte extraña, perseguido por gente indigna... Pero retomando tu pregunta, siempre el autor se identifica con algún personaje o con varios en sus novelas, incluso con mujeres, aunque el escritor sea un hombre, como en mi caso, con frecuencia se puede traspasar la propia personalidad, eso es muy frecuente,

y además los fantasmas que uno tiene, sus fijaciones mentales, todo eso sale en la novela. Yo creo que cualquier psicólogo le encontraría rasgos que yo desconozco. La última antología de mi obra poética se llama precisamente *Doble vida*, porque yo creo que todo escritor tiene una doble vida, su vida cuando está normalmente hablando con los amigos o paseando o hebiendo, y cuando está en la mesa escribiendo en la soledad de su habitación.

L: Cuando escribe, ¿desde qué ángulo pretende usted describir a sus personajes?

JMCB: Yo pretendo más que describir un personaje, si bien doy unas notas sobre cómo es el personaje físicamente, me gusta que se definan por sus acciones, cómo actúan ellos y cómo hablan, para que a través del diálogo se perfile su personalidad.

L: Eso noto que ocurre, por ejemplo, con Don Andrés, en *Dos días de septiembre*, usted no nos dice cómo es, pero acabamos conociendo características de este personaje, por ejemplo, no se nos dice explícitamente que es afeminado, pero sí se nos describe cómo se mira las uñas, cómo se arregla las cejas y cómo se sienta.

JMCB: Pues ese es un personaje real, eso lo sabe mucha gente, además localizaron al personaje muy bien, porque cuando cuento que querían darle una comida a los pobres y que entonces le preguntó a su criado, «¿tú sabes qué comen los pobres?», para darles de comer lo que comían los pobres, y eso es totalmente cierto, no sabía qué comían los pobres, pensaba que comían una cosa especial.

L: Yo creo que debe de llegar a un estadio de la novela en que los personajes adquieran vida propia, ¿no? Usted ha dicho muchas veces que Joaquín, por ejemplo, en *Dos días de septiembre*, buscó su propia muerte.

JMCB: Sí, a mí me da pena que ese personaje muera. Yo cuento también eso, que Joaquín se murió de pronto, no decidí matarlo, se le cayó el barril encima casi sin yo proponérmelo, o sea que cuando yo vi que se había muerto yo mismo me sorprendí, porque yo estaba escribiéndolo, y vi que se había muerto porque tenía que morir, pero no porque yo tenía previamente pensado que iba a morir allí en el campo.

L: Nos decía antes que Don Andrés es un personaje real, ¿el escritor se basa con frecuencia en la realidad para dibujar sus personajes?

JMCB: Claro, en *Dos días de septiembre* casi todos los personajes son reales, Don Andrés, desde luego, como te digo, y también Joaquín; un poco desfigurados por el propio proceso de creación de la novela, pero están extraídos de la vida real, y hay muchas cosas que me guardé y que no quise contar porque ya me parecían exageradas.

L: Hábleme de otra de sus novelas, de *En la casa del padre*.

JMCB: *En la casa del padre* es una novela curiosa porque es como una novela atrasada, digamos, que se me quedó sin hacer cuando debería haberla hecho en su tiempo y es como un complemento de *Dos días de septiembre*. Yo quise contar en esa novela ese cambio de la sociedad jerezana, de la empresa familiar a la empresa de cuño mercantil. En realidad esa novela debió ser mucho más larga, el tema lo exigía, es la historia de casi tres generaciones de bodegueros, desde el fundador de una bodega, que siempre eran personas o bien franceses o ingleses, o bien gentes que se habían enriquecido de una forma más o menos irregular, y es una novela, seguramente la más crítica que yo he hecho, la que podría estar más enlazada con lo que se llamó el realismo social. El estilo no es del realismo social, es un estilo más preocupado por la belleza de la expresión, pero en todo caso lo que yo quise contar tiene más que ver con *Dos días de septiembre* que con las otras novelas intermedias. A mí se me quedó trunca esa novela, pienso yo, porque está como resumida; de pronto, cuando estaba ya por la mitad de la novela, me aburrí un poco, y eso es malísimo



para un escritor, me aburrí de lo que estaba escribiendo, porque eso lo conocía mucho y volver otra vez hacia lo mismo era actuar un poco como a marcha martillo, y pensé que tenía que abreviarlo, y eso fue un error. Yo creo que es una novela divertida, se lee muy bien, no tiene ningún problema especial, en el fondo es seguramente la novela mía con la que estoy menos contento, pero pienso que esa novela se quedó un poco corta de extensión y de capacidad de interpretar el mundo que yo estaba contando, pero hay escenas ahí que están muy bien... Hay una historia de un león, que

también es real, un león que tenían en una taberna metido en una jaula provisional que habían hecho con una reja, pues bien, toda la historia esa del león, y cuando el señorito mete en la jaula a uno que se había acostado con su amante, fueron acontecimientos que ocurrieron de verdad.

L: Es muy curioso esto que usted cuenta. Todavía en relación con los personajes de su novelística el mundo de las mujeres es más rico que el de los hombres, pero aún siendo así, casi todas aparecen con tintes negativos o marginales, como adúlteras, fulanas, lesbianas de mal vivir...

JMCB: Eso de lesbianas es una cosa que no sé; es curioso porque hay dos lesbianas en mis novelas, en *Toda la noche oyeron pasar pájaros* hay una, seguramente lo hago para defender a la lesbiana ante una sociedad que no las admite o machista, entonces me gustaba mucho incluir esos personajes. En *Toda la noche oyeron pasar pájaros*, esa muchacha era muy buena persona y era mujer digna y que hacía cosas al margen de su familia, y entonces me gustaba defender a ese personaje frente a esa sociedad machista, intolerante o retrógrada. Luego,

Manuela también era una prostituta que se enfrentaba a ese mundo con mucha personalidad, pero con un salvajismo primario, una actitud primaria frente a la vida, como contraste frente a un mundo en el que ella sabía que estaba en contra de esa manera de ser o de esa forma de actuar. En *En la casa del padre*, por ejemplo, aparece una muchacha que es hija del gran cacique local que se llama Carola, y esta muchacha es amable, tierna, me parece que tiene mucho encanto, pero me pareció que tenía que hacer algo contra su familia porque no podía ser una mujer así tan ejemplar frente a un mundo áspero, duro, y entonces la hice escaparse con un francés en la Guerra Civil e irse de su casa.

L: Por consiguiente, observo que siempre acaba escapándose su yo, incluso en este género de realismo social que se supone más objetivo.

JMCB: La objetividad es una cosa que no tiene nada que ver con la literatura. Yo cuando digo que en literatura lo que no es barroquismo es periodismo, exagerando la nota, es porque pienso que la literatura es una invención, una fantasía, una mentira, y la objetividad es una crónica periodística, incluso en el realismo social, las notas extraídas de la realidad están elaboradas y pasadas por el tamiz de la personalidad del autor, que actúa con absoluta libertad y absoluta subjetividad.

L: Yo no sabría con qué perfil quedarme dentro de su novelística; hay críticos, como Gonzalo Sobejano, que hablan de novela existencial, por una parte, de novela social, por otra, e incluso de novela estructural. Yo creo que en todas, independientemente del apellido que se les quiera dar, hay mucho de existencialismo, aunque usted quizá no lo pretenda.

JMCB: Sí, eso sí, porque además a toda la gente de mi edad el existencialismo, los marcó. Esa literatura de Sartre eran libros de cabecera, y no sólo el concepto filosófico de existencialismo, sino el concepto en sus manejos cotidianos de la vida, ¿no? Eso se nos quedó muy grabado, y en poesía, sobre todo, yo creo que el existencialismo en poesía a mí me dejó una huella profunda, y creo que en mi novela hay también mucho de existencialismo; sí, llevas razón.

L: En *Dos días de septiembre*, que está catalo-

gada como novela de realismo social histórico-crítico, para mí es una obra muy existencialista.

JMCB: Sí, yo creo que no participa del todo de lo que se entiende por realismo social, era un esquematismo también, una simplificación de los procedimientos. La novela tiene una cierta riqueza idiomática, que eso el realismo social casi lo despreciaba, porque pensaba que la estética era casi una actitud decadente, sin pensar como Gorki, que yo también lo he recordado mucho, que la estética era la ética del porvenir. El verdadero escritor revolucionario es el que empieza por revolucionar su obra a través del lenguaje. Hay que buscar esas palabras y no entender el barroquismo como una especie de acumulación de términos bellos para llenar un vacío, o de complicación léxica o sintáctica, sino, realmente, el barroquismo como una actitud, o como una forma de aproximarte a la realidad por medio del lenguaje y de las palabras que mejor puedan traducir esa realidad. Todas las novelas del realismo social, que eran realmente novelas empobrecidas o crónicas de la realidad, esas novelas se han olvidado, ni se reeditan ni nadie habla de ellas, y los escritores del realismo social que tenían verdaderamente voluntad de estilo, pues todavía continuaban escribiendo.

L: ¿Qué entiende Caballero Bonald por tremendismo en la narrativa?

JMCB: El tremendismo es un término un tanto ambiguo, se aplicó sobre todo a Cela, comparándolo, también por la eufonía de la palabra, con el tenebrismo de la pintura. El tremendismo es enfocar aspectos de la realidad tremendos, escatológicos o llenos de aspectos negros... la negrura de la vida, y eso es lo que hizo Cela con *La familia de Pascual Duarte*, que era enfocar esos asesinatos, ese hombre que mata a la yegua... un mundo terrible y sórdido. Quevedo también era tremendista y Cervantes en algunas cosas, en algunas *Novelas ejemplares*... Asomarse a la parte negra de la vida, eso es el tremendismo.

L: ¿Considera Caballero Bonald que su obra tiene algo de tremendista?

JMCB: No, no creo que tenga mucho, aunque a veces hay alguna pincelada, por gusto de deslizar-

me deliberadamente por ciertos aspectos negros de la vida, por gusto en ahondar en esa zona, pero no lo busco de ninguna manera, no me considero escritor tremendista.

L: ¿Por qué casi todas sus obras tienen un tono final tan desesperanzado? Parece que no tiene usted mucha fe en el hombre, en el individuo, en la vida.

JMCB: No, yo soy optimista en el fondo, pero en todas mis novelas las soluciones finales casi enlazan con el principio, o sea, no tienen solución, o dejo la solución al criterio del lector, porque me parece que ese mundo que yo describo pues tampoco es un mundo como para contar una historia y que tenga un final feliz o un final esperanzador, porque tampoco es así, por lo menos las historias que yo cuento, las historias de Jerez o de Sanlúcar o del Coto de Doñana, por ejemplo. El desenlace de esa trama no puede ser feliz porque no es feliz lo que se cuenta, o al menos yo no lo veo así, yo veía ese mundo como algo cerrado, sin apoyaturas, ¿comprendes?, y entonces la solución final de ese mundo es volver otra vez a empezar. Incluso en *Dos días de septiembre*, la última frase creo yo que es la misma que la del principio, es decir, han pasado dos días que todo está igual, que nada se va a resolver.

L: Yo tengo aquí un recorte de prensa donde afirma usted, precisamente hablando sobre *Dos días de septiembre*, que escribió esta obra por obligación moral, ¿por qué dijo eso?

JMCB: Eso de la obligación moral sí es verdad, porque yo recuerdo que en aquellos años, cuando yo me desperté políticamente y trabajaba en la clandestinidad, en la lucha antifranquista, como toda la gente de mi generación y del 50, que también nos unía mucho eso, una misma actitud frente a la situación política española, entonces nos sentíamos obligados a contar cosas que no se decían en los medios de comunicación usuales o que la gente desconocía, y usar la novela también como un arma política; no te digo yo que en *Dos días de septiembre* se vea eso muy claro, pero sí cuento una situación que puede servir de ejemplo al lector. En aquel momento yo me sentía obligado moralmente a contar eso, tal como lo conté, porque seguramente si lo



III

contara ahora lo contaría de otra manera, por entonces era obligado para mí, también lo justifico históricamente, lo justifico en esa actitud de todos nosotros aunque luego la literatura que creáramos no fuera especialmente válida desde el punto de vista artístico, pero sí lo era desde el punto de vista moral, porque estábamos convencidos de que sólo se podía hacer eso desde nuestra situación. Hay momentos de la historia de los países en que el escritor no se puede desentender de la realidad histórica que vive, porque en aquellos años cincuenta era casi obligado estar en una actitud profesional y humana que coincidían como enfrentamiento al sistema o a la realidad que nos habían dado sin haber participado en ese sistema.

L: Pero luego, esa lucha de repente decae, se percibe una pérdida de fuerza entre ese grupo homogéneo del 50, quizá más que en estética en ética, pero dígame usted, como máximo representante de aquel grupo, por qué decae esa fuerza, ¿qué ocurrió?

JMCB: Bueno, llegamos a creer que era difícilísimo cambiar, que Franco era eterno y que no se moriría nunca jamás y que aquella lucha suponía ya un cansancio de años y años. Al cabo de diez años de esa actitud algo cambió también en España a mediados de los años sesenta, cuando el despegue económico, alguna transformación se produjo en la sociedad y también en nosotros mismos, pues entre

el cansancio y también el pensar que ya cada uno tenía que elegir el mejor camino, literariamente hablando, con absoluta libertad, sin someterse a una previa consigna, pues llegamos también a la conclusión de que la literatura no se puede conseguir sobre una imposición previa; pues claro, se saturó el camino y cada uno eligió luego su destino independiente. A eso también hay que unir que cada equis tiempo la línea de desarrollo de la literatura cambia, asimismo cambió del cincuenta y cinco al sesenta y cinco, en el sesenta y cinco empezó a cambiar ya la sociedad y entre nosotros hubo más dispersión, nos veíamos incluso menos. Yo me acuerdo que para mí casi era incompatible ya la lucha política y el trabajo creador, quería separarlos, y yo seguía siendo el mismo políticamente hablando, pero ya no era el mismo en el terreno literario.

L: ¿Qué coloca usted primero, obra de arte u obra testimonial?

JMCB: Obra de arte. Para mí la literatura es una de las bellas artes y lo que yo intento hacer es una obra de arte, o vamos, acercarme lo más posible, porque incluso he dicho en alguna ocasión también, y lo mantengo, que en literatura, sobre todo en poesía, pero en literatura en general, a veces el tema me importa a mí poquísimo, lo que me importa es cómo esté tratado ese tema, o sea que a veces el asunto es un ingrediente superfluo de un todo fundamentalmente definido por el tratamiento que tú le des a ese todo, tú puedes hacer de cualquier tema absolutamente absurdo algo eternamente bello. Además date cuenta de que los temas son siempre los mismos, nadie inventa un tema, de pronto puede haber una originalidad, una singularidad, pero los temas están todos escritos, el ejemplo es *Ágata*. *Ágata* es una novela que si le quitas el lenguaje con el que está tratada, pues claro, se queda en nada, se queda en una pasión salvaje, en una mujer que anda por ahí puteando.

L: Otro aspecto que también observo en su obra es el tema de la naturaleza como un factor impor-

tantísimo, me refiero a la naturaleza con mayúscula; yo, incluso, la llego a concebir como un auténtico personaje.

JMCB: Sí, sí, para mí es fundamental también en toda mi obra. Los personajes están integrados en un paisaje, en una naturaleza, y a mí me gusta mucho describir esa naturaleza y hacer todo lo posible porque los personajes justifiquen también la naturaleza, es decir, en *Dos días de septiembre* son las viñas, yo me deleito hablando de las viñas y de los vientos y del color de la tierra y de las cepas y de las casas de campo, y en *Ágata ojo de gato* es el paisaje lujurioso de lozanía y de podredumbre del Coto de Doñana... la naturaleza a mí me parece fundamental en una novela... Como las casas, en todas mis novelas hay una casa, y hay una casa no sólo porque los personajes tienen que meterse en ella para dormir de cuando en cuando, no van a andar todo el día por la calle, ¿no?, sino que las casas las dibujo minuciosamente, y pongo las habitaciones, los corredores, el tono, el color de la casa, los muebles...

L: ¿Qué hora del día prefiere usted para escribir?

JMCB: Yo escribo de noche, sobre todo de noche, me gusta mucho escribir de madrugada, y realmente lo paso muy mal porque no duermo, me acuesto a las cuatro y no me puedo dormir porque estoy con la mente puesta en los personajes y escribiendo al mismo tiempo mi novela dormido, hombre, esto es muy malo, porque, claro, no duermes y no descansas, pero el hecho de pensar que los personajes están tomando vida y que tú con tu mente la vas fomentando, y que no sabes realmente cómo van a acabar porque pueden elegir su destino con independencia del que tú le hayas trazado, es algo que, aunque me quita el sueño, merece la pena.

L: Pues nada más José Manuel, le doy mis más sinceras gracias por esta interesante entrevista que he mantenido con usted y esperamos seguirle leyendo durante muchos más años más.

JMCB: Que así sea, muchas gracias.

Echa veinte centavos en la poesía

Raúl González Tuñón

Imagínate en un viejo fondín, de madrugada. Imagínate que estás solo, tan austero como la luna, tu vaso de licor y un cigarro encendido. Todo lo que te queda son veinte centavos y delante tuyo hay una máquina con ranura. Echas los veinte centavos, giras la manivela y lo que ves... las postales que ha pintado un poeta, viajero, romántico, aventurero, con una rosa blindada en la solapa, triste y cordial como un legítimo argentino.

Raúl González Tuñón nació en Buenos Aires en 1905 y murió en 1974, en la misma ciudad. Paradigmático, su poesía se da en el cruce entre las vanguardias poéticas del siglo XX, la épica, la lírica y el compromiso ideológico. Ejerció el periodismo desde muy joven, lo que le permitió viajar por su país y por el mundo, dando testimonio a través de sus poemas de los grandes acontecimientos, testimonio siempre transgresor y molesto para el oficialismo. Años después de 1921 (la gran huelga de obreros de la Patagonia y caza de anarquistas), Tuñón viaja al sur como corresponsal del diario *Crítica* y oye el relato minucioso de la represión de esos días; es testigo de la Guerra del Chaco (1932), entre Paraguay y Bolivia (resultado del contubernio de las empresas petroleras internacionales, como la Standard Oil y la Royal Dutch); viaja a España, se compromete con los republicanos de la Guerra Civil junto con sus amigos García Lorca, León Felipe, Miguel Hernández, Rafael Alberti, entre otros muchos poetas antifascistas. Observa el *Guernica* de Picasso, esa macabra carnicería. Está en la Unión Soviética amando descarnadamente la revolución. El único pasaporte que lleva es su poesía «única e indivisible».

Tuñón perteneció al grupo de Florida, donde se reunieron los poetas del ultraísmo, cultores de la metáfora. Allí comparte con Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Norah

Libros de poemas de Raúl González Tuñón: El violín del diablo (1926), Miércoles de ceniza (1928), La calle del agujero en la media (1930), El otro lado de la estrella (1934), Todos bailan (Poemas de Juancito Caminador) (1935), La rosa blindada (1936), Ocho documentos de hoy (1936), Las puertas del fuego (1938), La muerte en Madrid (1939), Canciones del tercer frente (1941), Himno de pólvora (1943), Primer canto argentino (1945), Hay alguien que está esperando (El penúltimo viaje de Juancito Caminador) (1952), Todos los hombres del mundo son hermanos (1954), A la sombra de los barrios amados (1957), Demanda contra el olvido (1963), Crónicas del país del nunca jamás (1965), Poemas para el atril de una pianola (1965), El rumbo de las islas perdidas (1969), La veleta y la antena (1969), La literatura resplandeciente (1976) y El banco en la plaza. Los melancólicos canales del tiempo (1977).

Lange, Leopoldo Marechal, entre otros, el gusto por el verso libre, la picaresca y lo conversacional del lenguaje argentino. Años después, un grupo de jóvenes cercanos a su estética y admiradores suyos, formaron el grupo El Pan Duro. *Violín y otras cuestiones*, de Juan Gelman, publicado en 1956 con prólogo de Raúl, es resultado de ese lujo de poetas. Otros integrantes: Héctor Negro, Julio César Silvain, Juana Bignozzi, Alfredo Carlino, Julio Huasi y José Luis Mangieri, creador de la editorial La Rosa Blindada, donde Tuñón publicaría varios de sus libros.

El viaje no es el único tema recurrente en Raúl González Tuñón, como tampoco los avatares políticos. También están —y me permito hacer una enumeración imprescindible—: los bodegones de puerto, las prostitutas, el circo, los patios de las casas viejas donde baja la luna, los barquitos dentro de las botellas, los gallitos de las veletas, las orquestas de señoritas, los títeres, los magos y prestidigitadores, todo esto entremezclado, dando como resultado una poesía que va desde la épica a la lírica, nunca demasiado épica ni demasiado lírica, usando el verso libre y la rima como le venga en gana —magistralmente, más de una vez, remitiendo a la copla y a la canción—. Quien ésto escribe conoció a Raúl a través de poemas suyos musicalizados, dos años después de su muerte, y se maravilló con su resonancia rioplatense y universal. Prueba de esto es Juancito Caminador, su alter ego, personaje que creó estando frente a una botella de whisky Johny Walker. Juancito Caminador es el seudónimo de un prestidigitador que Tuñón conoció en un puerto del sur de la provincia de Buenos Aires, que cuenta de los archipiélagos, los haldíos, los Pequeños Deshollinadores, Los Sesis Hermanos Rápidos Dedos en el Gatillo, Los Nueve Negros de Scotsboro, Jack el Destripador, el mercado de pulgas, cantando a ritmo de tango o de blues, entre aristocrático y mistongó (pobretón, en lunfardo argentino), caballero andante, político, poeta del viaje y la aventura.

Difícil es saber si Raúl González Tuñón es el escritor o si es un personaje salido de sus poemas. La coherencia que hay entre su vida vivida y la escrita es tanta que la frontera se borra, entre el misterio, la burla, el humor y la tragedia de sus versos. Decía Raúl: «Traigo la palabra y el sueño, la realidad y el juego de lo inconsciente, lo cual quiere decir que yo trabajo con toda la realidad». Con su *realismo romántico*, como el mismo lo definiría, crea una síntesis perfecta entre los hechos de la realidad y la exaltación lírica, una suerte de prestidigitador de poemas y revoluciones.

Echa veinte centavos en la ranura, gira la manivela y asómate al misterio universal de este poeta que, como dijo Pablo Neruda, fue el primero en blindar la rosa. [Lisi Turrá]

Eche veinte centavos en la ranura

(Viejo Paseo de Julio, hoy
Avenida Leandro Alem)

A pesar de la sala sucia y oscura,
de gentes y de lámparas luminosa,
si quiere ver la vida color de rosa
eche veinte centavos en la ranura.
¡Y no ponga los ojos en esa hermosa
que frunce de promesas la boca impura!
Eche veinte centavos en la ranura
si quiere ver la vida color de rosa.
El dolor mata, amigo, la vida es dura
y ya que usted no tiene hogar ni esposa,
si quiere ver la vida color de rosa
eche veinte centavos en la ranura.

II

Lamparillas de la kermesse,
títeres y titiriteros,
volver a ser niño otra vez
y andar entre los marineros
de Liverpool y de Suez.
Teatrillos de utilería,
detrás de los turbios cristales
hay una sala sombría:
Paraísos Artificiales.

III

Cien lucecitas. Maravilla
de reflejos funanbulescos.
¡Aquí hay mujer y manzanilla!
¡Aquí hay títeres y refrescos!
Pero sobre todo mujeres
para los hombres de los puertos
que prenden como alfileres
sus ojos en los ojos muertos.

No debe tener esqueleto
el enano de Sarrasani,
que bien parece un amuleto
de la Joyería Scasany.
Salta la cuerda, sáltala,
ojos de rata, cara de clown,

y el trala-trala-tralalá
ritma en tu viejo corazón.

Estampas, luces, musiquillas,
misterios de los reservados
donde entrarán a hurtadillas
los marinos alucinados.
Y fiesta, fiesta un poco idiota
o trágica o grotesca.
Pero una esperanza remota
de vida miliunanochesca...

IV

¡Qué lindo es ir a ver
la mujer,
la mujer más gorda del mundo!
Entrar con un miedo profundo
pensando en la gigante de Baudelaire...
Nos engañaremos, no hay duda,
si desnuda nunca muy desnuda,
si barbuda nunca muy barbuda
será la mujer...
Pero ese momento de miedo profundo...
¡Qué lindo es ir a ver
la mujer,
la mujer más gorda del mundo!

V

Y no se inmute, amigo, la vida es dura,
con la filosofía poco se goza.
Si quiere ver la vida color de rosa
eche veinte centavos en la ranura.

(De El violín del diablo, 1926)

Circo

Iba junto a las carpas su rostro de Pierrot,
por las calles del circo ambulante; tenía
en la cara de yeso dos ojos de carbón.
Iba bajo la noche su rostro de Pierrot.
Le dije unas palabras pero no comprendió.
Seguía entre las sombras caminando borracho.
(Sin embargo la luna no tiene más alcohol...)
Iba rompiendo sombras su rostro de Pierrot.

Doblado como un signo por entre los faroles
mojados, caminando borracho se perdió.
¿Qué le dirán mañana, cuando despierte, a Lila?
Que se fue para siempre su rostro de Pierrot.
Que se fue para siempre del circo. Que tenía
en la cara de yeso dos ojos de carbón.
Que en la luna, en la luna, ya no hay más morfina
y todos los payasos ahora, aman el sol.

Iba junto a las carpas su rostro de Pierrot.

(De *El violín del diablo*, 1926)

Poema que compuso Juancito Caminador para la supuesta muerte de Juancito Caminador

Juancito Caminador...
Murió en un lejano puerto
el prestidigitador.
Poca cosa deja el muerto.

Terminada su función
—canción, paloma y baraja—
todo cabe en una caja.
Todo, menos la canción.

Ponle luto a la pianola,
al conejito, a la estrella,
al barquito, a la botella,
al botellón, a la bola.

Músico de barracón
—canción, baraja y paloma—
flor de trapo sin aroma.
Todo, menos la canción.

Ponle luto a la veleta,
al gallo, al reloj de cuco,
al fonógrafo, al trabuco,
al vaso y a la carpeta.

Su prestidigitación
—canción, paloma y baraja—
el tiempo humilla y ultraja.
Todo, menos la canción.

Mucha muerte a poca vida,
¡Qué lo entierre de una vez
la Reina del Ajedrez
y un poeta lo despida!

Truco mágico, ilusión
—canción, baraja y paloma—
que todo en broma se toma.
Todo, menos la canción.

(De Canciones del tercer frente, 1941)

Los ladrones

Los ladrones usan gorra gris, bufanda oscura y camiseta a rayas. Y si no, no. Algunos llevan una linterna sorda en el bolsillo. Por otra parte se enamoran de robustas muchachas, coleccionan tarjetas postales o a veces usan un tatuaje en el brazo izquierdo: una flor, un barco y un nombre: ROSITA. Todos los ladrones están enamorados de Rosita y yo también. Los ladrones saben silbar, bajarse de los coches en movimiento y bailar el vals. Aman, sobre todo, a la madre anciana y cuando ésta se les muere cantan un tango, lloran desconsoladamente y de los objetos dejados por la muerta, a repartirse entre los hermanos, eligen una pequeña virgen de plata y el canario.

(De Canciones del tercer frente, 1941)

Arrabal de niebla

Honda piedra, la luna está esperando
en la íntima patria del silencio.
Y el recuerdo en el patio de la sombra,
pozo sin pozo; el río gris del tiempo.
Donde la Enamorada del Muro deja un claro,
«He vuelto», escribo. Al fin ha regresado
el cónsul de los circos trashumantes y el sueño
de los poetas pobres y los graves linyeras.

Un acordeón pronuncia desde el muelle
un nombre de saudade con glicinas
y ha despertado al grillo en donde yacen
crónicas de la huelga de Vasena
y el organito que antes adornara
el suburbio del gas y la paloma.
Campanas subterráneas, sumergidas
ciudades mágicas que habitó la infancia.

Salid a verme, vengo de los muertos
en busca de países que he perdido.
La armónica en la calle del verano,
el fiacre por las rutas del crepúsculo,
aquella luz, la dulce voz, el viejo tango.

(De A la sombra de los barrios amados, 1957)

El octavo día del mundo

*El que rompa el silencio tendrá que hacerlo
con alguna palabra maravillosa.*

Horacio Rega Molina

El que rompa el silencio tendrá que hacerlo
cuando llegue, por fin, el Día Octavo.
Podrá ser un poeta, podrá ser un arriero
o un linyera celeste o un músico ambulante
o un hombre de la clara Clínica de Muñecas
o el constructor de barcos metidos en botellas.
Pero nunca un verdugo, ni el que echa agua al vino
ni el que del hombre amarga la vigilia y el pan.

¿Será estrella, bitácora, marechiaro, veleta,
horizonte, camino, mariposa, hipocampo?

Con alguna palabra maravillosa
el que rompa el silencio tendrá que hacerlo.
O con un fusil, o con una rosa.

(De El rumbo de las islas perdidas, 1969)

El entierro del títere

Con narices de trapo
coloradas de frío
y el corazón de estopa
saliéndoles del pecho
condujeron al títere
que en la carpa velaron
envuelto en blanca ropa
a su último lecho
del fondo del baldío
los títeres hermanos.

Detrás, con su sombrero
de ceremonia oscuro,
la cara de cabrero
y la espalda encorvada
de inviernos y de apuros,
iba el Titiritero.

Allí quedó el fantoche
al fondo del baldío
entre salvajes rosas
y juguetes perdidos.
Lloverá por la noche
y al alba habrá un charquito
de agua junto a él,
bordeando la fosa.
Vendrá un niño y pondrá
su barco de papel.

Rosas: ¡Lloren por él!

(De El banco en la plaza, 1977)

Oscuro es el canto de la lluvia

Nueva poesía colombiana

*Oscuro es el canto de la lluvia de primavera en la noche
bajo las nubes la llovizna de flores rosadas del peral
fantasmagoría del corazón, cántico y delirio de la noche
Ángeles de fuego que surgen de ojos fenecidos ya*

Georg Trakl

Escribir en Colombia en tiempos de amnesia es para muchos un acto de fe, para otros es un milagro. Pero lo que resulta gratificante entre finales y comienzos de convulsionados siglos, es que jóvenes pertenecientes a la era del internet y la realidad virtual, conscientes de que la globalización y el avance tecnológico sirven para enterarse con mayor rapidez que existe más hambruna y analfabetismo en el planeta, escojan el camino del oficio poético como una opción de vida.

De ahí que *Oscuro es el canto de la lluvia* venga a ser una especie de inventario de angustias, sueños y fantasmas que sirve de surtidor lírico a un grupo de poetas nacidos en el decenio de los setenta, donde quedan consignados los distintos juicios, apreciaciones y visiones estéticas que estos tienen acerca del entorno social y cultural al que pertenecen.

La experiencia común de recibir un país descuadrado condujo a esta promoción de poetas a ser testigos mudos e impotentes de una guerra sucia que ha ensangrentado a Colombia en los últimos quince años, con la utopía de un posible cambio en las estructuras morales, incineradas en la medida que caían acribillados los pocos líderes que surgían. De igual forma debieron ver en vivo y en directo la caída del Muro de Berlín al ritmo de *The Wall* de Pink Floyd, lo mismo que el bombardeo a la legendaria Bagdad, ciudad que conocían desde las páginas de la *Mil y una noches* en la llamada operación «Tormenta del desierto».

Todo lo publicado aquí se tomó de Inventario a contraluz. Antología de una nueva poesía colombiana (Selección, prólogo y notas de Federico Díaz-Granados), Arango Editores, Bogotá, Colombia, 2001, 440 pp, ISBN 958-27-0042-4. La selección para Luvina de un poema por autor fue de Felipe Ponce.

Así que la presente antología viene a constituirse en el primer panorama que se publica de una nueva poesía colombiana, integrada por autores nacidos a partir de 1970.

Al hablar de poesía joven se tiende siempre a emparentar con innovación o con vanguardia, pero este libro, antes de pretender ser un recalentado manifiesto o el anuncio de una nueva generación, aspira a convertirse en un testimonio de vida y muerte común a este determinado grupo de poetas, que desde diferentes latitudes del país vivieron una misma historia y absorbieron una misma realidad.

Existen ciertos *vasos comunicantes* que unen en lo literario a estos poetas. A pesar que se encuentren diversidad de tonos y acentos en la muestra, la asistencia de la mayoría de los aquí presentes a talleres literarios o a carreras de humanidades en la universidad, los ha conducido a una búsqueda incansable por encontrar un replanteo del lenguaje, un rigor del oficio de escribir y una interiorización del medio, dejando como resultado una poética de la intuición, una de la emoción y finalmente una de producción artesanal o de laboratorio.

Autores como Rimbaud, Georg Trakl, Rilke, Dylan Thomas, Breton, y textos como *Altazor* de Huidobro, *Residencia en la tierra* de Neruda, *Poemas humanos* de Vallejo y *Poeta en Nueva York* de García Lorca, entre otros, han sido los más consultados por los jóvenes poetas, quienes no han recibido cartas de un maestro como Rilke, pero sí han afinado el ritmo y el lenguaje gracias al acercamiento que talleres, facultades y festivales de poesía les han permitido con la literatura contemporánea, dejando en algunos casos reservas de asomarse a las vertientes clásicas de la poesía universal.

Pero sin duda han sido los poetas colombianos quienes han creado una atmósfera de tensión interior y de interrogación que, como antecedente, ha permitido postular y delimitar una poética en estos momentos, de transición. José Asunción Silva, Aurelio Arturo, Luis Vidales, Jorge Gaitán Durán, y más recientemente Mario Rivero, Giovanni Quessep y Juan Manuel Roca, entre otros, han sido los más cercanos referentes, quienes han enriquecido la temática y la voz de una poesía encargada de abrir un nuevo siglo, en días en que las transvanguardias y tardovanguardias navegan en la posmodernidad.

Dejamos en manos del lector *Oscuro es el canto de la lluvia*, en la agonía de una centuria difícil para la humanidad, tal vez anclando en el silencio de la memoria para construir la historia de nuestros días, eso sí fieles a la premisa de Jim Morrison de que «Sólo la poesía sobrevivirá al holocausto por estar hecha de música y de palabras», esas dos materias tan fugaces y tan eternas por medio de las cuales podemos conocer el universo.

Federico Díaz-Granados

John Galán Casanova

Los hombres que envejecen en los parques
alimentan las aves con reverencia.

Para ellos son siempre recientes,
criaturas del espacio, no del tiempo.

Les encanta sobre todo
esa indiferencia en que viven,
el desparpajo con que se añaden al viento.

Sus manos tardías
semejan pájaros
en el breve movimiento
de arrojar las migajas de trigo.

Las palomas,
como los días
acuden a picotear de sus dedos.

Como se va la vida de lo que se va el tiempo

John Junieles

El muchacho de la foto parece reprochar
al agua mansa que es el hombre de hoy
Yo ya no soy yo
¿esta cara la conozco?
¿Esta voz ya la he escuchado?
Es como si un día despiertas
y descubres alguien que ya estaba dentro pero
sólo
hasta entonces reconocías
el otro
allí donde empieza un descenso en lo oscuro
donde cada paso me aleja de mí
de este poco de mí que me queda

John Galán Casanova (Bogotá, 1970) es autor de Almacén Acosta (1993) y Corazón Portátil (1999).

John Junieles (Sincelejo, Sucre, 1970) es autor de Papeles para iniciar el fuego (poesía), Mirando atrás con rabia (cuento) y Temaré por mí al final de estas líneas (poesía).

María Clemencia Sánchez (Itagüí, Antioquia, 1970) es autora de El velorio de la amanuense (1997).

Limoges

María Clemencia Sánchez

*¿Qué me espera
en la dirección
que no tomo?*

Jack Keruac

He aquí todos los cielos
que nunca he sido
la pesadilla de trenes en la noche
que no se mueven
igual que la risa del guardaújias
ensartando el hilo de sus días.

Ruinas antiguas y mares de otraparte
fluyen adentro como una traición
a lo que busco.
El beso que dejó los labios de Salomé
esculpe la boca que pierdo
y equivoco desde Heráclito
el rumbo de mi itinerario de hielo.
Perderé de nuevo las estrellas
al descender a la noche
inhabitadas calles de Austerlitz
mármol cielo de la estación Saint Pierre de Corps
donde en una fracción de segundo
vi mi vida toda derrumbarse como un otoño.
A ti te crucé en la Avenida Diderot,
terrible niño Juan Nicolás
y supe cómo saben las algas del silencio,
que la pasión por el oro y la belleza
es la misma pasión por la muerte.

Continúa en página 33... →

Memoria del olvido

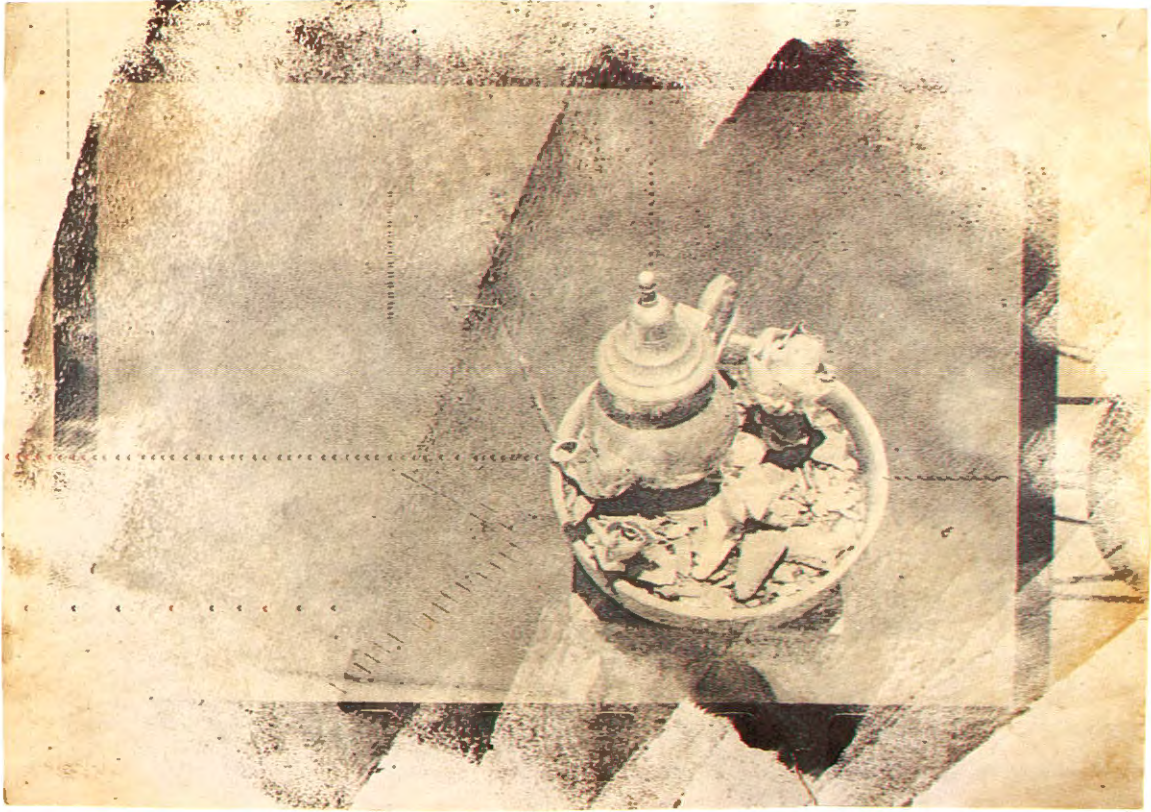
Cecilia Hurtado





A partir de un proceso introspectivo en que cuestionaba el duelo que sentí por la muerte de mi madre, desarrollé la idea de la necesidad del desprendimiento, que llega con la pérdida y el vacío. Me di cuenta de que era necesario recordar para olvidar.

En la dicotomía recuerdo-olvido, lo histórico y lo anecdótico pueden encontrarse en las cosas que al ser fotografiadas dejan huella: su carga de significados es *recordada-*



respiración

r

l

los
obervo
de
lejos.

i

t

a

u



obervo

parpadeo

t

con
la
respiración

se
hablan
en
secreto

s
o
n
i
d
o
.
r
i
t
u
s
l
.

parpadeo

o
b
s
e
r
v
o

de

lejos
l e j o s
l e j o s

l e j o s
l e j o s

del sol..

t

u

a

l

s

o

es
la
respiración

de
mi
madre

es
una
despedida

cada
rizo

e s c u c h o

cada
corte
de
las
tijeras

el
s
i
l
e
n
c
i
o

a mi madre

con
mi
madre

escucho el corte

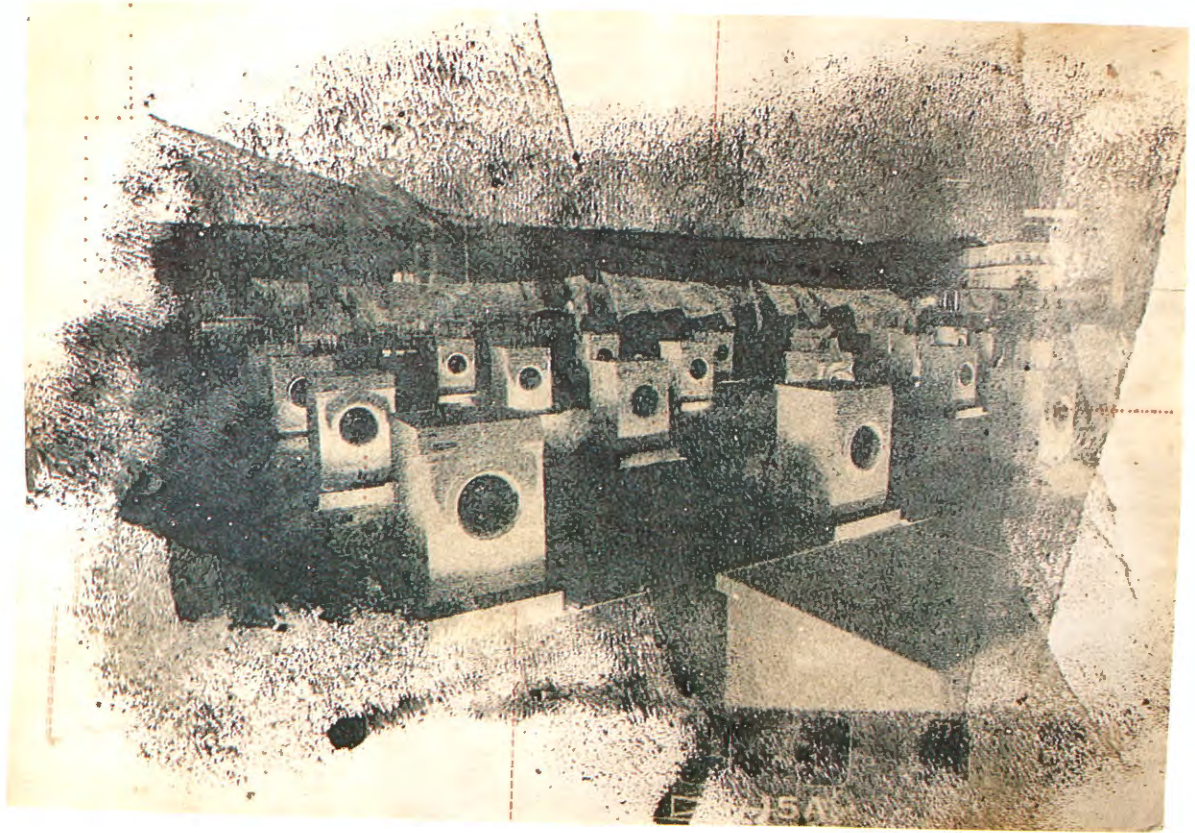
despedida

la respiración

de
mi
madre

de
las
tijeras

cada corte cada rizo



da en la fotografía, haciendo que lo imperecedero homenajeé a lo breve. La memoria que indaga en la identidad, el origen, los cambios y los momentos, se convierte en rápidas miradas a través de lo intemporal.



La memoria del olvido, lugares y objetos que en algún momento desaparecerán, es este registro: que deja una parte de sí mismo para descansar en su propio olvido.

Cecilia Hurtado



Delirio

Sandra Uribe Pérez

Me persigue

una jauría de retratos
condecorados por el polvo

Persisten en mis huellas

con sus ojos de papel

Gritan en la memoria

Y construyen

la ruina de mis días
con los ruidos que escondía bajo su piel.

Luis Eduardo Rendón

Sube por una escalera de pájaros para disipar las nubes
de la tempestad

entrechocará las piedras de la gracia y encenderá
el fuego del hogar

concentra sus ojos sobre el alto rebaño. Su mirada
es ave migratoria en busca del clima benigno

el estío invocado con un canto insistente, toma su arco
y dispara flechas de luz recogidas por los niños de risas
desbocadas.

Tendida como una sacerdotisa que dialoga con seres
de otros mundos

disipa las nubes alejando el presentimiento de la disolución
y siente la respiración celeste de antepasados

su soplo de polen que fecunda un nuevo
ánimo.

Trágica

Pascual Gaviria

Murmullos y estrépitos son contiguos
el menor ruido prepara la catástrofe

Gastón Bachelard

Los temores encontrarán aliados,
presagios
en las pardas alas de una mariposa,

Sandra Uribe Pérez (Bogotá, 1972) es autora de *Uno y Dios* (1996).

Luis Eduardo Rendón (San Roque, Antioquia, 1972) es autor de *Arpa a merced de las manos invisibles* (1996), *La velocidad de las piedras es azul* (1997) y *Tras la loba espectral* (1998).

Pascual Gaviria (Medellín, 1972) es autor de *Pacientes caligráficas* (1999).

en el oscuro
graznido de un pájaro.

Mapas trágicos, imperceptibles
cruzan nuestras manos en triple encrucijada.

El trueno,
la callada forma de la piedra
puede ser nuestro fatal ademán.

Perspectiva del ángel

Nelson León

Nelson León (Bogotá, 1973) es autor de La superficie del eco (1996) y Regreso al círculo (2000).

Sobre las puertas del cementerio
cubierto de blanco hasta los pies
como un ángel en desgracia
sostiene la negra hoz.
Envuelto en un sueño místico
le persigue y delata
una mirada de asombro tras la torre
una mirada que reclama los designios
de la gente en su memoria
un infierno que le acosa
un Dios que le somete.
Y día a día desfilan los cuerpos
hacia el reflejo de luz neutralizada.
Y ese ángel asesino, leve como un segundo
se deja caer sobre las tumbas
como un signo de acorde piedad clandestina.

Juan Carlos Acevedo (Manizales, Caldas, 1973) es autor de Cofradía para seres hechos de palabras (1997), Cuando el silencio duerme (1998) y Palabras en el purgatorio.

Juan Carlos Acevedo

Soy un país, una mano, un llanto herido por risas extranjeras, mi propio lenguaje sin códigos, laberinto en el bolsillo del planeta, construido con silencios y cal. Soy abrazo sin brazo, círculo, sobre mis ojos posa una lágrima huérfana o viuda.

Soy mi propia noche, mi única oración, la última cena, verdugo, caída libre, antena, silbido de fusil, la voz oculta de un sol silenciado por una cruz.

Informe de hoy

Franklin Patiño Romero

*Rara vez miro los diarios y me basta espiar los titulares
para fortalecer mi vieja convicción de que la estupidez
humana es inmortal.*

Juan Carlos Onetti

Hoy los diarios anuncian
la victoria de otros días,
el fin de la historia:
nuestra muerte.
En este sucio viernes
apenas se mantiene un cirio
derramándose en mis manos.
Muere el siglo, y es casi nada.
Y tú, vienes
a iniciar otra historia.
Yo en un rincón de mi celda
estoy haciendo tu fiesta,
ebrio entre tus sueños.

Felipe García Quintero

Llevo en los bolsillos rotos de mi pantalón un trozo de cielo
que perdí, un pájaro muerto en su rama y la sombra en mi
espalda de la piedra que escuchó su muerte.
Llevo en el vientre el viento que deambula por las calles
vacías. Llevo en mi corazón un recado urgente para la mu-
chacha de ojos de hierba y vino que mi voz no ha visto.
Llevo esta condena de ignorar lo que escriben mis manos.
Sólo para entregarlas vivo a quien sepa leer las ruinas de mi
nombre.

Franklin Patiño Romero (*Carta-
gena, 1973*) es autor de *Historia
de ruidos y de piedras (1996)* y
Papeles secundarios (1999).

Felipe García Quintero (*Bolívar,
Cauca, 1973*) es autor de los poe-
marios *En la era del olvido
(1992)*, *Monólogos del huésped y
Señales de tránsito (1997)*.

Federico Díaz-Granados (Bogotá, 1974) es autor de los libros de poemas La voces del fuego (1995) y La casa del viento (2000).

La poesía

Federico Díaz-Granados

Es un solitario fruto caído en la orilla
desconocida del silencio
Como una estrella fugaz brillando en su
esplendor al mediodía
extraviada de su órbita, de su noche, de su
casa estelar
Inventada por la luz entre la muerte.

Liliana Moreno (Bogotá, 1974) ha participado en varios festivales de poesía del país.

Liliana Moreno

Ordena las pesadillas
por orden de miedo, canta donde no hay nadie,
aúllale al sol
porque tu luna se perdió.
Vuelve a tu oficio eterno
vuelve a rasgar el sonido de tus huesos
en la oscuridad.

Gabriela Santa Arciniegas (Bogotá, 1975) es autora Sol menguante (1996).

Ocaso

Gabriela Santa Arciniegas

El viejo duerme
y sueña
arrullado por la madera
de una silla que le canta
al filo de la tarde
El viejo duerme
y mientras sueña
un viento helado entra
cabalgando por la ventana
El viejo duerme
y mientras sueña
una cálida nubecilla
ha salido de sus labios
y corre tras el frío jinete
Duerme, viejo
que la madera ya no canta
y anochece.

Ricardo Silva Romero

Él se despierta, y lo que sigue es el infierno.
Como un juego de computador de los de ahora,
su vida, a partir de ese momento (se pone las gafas,
reconoce el mundo, siente el sabor profundo de su boca,
se imagina a sí mismo hecho pedazos,
se levanta de la cama, siente que su cuerpo es de madera,
descubre que aún no puede abrir la puerta de su cuarto,
abre la puerta, y camina como un títere hasta el baño,
en donde —lo siento mucho, pero— orina
como si hubiera desechado
las escenas sin sentido de sus sueños),
ese relato improvisado escena por escena que es su vida,
a partir de su pobre abrir los ojos,
será unos mil caminos viejos, una aventura programada
en vivo y en directo por alguno, para que nadie gane,
para que al otro día vuelvan a jugar,
para que hagan sus apuestas hasta el fin de los tiempos,
mientras el mundo, como la tarde
que es ese telón que se desgasta,
desciende sobre la tierra en blanco y negro,
porque el mundo y la tierra son dos cosas diferentes,
como la felicidad y la alegría, la depresión y la tristeza,
la angustia y esa asfixia que trasciende
los tiempos, los espacios y los sueños.

Andrea Cote Botero

Temo que el Infierno sea tan largo como el silencio de Dios
que su tiempo esté habitado por el frío de los templos.
Temo que el silencio sea silencio afuera de la muerte
que luego del tiempo aún conservemos la memoria.
Temo no dormir tampoco en ese sueño eterno
y que hasta allí nos siga la desesperación de los relojes.

Ricardo Silva Romero (Bogotá, 1975) es autor de libro de poemas Réquiem (1999).

Andrea Cote Botero (Barranquilla, Santander, 1981) asistió becada a la Escuela de Poesía en el marco del Festival Internacional de Poesía de Medellín.

Andrea Bulla Castellanos (Bogotá, 1976) ha sido tallerista de la Casa de Poesía Silva y participante de distintos festivales de poesía del país.

Encuesta

Andrea Bulla Castellanos

- El 13.7% de los entrevistados sueñan en las noches con ángeles púrpura colgados de los árboles de purgatorio.
- El 15.7% de los entrevistados sueñan y roncan en las noches, con tenedores punzantes, al rojo vivo, penetrando su garganta.
- El 23% de los entrevistados sueñan (en las noches y en los días) con mendigos durmiendo en los coches del Diablo.
- El 9% de los entrevistados sueñan, en el día, con héroes disfrazados de payasos haciendo su show en sus propias tumbas.
- El 38.6% de los entrevistados no sueña; tiene pesadillas.

Eva Durán (Cartagena, 1976) ha publicado poemas es en diversos periódicos y revistas del país y ha participado en diversos encuentros y festivales de poesía.

Eva Durán

Pegarle una patada
con los pies desnudos
a la jeta del poeta,
a su talento impúdico
a su dolor exhibido
a su pene autografiado
a su inútil afán
de abrirse el culo ante el mundo
para mostrar su tormento
anhelando una gloria inservible.

Paraíso travel y otros

Jorge Franco

Capítulo 1

Pude haber muerto ese amanecer en que perdí mis pasos, no sólo porque la misma muerte me tocó el hombro sino porque lo deseé con rabia. Recordé y entendí las tantas veces que Reina decía: mejor matémonos, y que de tanto decirlo ya nadie le abría los ojos como al comienzo.

—Mejor matémonos —decía iracunda ante cualquier contrariedad.

Yo temía no sólo por la vida de Reina sino por la de todos, por la mía, que yo cuidaba sin explicación, o tal vez por ese amor pesimista que siempre le he tenido a la vida. Amor que me duró hasta esa noche en que fui el más desesperado de todos los vivos, cuando por primera vez pensé: mejor muerto, peor vivo y sin Reina. Aunque fue precisamente el recuerdo de sus ideas extrañas el que me llevó a considerar que podía dar unos pasos más. Supe que al correr comenzaba a perderla, que también me perdía yo en lo que dura un parpadeo. Mientras buía de los policías pensé en ella, en su boca iracunda después del grito: ¡no salgas, Marlon!

Pero mi rabia también contaba y salí sin sospechar que esa noche me iba a perder en el más grande y enredado de los laberintos, resignado a tener como último recuerdo de Reina su gesto bravo, llamándome como de niño me advertía mamá: ¡no salgas a la calle, Marlon Cruz!

Le grité a Reina y salí. Nos gritamos el cansancio y el silencio que habíamos guardado desde que le dijimos sí al disparate de venir a buscar futuro a Nueva York.

—¿Nueva York? —le había preguntado.

—Sí, Nueva York.

—¿Y por qué tan lejos?

—Por que allá queda —me dijo Reina.

La idea fue suya. En general, todas las ideas eran de ella. Yo también las tenía a veces pero sólo las de Reina se echaban a andar. Y ésta ya la tenía andando. Cuando me lo



IBM

dijo ya era una decisión. No me preguntó si yo estaba de acuerdo.

—Nos vamos los dos —dijo.

También habló de las oportunidades, de los dólares, de ganar bien, de vivir mejor, de salir de este pobre mierdero.

—Aquí no hemos hecho, ni estamos haciendo, ni vamos a hacer nada. De tener por fin un sitio para los dos, de prosperar, y hasta de tener hijos, habló. Lo dijo con los ojos muy brillantes, y tan sinceros que le creí. Tan decididos que me asustaron.

—Pero eso está lejos y no conocemos —le dije.

Reina me apretó las manos y se pegó bien a mi boca. No vi sus ojos sino dos manchas vidriosas de colores diferentes que se movían rápido, como buscando el pavor detrás de los míos. También le cambiaba el aliento a Reina cuando hablaba con otro humor.

—Nos vamos los dos —repitió—. ¿O te vas a quedar aquí, igual a tu mamá, a tu papá, o al mío, jodido como todo el mundo?

Lo dijo bajito, con los labios pegados a mi cara, apretando el cuerpo, exhalando aire caliente por la nariz, sin rabia pero resuelta, clavándome los pechos en cada respiración, para que yo sintiera lo que me iba a perder si me quedaba.

—Nos vamos los dos.

No me dio un beso como pensé, sino que despegó la cara y metió la mano entre mi pelo. Ahí la

dejó y siguió mirándome, como esperando a que yo le dijera algo diferente al sí que ella ya había asumido, tal vez una idea fresca que reforzara su plan, algo que le mantuviera el brillo a su mirada bicolor.

—Pero yo no hablo inglés, Reina —fue lo único que le dije, y ella sacó la mano de mi pelo.

La idea fue suya. Se lo reclamé cuando llegamos. Ya no nos quedaba dinero, no existía la dirección a donde teníamos que llegar y las cosas no habían salido como esperábamos. Habíamos aguantado y callado durante todo el trayecto. Casi no dormimos porque el sobresalto no nos dejaba, y en el día tampoco pudimos descansar, y muchas veces dudé si alguna vez llegaríamos adonde Reina quería llegar. Se lo saqué en cara:

—La idea fue tuya —le dije con rabia.

—Ya lo sé —me dijo ella—. Vos no tenés ideas.

Le reclamé que ese cuartucho nada tenía que ver con el sitio que ella me hizo soñar, el que me describió cuando imaginábamos la vida que llevaríamos. Ella era la que me contaba como si ya conociera todo, como si ya hubiera venido antes a preparar la llegada: es un apartamento blanco con vista al río y a la Estatua de la Libertad, en un piso alto con una terracita que tiene un jardín chiquito y dos sillas para sentarse a mirar el atardecer en Nueva York. Me habló de un perro que tendríamos y que sacaríamos a pasear después del trabajo y que cuidaría el apartamento mientras estuviéramos fuera. Me contó de una cocina muy limpia, llena de electrodomésticos, y de un baño blanco con bañera blanca y grande donde nos meteríamos todas las noches a hacer el amor. Vamos a hacer el amor todas las noches, me decía, y yo sentía mariposas en el sexo y pensaba: nos vamos los dos. Pero el verdadero cuarto era como un calabozo que nos dejaron por los billetes que nos quedaron, y que tomamos porque no había otra opción. No encontramos a Gloria, su prima, la que le mandó las fotos, la que le dañó la cabeza, la que le dijo: veinte, veinte prima para acá, que aquí hay plata y trabajo para todos; y le mandó la foto de su apartamento, y sí, era mucho mejor, y otra foto al lado de un carro, que ahora dudo que fuera suyo, y otra foto con un perro y en la nieve junto a un muñeco también de nieve

con dos ramas por brazos, una zanahoria por nariz y dos cosas negras por ojos, y todos en la foto riendo, pero extraños, ajenos, como unos micos en el polo norte.

—Vamos a conocer la nieve, Marlon —decía Reina abrazándose a sí misma, anticipándose al frío.

Yo pensaba: sí, vos podés pasar por gringa porque aunque tenés los ojos raros, son claros, y tu pelo también; con un poco de tinte quedarías rubia del todo. Pero yo soy muy de acá, pensaba pero no se lo decía. Tan de acá que no me quiero ir.

—Mirá las fotos que me mandó Gloria, mi prima. —Las mostraba como quien enseña la fortuna en un tarot.

Me las mostró todos los días porque las guardaba en su billetera, las sacaba en el bus, en la calle, para gozar con el apartamento, con el carro, el perro, con el muñeco de nieve de Gloria, su prima. Me las mostró en el aeropuerto, en cada sitio en que tuve miedo, en todo el trayecto desde que salimos hasta acá; las guardó como si fueran sus documentos, la visa que no nos dieron, el dinero que nos gastamos, el pasaporte que nos hicieron botar.

—Pero Gloria, tu prima —le dije ya en el cuarto—, nos dio otra dirección.

—Tal vez la memorizamos mal —la defendió Reina.

—Y el teléfono, ¿también lo memorizamos mal? Ahí nos gastamos las últimas monedas. Contestaron en inglés y Reina sólo dijo: Gloria, Gloria please, pero al otro lado le soltaron una retahíla que la llenó de miedo.

—Cogé vos a ver si entendés —me dijo.

A mí me dio hasta risa su ocurrencia. Ella dijo: Tal vez nos equivocamos, marquemos otra vez, y yo le advertí: Reina, esta es la última moneda, pero Reina me miró feo y después marcó, y otra vez lo mismo: Gloria please, y el mismo rollo en inglés. Reina se atrevió a admitir: creo que es una grabación.

—Mejor subamos —me dijo— y mañana volvemos a llamar.

Yo le pregunté: con qué, y ella me dijo: algún vecino nos prestará el teléfono, pero yo dudaba que en ese tugurio hubiera otro teléfono que no fuera ése del pasillo. Y cuando volvimos a entrar me sentí desesperado entre tanta dificultad.

—La idea fue tuya.

—¿Qué creías? —me dijo—, ¿que íbamos a llegar a un Hilton?

—No, pero sí adonde tu prima.

Tal vez era por el tamaño del cuarto pero todo lo que hablábamos sonaba a gritos. Reina me dijo: mañana llamo a Gloria, mejor durmámonos que hace días no dormimos. Entonces yo le pregunté: ¿qué

Jorge Franco, el escritor

Olga Vallejo

*«Yo no tenía nada para alegar.
Colombia lo va dejando a uno sin argumentos»*
Paraíso Travel

Al contrario de Marlon Cruz, el héroe de *Paraíso travel* y otros, Jorge Franco le ha descubierto mucho interés a ser de Medellín, Colombia. De seguro, pues pocos de sus 40 años los ha pasado fuera de esa ciudad cuyo nombre no explota. En algunos de esos tiempos, Franco ha estado en Londres adelantando estudios de cine, algunos semestres de literatura en la Pontificia Universidad Javeriana en Bogotá. También ha asistido a talleres de escritores en su ciudad y en la capital. Y haber nacido en el año 62 nos indica ya que es de una generación diferente: Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis son ya sus mayores literarios, con quienes, sin mayor disgusto se distancia para andar por otros sen-

vamos a hacer, Reina?, pero ella no me contestó, le pregunté de nuevo y más fuerte: ¿qué vamos a hacer?!, entonces ella con su mirada me mandó para la mierda, y como me quedaba un cigarrillo decidí que me lo fumaría afuera, ventilaría mi ira, pensaría, caminaría para pensar. Tiré la puerta y ella después la volvió a abrir.

—¡No salgas, Marlon! —gritó.

Bajé las escaleras oscuras saltando los escalones de dos en dos y todavía escuchaba a Reina vociferando: no conocemos, Marlon, no tenemos papeles; llegué al pasillo, miré con rabia el teléfono que nos robó el medio dólar y salí a la calle. No saqué la chaqueta y el viento frío me pegó en el cuerpo, pero cuando encendí el cigarrillo sentí un poco de calor. Miré hacia arriba buscando a Reina en alguna ventana, pero ni siquiera estaba seguro si la nuestra daba a la calle, o si acaso teníamos una. Miré al frente y vi una valla iluminada donde alcancé a distinguir la única palabra que entendí: Queen. La conocía porque significa Reina.

Comencé a caminar y a pesar del frío el aire fresco me cayó bien. Pensé que Reina podía tener razón: después de dormir veríamos las cosas más claras. Tal vez al otro día encontraríamos a Gloria y todo se arreglaría. Ya le había dado media vuelta a la manzana, el cigarrillo ya iba por la mitad y mi

arrebato también. Decidí dar la vuelta completa y contarle lo tonto que había sido. Tiré la colilla y doblé la esquina para volver, pero una mano en el hombro me heló el corazón, la mano enojada de un policía.

Él habló y yo no le entendí. Señaló la patrulla que yo no había visto, o tal vez señaló a su compañero que hablaba por radio. Creo que balbuceé y también creo que él dijo algo que tampoco entendí pero que hizo que mis pies decidieran por mí. Y mientras él miró al otro para hablarle, yo eché a correr a grandes zancadas empujado por el pánico, atropellando a la gente pero sin caer; miré hacia atrás y los policías también corrían, no muy lejos, abriéndose paso con sus silbatos y con sus armas desenfundadas pero todavía sin apuntar. Mis pies volaban y a mis pies frenaban los carros en cada calle que cruzaba. Veía sus luces como si corriera dentro de un carrusel. Los policías siguieron persiguiéndome pero el miedo me hizo más veloz.

«¡No salgas, Marlon!».

Corría y recordaba el grito que debí atender. Corrí con los otros dos detrás y con los carros entre mis piernas, y las luces encandilándome, pero seguí corriendo, ¡no salgas, Marlon!, y doblé más esquinas y corrí sin saber si iba a poder, pero los bocinazos me acosaban, veía a los policías cada vez más

deros narrativos. Jorge Franco hace su aparición con la fuerte convicción de la imposibilidad de seguir escribiendo novelas en su concepción anterior y evidencia lo inevitable de nuevos giros creativos en la literatura nacional. Autor de cuatro obras editadas, el escritor se inicia con la selección de cuentos *Maldito amor* (1996), afronta una época de composición transitoria (*Mala noche*, 1997) para llegar en 1999 a una pluma bien lograda en *Rosario Tijeras. Paraíso travel y otros* de 2001 es ya un peldaño muy fijo en esa escalera que venía siempre orientándose hacia temas más universales, aunque con un amargo sabor patrio. Estas son formas en que aparece evidenciada la emergencia natural de

nuevas orientaciones en el desarrollo de la idea artística nacional.

«Viaje gratis» le permitió darse a conocer en el VII Concurso de Cuento Carlos Castro Saavedra en 1996. En ese mismo año gana el Concurso Nacional de Narrativa Pedro Gómez Valderrama con la obra *Maldito amor*. Un año más tarde gana el XIV Concurso Nacional de Novela con *Mala noche* y así logra publicarla. Con *Rosario Tijeras* consiguió el Premio Beca Nacional Colcultura y el Premio Internacional Dashiell Hammet de novela. Su más reciente obra, la novela *Paraíso travel y otros* ha creado gran expectativa en el público lector y se espera que supere en éxito a su antecesora.

cerca y pensaba en Reina y en Dios. De pronto, sentí un golpe seco al cruzar otra calle, me atropellaron, pensé, pero no fue a mí, fue a uno de ellos, uno de los policías voló cerca, casi a mi lado, entonces el otro se detuvo, miró a su compañero en el piso y me miró a mí, pero yo seguí corriendo, y corrí más entre muros inmensos con avisos luminosos y edificios que se perdían en lo alto, entre un mar de gente a la que poco le importaba la carrera de un perseguido sin perseguidor.

Corrí muchas calles hasta llegar a un sitio oscuro, o hasta donde me llevó el desaliento y obedecieron mis pies. No sabía cuánto había corrido. Fueron muchas calles y un puente largo; siempre lleno de pánico pero no con tanto como en ese instante después, cuando con los ojos aguados miré alrededor y no distinguí nada familiar; estaba en medio de unas bodegas y aunque había letreros yo no los podía entender. Todavía ahogado recordé lo que siempre le había dicho a Reina: yo no conozco, yo no hablo inglés.

Y después su grito: ¡no salgas, Marlon!, que con el tiempo se ha ido desvaneciendo entre los otros tantos que vocifera Nueva York; por el que luché para que no perdiera su eco porque fue lo único que me sostuvo para seguir buscando a Reina.

En Franco todo es excusa. La violencia es un pretexto social para hablar del amor, de la frustración, de las necesidades internas del hombre común y corriente, del hombre colombiano de los años ochenta: un prototipo demarcado por cataclismos sociales bien específicos de un narcopaís que hoy, pasados más de veinte años, sigue sin tener qué ofrecer. Franco es un hombre que comparte el placer de la escritura y el dolor de la observación: «Ejercicio del oficio por placer, por ese placer que ofrece el masoquismo. Soy lector por placer, soy hedonista en mis lecturas y escribo tratando de aplicar ese mismo concepto».

La breve obra de este escritor es definitivamente un amplio ventanal abierto hacia la re-

Capítulo 2

—Mi nombre es John Roberts y voy a manejar este bus durante las próximas ocho horas —dice el conductor, en inglés, a través del altavoz—. Tienen los reglamentos frente a ustedes pero voy a recordárselos...

John Roberts comienza la lista de prohibiciones pero nadie le pone atención; están acostumbrados a que en este país todo lo que se prohíbe se hace. NO smoking, NO drinking, NO fucking, NO killing.

—No quiero oír música, no me gusta —dice John Roberts. No quiere oír charlas ruidosas, no quiere desorden y aunque sobre decirlo lo va a decir—: no quiero saber de alcohol ni de cigarrillos en este bus.

Suspende las advertencias para echarse un caramelo en la boca.

—Tengo amigos en la Policía que se pondrían muy contentos de ayudarme a sacar a quien viole el reglamento —dice masticando el caramelo.

Un pasajero levanta el dedo que le gustaría meterle a John Roberts por el culo. Yo miro la reacción de mi compañera de banca, pero ella está concentrada en acomodar sus bolsas. Es una negra enorme, entrada en carnes y en años, que también intenta acomodar su gordura en el asiento.

—Por último —dice el conductor—, nuestra

flexión y el cuestionamiento constante. Son dos ojos que miran a través de toda una sociedad con expresión de asombro, son muchos ojos que no se cierran, pues el desmoronamiento general no da tiempo más que para preguntarse. Franco no asume su responsabilidad literaria desde las respuestas. No, Franco comparte con su lector el interrogante, y es esta su palabra en el ámbito de la literatura colombiana.

Olga Vallejo es jefa del Departamento de Literatura del Instituto Caro y Cuervo de Colombia.

próxima parada es Baltimore. Si no hay problemas con el tráfico, llegaremos en tres horas.

—Pues yo ya tengo hambre —dice la mujer que viaja a mi lado. Y me pregunta—: ¿Usted no?

Con esto de ver otra vez a Reina me he olvidado de comer. Ni siquiera comí cuando estuve en la estación. No me moví de la puerta que me asignaron; no pasará otra vez, no me volveré a perder ahora que ya sé dónde está. Y comeré cuando llegue; tal vez ella también querrá comer algo, si la sorpresa la deja y si la emoción no nos cierra el apetito, como ahora me lo cierra a mí.

Comeré con Reina un año y tres meses después. Un año, tres meses y cinco días después.

A la mujer que va a mi lado le digo:

—No, todavía no tengo hambre —y le aclaro—: voy a esperar hasta que llegue a Miami.

Suelta una carcajada que hace que los otros miren. John Roberts también mira por el espejo retrovisor. De ella me asombra el tamaño de sus dientes: son grandes para cualquier boca, pero los tiene blancos y limpios. Se sigue riendo mientras meneaba la cabeza de un lado a otro, seguramente sumando las treinta horas de este viaje.

—Ay, ay —se queja en medio de la risa. Se pone la mano en el pecho y se obliga a parar de reír.

Me asombra el tamaño de sus fosas nasales dilatadas en su afán por respirar. Me dice: ay, amigo. Luego no dice más. Cierra los ojos y comienza a ronronear. Yo recuesto la cabeza y miro hacia fuera, y me veo a mí mismo reflejado en el vidrio, viendo cómo se aleja Nueva York. Se aleja lento como si supiera que voy a encontrarme con ella, o tal vez para que recuerde lo que dejó atrás, lo que logré por mi cuenta y sin Reina, por la que dejé Colombia y me vine a este país.

Reina, la del barrio, así me hablaron de ella, o de la que se fue y volvió, al cabo de mucho tiempo. Se fue con su madre y regresó sin ella. Volvió con su padre, los dos con la cara larga.

—¿Qué les pasó? ¿Se murió la señora?

Nadie había muerto. La señora, la madre, se había ido. Mamá subió los párpados y torció la boca, no dijo nada pero todos supimos lo que hubiera que-

rido decir. Pero al menos esa vez no dijo nada, no delante de nosotros. A mí me insistieron: Reina, la de los ojos de distinto color, pero yo no relacionaba a ninguna con la que había llegado.

—No la reconozco —dije.

—¡Reina! ¡La que tiene un ojo de un color y el otro de otro!

—Me rindo. No sé cuál es.

Cómo iba a identificarla si se fue niña y volvió mujer. Si se fue fea y volvió preciosa. No parecía la misma. Si no hubiera sido porque a su papá sí lo recordaba, hubiera pensado que me estaban molestando.

—¿La misma que...?! Pero si no parece.

Sí volvió toda formada y toda hecha; así la veíamos subir, bajarse del bus, caminar a la tienda de la esquina, entrar a misa.

—Y uno durmiendo solo con un radio —decía Juancho Tirado, salivando. Era ella, entonces. La que de muy niña jugaba con otras niñas del barrio, jugaban a la golosa, a la cuerda, a las escondidas. A ellas les robábamos los dulces, las monedas, y nunca les permitimos jugar con nosotros, entrar a nuestro clan; no se aceptan niñas, sólo mujeres, aclaraba Eduardo Montoya; nosotras somos niñas, decían las niñas en coro.

—Entonces bájense los calzones —decíamos, y ellas salían corriendo y gritando. Después volvían, a los pocos días, buscándonos otra vez:

—Nosotras somos mujeres.

—Entonces vengan y orinen con nosotros —de nuevo corrían despavoridas, dando gritos como si fuéramos unos psicópatas.

Y entre las que gritaban y huían estaba Reina. De vestidito corto, rodillas sucias, pelo revuelto, con los dientes desproporcionados, fastidiosa y cruel como todas las niñas, odiosa como todos los niños, maloliente, bulliciosa, niña al fin de cuentas. Muy distinta a la Reina que volvió diez años después.

—Toda una reina —decía Carlitos apretándose el bulto.

—¿Y por qué volvió? —pregunté mientras la vimos cargar los paquetes de la tienda, mientras me inventé una respuesta porque Juancho Tirado, Carlitos y Eduardo Montoya salieron como tres ra-

yos a ayudarle con las bolsas, y ella se dejó ayudar, un poco confundida al comienzo y más sonriente después. Yo me quedé recostado en el muro viendo cómo la atosigaban los tres perros, pensando que ya perdía puntos al quedarme quieto, que finalmente uno de ellos la conquistaría, pensando, mientras los veía alejarse en un corrillo de risas y zalamerías, aunque luego me quedé tieso, de una pieza, porque antes de doblar la esquina, cuando ya sólo veía sus espaldas y pensaba que todo estaba perdido, Reina se dio vuelta y me miró, no como se mira a cualquier cosa, no, sino como se mira a algo que uno quiere mirar.

—¿Quiere uno? —me pregunta mi compañera de viaje y pone una bolsa de papel, abierta, debajo de mis narices.

—No, gracias —rechazo sin siquiera preguntar qué es.

—Son muffins —me explica—. Muffins de blueberry.

Miro rápidamente dentro de la bolsa pero puede más el aroma que la visión, gana el olor porque me obliga a cerrar los ojos. Luego el recuerdo le gana al aroma y aparecen de pronto el olor de mi casa, el olor a patio o a la cocina de mamá, entonces el instinto le gana a la evocación, y siento, como tantas veces, unas ganas imparables de regresar.

—Yo misma los hice —me trae de vuelta la voz gruesa de la negra, y antes de que yo pueda decidir, ella insiste—: vamos, hombre, no ha comido nada desde que salió. Coja uno. Tomo uno y al tacto lo siento parecido al olor. Me lo llevo a la boca y ella espera mi aprobación. Asiento con la cabeza y mastico mientras ella dice:

—Yo soy Charlotte.

Creo que me he perdido en el sahor. Dudo si lo que entendí fue su nombre, su lugar de origen o su destino; además, inmediatamente, le agrega a mi confusión más nombres de mujer:

—Soy Charlotte, soy de Virginia, y voy hasta Augusta, en Georgia. Después de un año mi inglés no es tan malo, aunque lo aprendí a las patadas, para sobrevivir, por eso es que siempre relaciono este idioma con la necesidad.



101

—¿Y usted? —me pregunta.

Me doy tiempo para responder mientras mastico. Para decidirme por su nombre y para postergar lo que da tanto trabajo encarar, algo tan sencillo pero tan escabroso como decir: mi nombre es Marlon Cruz y soy de Medellín, Colombia.

Porque luego viene siempre el gesto del otro: de interrogación, de asombro o de terror.

—Oh, qué interesante —dice Charlotte para disimular, como todos, su pasmo, su horror o su ignorancia, porque hasta el momento no he entendido qué puede tener de interesante ser de Medellín, Colombia. Y luego agrega como casi todos—: tengo una sobrina allá, en Bolivia —dice, y yo sonrío pensando que también podría ser en Asunción, Maracaibo o Panamá. Para ellos es lo mismo.

Sin embargo, mi nacionalidad no espantó a Charlotte, porque me ofrece otro muffin, y pregunta:

—¿Tienen blueberries en...?

Me dan ganas de decirle: dígalo tranquila, que ese nombre no explota. Pero me limito a sacarla de su apuro y le respondo: Medellín. Y me pregunto: ¿Blueberries en Medellín?, y hasta me río porque ni siquiera sé cómo se dice eso en español, y para que no vaya a pensar nada raro de mi risa, le explico:

—Sí, sí tenemos. Todo es posible en Medellín.

Pienso: todo menos el olvido. Yo que perdí mi ruta no he podido olvidar, por mucho que lo he in-

tentado, lo que soy y de dónde he venido, no por renegar o por vergüenza, sino para poder empezar de cero, sin remordimientos y con los pies bien puestos sobre este lado de la tierra.

Pero olvidé precisamente lo que no debía: mis pasos huyendo, mis pasos despavoridos, frenéticos, atravesando demente una ciudad desconocida. Creí que esa misma noche encontraría a Reina, que era cosa, simplemente, de deshacer los pasos corridos y buscar el rastro que dejó mi fuga, echar reversa, devolver el tiempo, o si tan sólo hubiera sido posible, perder el miedo y recobrar la calma. Me dije: no es tan difícil volver, es cuestión de tranquilizarse y recordar. Me repetí: no es tan complicado, no es imposible. Y cuando comencé a caminar, muy despacio, mirando hacia arriba para reconocer algo, recordé lo que me habían advertido:

—Allá todo es igual.

Me lo había dicho Carlitos, que se mosqueaba mucho siempre que se tocaba este tema. Él nunca estuvo de acuerdo con nuestro viaje. Me insistió hasta el cansancio: te vas a comer toda la mierda que no te has comido nunca.

—Pero mierda gringa —me dijo Reina, después.

—Tal vez Carlitos tenga razón.

—Entonces quedate con Carlitos —me sugirió Reina.

Le bregué mucho a la memoria para tratar de volver al lugar donde empecé a correr. Me exigí que tenía que recordar algo, una puerta, un letrero, tal vez la mancha de sangre que derramó el policía antes o en el instante de morir.

—Al menos un olor —me obligué.

Un color, un sonido, una idea de algún sitio, tantas cosas que tiene una ciudad para recordar. Tantas cosas, y yo no pude encontrar ninguna.

Presentí, además, que caminaba en círculos, como quienes caminan perdidos en una selva. Después me quedé quieto para ver si ella me encontraba, así como esa vez, sin buscarla, yo me encontré con su mirada, esa primera tarde cuando mis amigos corrieron tras ella y fue Reina la que haciendo caso omiso de ellos, se inquietó por quien se había quedado recostado en el muro, preguntándose por qué había vuelto Reina a nuestro barrio.

—Parece que la mamá los dejó —me contaron luego.

—¿Y por eso volvieron? —pregunté.

—A lo mejor quieren olvidar.

—Nadie vuelve para olvidar —contesté.

Ni siquiera yo, que meses más tarde quise encontrar el sitio exacto donde me vi perdido, el puro corazón del laberinto. Volver allí como se vuelve a una tumba para decirle a quien yace: tú estás muerto y yo estoy vivo, para decirle: déjame vivir, que no tengo otra opción. Volver para matar al muerto, para descartar el encuentro imposible y desechar el milagro. Busqué mucho ese lugar, ya no para recordar el camino perdido hacia Reina, sino para olvidarlo. Pero se me borrarón para siempre esas calles donde, aterrizado, vomité y por donde vagué congelado y aturdido, arrimado a las canecas y a las hogueras de otros callejeros.

No sé cuántos días estuve en ese trance, porque cuando uno se pierde también se pierden, entre muchas cosas, el tiempo y el espacio. Lo poco que recuerdo son momentos tan perdidos como yo, tan borrosos como la gente que me miraba con fastidio; algunos que me pasaron comida y hasta monedas que nunca les pedí. Después vi a Reina escondida en las esquinas, vi luces de sirena y policías, vi gatos flacos entre las canecas escarbando lo que yo también buscaba, oí voces en otro idioma y el grito de Reina, ¡no salgas, Marlon!, la voz de mamá y el rostro implorante de papá. Oí ruidos y vi sombras en desorden, y a la muerte de gancho diciéndome como me decía Reina: mejor matémonos, y otra voz, tal vez la mía, que me animaba: sigue caminando que ya la vas a encontrar. Entonces, por momentos lo creí, a ratos también fui consciente de mi desvarío, por eso no supe qué fue y qué no fue, y por eso dudé tanto cuando vi el letrero y leí lo que de acuerdo con la lógica no tenía por qué leer, pero que me hizo creer que yo no estaba ahí, que ni siquiera había salido, que muy cerca entonces tendrían que estar los míos y mi casa y los amigos y hasta Reina. Por eso pensé: estoy loco, cuando después de varios días de estar buscando, leí las letras rojas sobre fondo amarillo, que en un cartel muy grande decían: Tierra Colombiana.

Ricardo Cano Gaviria y el campo literario colombiano actual

Elsy Rosas Crespo

La figura y la obra de Ricardo Cano Gaviria no son precisamente paradigmáticas en el contexto de la literatura y la crítica literaria colombiana actual: ha escrito varias obras narrativas y textos críticos¹ en los que se propone tomar distancia de los temas literarios más frecuentes en Colombia, así como de la manera en que son tratados, y desde hace más de treinta años vive en Europa, convencido de que está en el lugar y con las personas que le corresponden.

Para comprender y valorar de manera justa la obra de Ricardo Cano Gaviria es necesario establecer diferencias y relaciones entre sus actitudes como ser humano con todo el derecho a aspirar a construir una «imagen personal», su rechazo enfático ante algunas prácticas frecuentes en el campo intelectual, en el editorial y en el literario en Colombia, en América Latina, e incluso en España², que impiden el desarrollo

¹ Las obras narrativas son: *Prytaneum* (Bogotá, Colcultura, 1981), Las cien-
to veinte jornadas de Bouvard y Pécuchet (Barcelona, La novela corta, 1982),
El pasajero Benjamin (Pamplona, Camp y Paniela, 1989), En busca del Moloch
(Bogotá, Tercer Mundo, 1989) y Una lección de abismo (Barcelona, Versal,
1991). Algunos textos críticos: El buitre y el ave Fénix, conversaciones con
Mario Vargas Llosa (Barcelona, Anagrama, 1972), «La novela colombiana des-
pués de García Márquez», publicado en el Manual de Literatura Colombiana.
Tomo II (Bogotá, Planeta, 1988), «Por un poeta sin aureola» (Revista Casa
Silva, No 10. Tomo I, 1997). Otros textos suyos son de difícil clasificación
debido a que se mezcla en estos la subjetividad y la rigurosidad crítica, son
textos elaborados después de investigaciones minuciosas alrededor de un
tema de interés: Acusados Flaubert y Baudelaire, o de cómo, en el año de 1857,
Madame Bovary y Las flores del mal fueron llevadas ante el tribunal, con el
dossier completo de los procesos (Barcelona, Muschnik, 1984) y José Asunción
Silva, una vida en clave de sombra (Caracas, Monte Ávila, 1992).

² Ante la pregunta: «¿Cree usted que hoy se puede hablar de un 'diálogo' entre
la crítica literaria española y la crítica literaria hispanoamericana?», Cano
Gaviria respondió, entre otras cosas: «Para responder esa pregunta habría
que suponer que la crítica literaria hispanoamericana y española existen como
dos actividades que hubieran alcanzado a distinguirse por su producción o
sus propuestas dentro de los respectivos panoramas, y eso no ha ocurrido...»

*Elsy Rosas Crespo, maestra investi-
gadora del Seminario Andrés Bello,
unidad docente del Instituto Caro y
Cuervo, de Colombia.*

pleno y auténtico de la creación y la crítica literaria como actividades serias, rigurosas y autónomas, y, especialmente, su propuesta estética, en estrecha relación con su particular manera de proyectarse como individuo (lector) y su apuesta como artista y como crítico: Ricardo Cano Gaviria, como gran parte de los novelistas colombianos actuales, se propone, a través de su obra artística y crítica, oponerse de manera radical a la propuesta estética e ideológica de Gabriel García Márquez; como muy pocos, lo logra de manera efectiva.

En la obra narrativa del escritor antioqueño se percibe el interés —frecuente en la literatura actual— por reflexionar sobre los procesos, experiencias y efectos generados a través de la lectura y la escritura; estas reflexiones son encarnadas por personajes con interioridad cosmopolita que relacionan gran parte de sus vivencias personales con las experiencias vividas con o a través del arte, especialmente de la literatura. Algunos escritores como Victor Hugo, Flaubert, Gautier, Benjamin y, en la novela que está por salir, Baudelaire³, son personajes centrales en la narrativa de Ricardo Cano Gaviria; seguros de que deben vivir la realidad poéticamente e incorporarla a la experiencia en su calidad poética, estos personajes leen, escriben, reflexionan, comentan y viven situaciones particulares ocurridas debido a la singularidad de su carácter. Este tipo de figuras, aunque no se trate de seres reales encarnados en personajes ficticios, es frecuente en la literatura colombiana a partir del momento en que apareció *De sobremesa* de José Asunción Silva; en estas novelas se percibe la manera

... «...el 'crítico' de más influencia hoy en España es un señor que defiende la poesía de la experiencia, escribe en el periódico, preside varios jurados desde los que impone su criterio, y lo mismo se despacha con una crítica literaria que con un artículo sobre un acontecimiento político... en cuanto a Latinoamérica, ¿dónde está la figura que pueda equipararse al menos a Ángel Rama? Entonces, si la situación es esa, ¿qué diálogo puede haber?» (Cano-Espitia, 2001:367).

³ La novela se titulará *El hombre que rezó a Baudelaire*. Apareció un fragmento en *Gaceta*, 41, septiembre-diciembre de 1997.



HM

de concebir la literatura y la lectura, los intereses y la formación intelectual del escritor, debido a que algunos de sus gustos e ideas son transferidas al protagonista o a algunos personajes centrales.

Actualmente el interés por la creación de este tipo de obras no es exclusivo de Ricardo Cano Gaviria, tratándose de escritores colombianos; también lo practican Héctor Abad Faciolince, Darío Jaramillo Agudelo, R. H. Moreno Durán... pero las obras del escritor antioqueño no se parecen a las de su compatriotas debido a que en las de Cano Gaviria se presentan temas actuales que involucran asuntos de carácter social sin que se expresen de manera evidente ni se presenten como uno de los aspectos centrales; se expresan porque se tienen que expresar, porque a pesar de la distancia que se propone establecer en relación con el presente y con la incipiente tradición literaria colombiana —de la que forma parte y conoce lo suficiente como para asumir una actitud ante ésta— cuando escribe no puede ser ajeno a esta realidad.

Lo que en la narrativa de Ricardo Cano Gaviria podría ser interpretado sólo como el deseo infinito de dar a conocer su erudición, admiración y conocimiento de la literatura francesa, con actitud presuntuosa y artificial, no es más que el deseo enfático de distanciarse de forma radical de la propuesta estética e ideológica de Gabriel García Márquez y, en un sentido mucho más profundo y universal, de asumirse como escritor de «literatura menor»:

Una «literatura menor» tal como él [Kafka] la entiende, es la que escribe una minoría dentro de una lengua mayor...

Una literatura mayor sería la propia literatura alemana, poblada de grandes figuras... En una literatura menor, «la ausencia de modelos nacionales mantiene alejados de la literatura a los totalmente ineptos». Salvando las distancias, casi podría decirse que era el estado de muchas literaturas latinoamericanas antes del *boom*, por ejemplo la colombiana; se vivía en una minoría que era sin duda más fértil que lo que hay ahora, cuando las grandes figuras que han reivindicado nuestro español latinoamericano han generado una sarta de imitadores que no acaba de desaparecer... Casi todos han caído en la trampa de querer ser «grandes»...

No sólo se trata de estar en minoría de los que van contra la corriente, y soportar que los imitadores o admiradores de los grandes te tomen por tonto o inepto, lo cual requiere un cierto estoicismo, sino tener la convicción arraigada de que es necesario desterritorializarse (se *dépaysé*) para poder descubrir mejor las zonas donde uno está en «minoría». En efecto, son esas zonas del ser donde uno se muestra más en minoría, más solitario, las que proporcionan la mejor materia prima para «ensanchar la frontera del arte» en determinado momento... Deleuze-Guattari, buenos intérpretes de Kafka, lo expresan de forma inmejorable: «Escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera. Para eso: encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto». Siempre vuelvo sobre estos textos, que reflejan perfectamente la postura que asumí muy pronto, cuando comprendí que los pastiches del *boom* eran un muy buen ejercicio, y cuanto más conscientes mejor. (Cano-Castillo: 2000: 42-43)

No es fácil ubicar de manera medianamente clara la obra narrativa de Ricardo Cano Gaviria en alguna de las posiciones dominantes en el campo literario⁴ colombiano actual si pensamos en su apuesta

⁴ «El campo literario es un campo de fuerzas al mismo tiempo que un camino de luchas que tienden a transformar o a conservar la relación de fuerzas establecida: cada uno de los agentes empeña la fuerza (el capital) que adquirió, por las luchas anteriores en las estrategias que dependen, en su orientación, de su posición en las relaciones de fuerza, es decir, de su capital ...»

como artista y la puesta en forma a través de la cual se manifiesta; lo más seguro es que existen muy pocos (tal vez ninguno, además de él)⁵ escritores colombianos que se proponen deliberadamente hacer «literatura menor» con las implicaciones que esta actitud conlleva y de la manera como él la afronta en relación con los escritores que aspiran a ser grandes y reconocidos y ante los críticos de literatura: asumiendo el riesgo de ser tomado por «tonto o inepto».

La gran diferencia entre la apuesta estética de la mayoría de los novelistas colombianos actuales, de mayor reconocimiento, y la de Ricardo Cano Gaviria tiene que ver con el hecho de que mientras que para ellos lo fundamental es concentrarse en los conflictos de carácter político y social para luego expresarlos en las obras con una actitud crítica

... específico. Concretamente, son por ejemplo las luchas permanentes que oponen las vanguardias siempre renacientes a la vanguardia consagrada... Los recién llegados, que son también los más jóvenes, cuestionan lo que fue opuesto por la revolución precedente a la ortodoxia anterior... esta discusión incesante se traduce, del lado de las obras, en un proceso de depuración.» (Bourdieu. 2000: 146).

⁵ Fernando Cruz Kronfly es uno de los novelistas colombianos actuales que coincide en algunas de las apreciaciones de Cano Gaviria especialmente en relación con el rechazo hacia la recreación realista de situaciones sociales actuales, la «fórmula» de García Márquez y la búsqueda de éxito como objetivo central: «Separada de la tendencia... gustadora de la masa consumidora por lo vivencial y por su naturaleza de espejo fácil ante la realidad cultural y social inmediata, paralelamente se expresa otra forma de narrar un poco más solitaria... que sin separarse de las formas culturales inmediatas hace esfuerzos por narrar a partir de la utilización de símbolos y metáforas con propósitos cognitivos y apuntando a la exploración de la condición humana y sus dramas universales... los narradores en nuestro medio, embriagados con el éxito de la «fórmula» del «Realismo Fantástico Latinoamericano»... continúan viendo en ese modelo narrativo su última oportunidad de ascenso al cielo de la fama y el reconocimiento social y editorial» (Cruz. 1996:70-73).

claramente detectable, y en muchas ocasiones sin ningún tipo de distanciamiento, para él es más decisivo reflexionar en torno al desarrollo cultural y literario del país, cada vez más lejos de ser realizado debido, en buena medida, a la naturaleza y las dimensiones de los conflictos sociales y políticos, tanto como por el funcionamiento de la industria editorial en Colombia y el poder simbólico⁶ que han ido ganando los escritores que venden muchos libros aunque la calidad artística de éstos sea puesta en duda incluso por ellos mismos y por los críticos.

Ricardo Cano Gaviria se propone contraponer en su obra narrativa y crítica a los lectores, los círculos intelectuales, la literatura y el desarrollo favoreciendo siempre la perspectiva eurocentrista; la relación se establece entre Europa y América, con mayor énfasis entre Colombia y Francia. Las obras son de pensamiento más que de acción; los personajes y los hechos narrativos no gozan de la espectacularidad y la motivación que se percibe en otras obras que pretenden recrear ambientes intelectuales debido a que los espacios y los personajes no son presentados como posibilidad, como ensoñación, sino como objeto de reflexión. Las tertulias y las conversaciones intelectuales si no son ridiculizadas o inexistentes, son tratadas de forma directa, a través de palabras lo suficientemente dicientes para no

⁶ «El poder simbólico, cuya forma por excelencia es el poder de hacer de los grupos (grupos ya establecidos, que hay que consagrar, y grupos a establecer...) está fundado en dos condiciones. En primer término, como toda forma de discurso performativo, el poder simbólico debe estar fundado sobre la posesión de un capital simbólico. El poder de imponer a los otros espíritus una visión, antigua o nueva... El capital simbólico es un crédito, es el poder impartido a aquellos que obtuvieron suficiente reconocimiento: así, el poder de constitución, poder de hacer un nuevo grupo... o de hacerlo existir por procuración, hablando de él, en tanto que mensajero autorizado, no puede ser obtenido sino al término de un largo proceso de institucionalización... El poder simbólico es un poder de consagración o de revelación, un poder de consagrar o de revelar las cosas que ya existen». (Bourdieu. 2000: 140-141)



HM

alargar más de lo necesario las escenas y con gran economía de recursos expresivos que hacen más enfático el efecto; algo similar se percibe en las escenas eróticas concretas: sin ser demasiado explícitas tampoco están cubiertas por el velo del decoro o del presupuesto.

Ricardo Cano Gaviria se identifica con las prácticas de los novelistas franceses del siglo XIX, con los más reconocidos en su doble papel: como artistas y como críticos. Es indudable que la mayoría de los escritores colombianos actuales no se destacan por ser, además, críticos de literatura de reconocidas dotes y si los planteamientos y la lógica de Cano Gaviria es efectiva para aproximarnos a uno de los rasgos que caracterizaría al «escritor auténtico», se podría empezar a dudar de la altura de algunos novelistas colombianos que venden mucho y son leídos masivamente, pero no elaboran textos críticos, sino que escriben ocasionalmente breves comentarios sobre literatura sin mucha profundidad ni originalidad en los análisis y las interpretaciones. Sobre la relación entre creación y crítica literaria así como la autodefinición de Ricardo Cano Gaviria como escritor moderno, estos son algunos de sus planteamientos:

Mi relación con la crítica se desprende sólo de mi condición de escritor que se reconoce deudor de una modernidad cuyos presupuestos están bien claros, antes que de una postmodernidad que es una sensación más que una realidad. La modernidad literaria a la que nos debemos establece de algún modo que un buen escritor lo es porque es buen crítico. El primer romanticismo alemán ya

dejó eso bien claro, que el momento crítico no es más que la otra cara del momento poético, que crítica y poesía se nutren y se complementan, y los maestros de esa modernidad, desde Balzac hasta Flaubert, Baudelaire y Poe, fueron estupendos creadores porque fueron buenos críticos... no porque vendían mucho... ¿Dónde están las críticas de Eugenio Sue, y de Alphonse Karr, que eran más vendidos y leídos que aquellos otros? Ellos carecían de ese momento crítico, no eran más que productores que daban abasto a un consumo. (Cano-Espitia. 2001: 360)

El hecho de que Cano Gaviria no se halle compenetrado de la literatura y la cultura colombiana de la forma en que a veces se le reprocha, y de que muchas veces, de manera justificada, la cite sólo para juzgarla de forma negativa, no puede convertirse en una razón para que sus obras literarias sean interpretadas sólo como el resultado del desprecio de lo propio; él se propone, a través de la creación artística, descubrir nuevas alternativas de conocimiento y de aprehensión de la realidad y expresarse como lo que fundamentalmente es: un apasionado lector de literatura, no precisamente colombiana; sus obras surgen a partir de esta práctica.

La similitud entre Silva y Ricardo Cano Gaviria es evidente en relación con las actitudes que manifiestan ante el anacronismo en que se halla enclaustrado el país, la necesidad de salir de éste cuanto antes debido a que no hay posibilidades reales de cumplir con sus anhelos a nivel personal ni artístico y, especialmente, el papel central que ocupa la lectura en la vida y la escritura de ambos. Si nos atenemos a la interpretación que hace Gutiérrez Girardot de la figura de José Asunción Silva en «El dandismo de José Asunción Silva» (1998) será más fácil entender algunas actitudes de Cano Gaviria como lector e intérprete de la obra del escritor bogotano:

El hecho de que Silva... se sintiera aislado y aconsejara a su amigo Emilio Cuervo Márquez que no cesara en la «empresa de dejar la tierra» no es un acto de rebeldía o rechazo pleno de su raíz social, sino expresión de una insatisfacción social del «artista» consciente de su vocación, frente a la pacata y provinciano-católica sociedad burguesa de Bogotá, y de una nostalgia indefinida de ubicación en

la realidad, esto es, de lo que cabe designar como «excentricidad», o la pérdida del centro⁷... Su «excentricidad» se nutrió indudablemente de la simulación de esa «aristocracia», pero no menos de su vocación de poeta encaminada por una consecuencia determinante del romanticismo: la de la llamada «autonomía del arte», que consiste en la conversión del arte en un Absoluto religioso pero secular, en la sustitución de Dios ausente por el arte... La «existencia estética» que quiso encarnar y encarnó el adolescente Silva encontró en el título de la trilogía de Barrès «el culto del yo», no sólo una consigna que corrobora la comprensión de sí mismo, sino la descripción de una experiencia de ese culto. Es evidente que Silva acomodó las situaciones de la trilogía de Barrès a sus propias circunstancias e ideales, es decir, que Silva leyó la trilogía de Barrès como literatura consoladora, como breviario religioso del yo estético. (Gutiérrez. 1998: 90-101)

En una presentación de la segunda edición de *Una lección de abismo* se le preguntó a Cano Gaviria: «¿Por qué ubica la novela en la campiña francesa? ¿Por qué no en Boyacá o en las estepas rusas?» La respuesta fue:

Por un tipo de literatura que me ha sido muy caro: Proust, en primer lugar, luego Larbaud y Fournier, cuya huella creo que se puede detectar en la novela. Por otro lado, Francia como escenario te permite estar de algún modo en el centro del mundo, lo cual da la impresión de que si los personajes cuajan en ese escenario están más cerca de convertirse en tipos. Pero, cuando pienso en la segunda parte de tu pregunta, veo que hay algo más: el imaginario de un autor se forja a través de sus lecturas... Y así ocurren cosas muy curiosas: que gracias a Turgueniev o a

⁷ «Me gusta mucho citar una frase de Blanchot: 'Aquel que escribe el libro lo escribe por deseo, por ignorancia de su centro...' Cuando escribo narrativa, escribo no porque sepa muchas cosas, sino porque las ignoro, y al descubrirlas me descubro en ellas. Y en ocasiones eso implica un cierto masoquismo, pues a veces se sufre bastante... No quisiera dar la impresión de alguien que esté contento con su jardincito...» (Entrevista que aparecerá próximamente en la revista de la Universidad de Antioquia).

Gogol o a Dostoievsky yo como colombiano siento que tengo más cerca la estepas rusas que las cordilleras de Boyacá... hay que precisar que esta manera de ver las cosas es la de un escritor metaliterario, que considera que, en la mayoría de las veces, cuenta más ese tipo de experiencia mediatizada que es la de la lectura que la experiencia directa, la que viene de la vida real. Quiero decir que, a la hora de escribir un relato o una novela, seguramente lo que más cuenta en mí es el recuerdo de una lectura que el de un hecho vivido, porque como experiencia fue más intensa la lectura.

Ricardo Cano Gaviria además de ser escritor es traductor, crítico y editor, labor que desarrolla en equipo con su esposa Rosa Lentini; en las cuatro actividades logra un alto nivel de autonomía. Los textos que edita parecen haber sido pensados para lectores de literatura europea moderna, algunos títulos son *Cien años de Mallarmé. Igitur y otros poemas* (1998) —que es el octavo número de la serie IGITUR/POESÍA⁸—, *De la tierna edad* —una traducción del francés realizada por Ricardo Cano Gaviria del texto *Enfantes* (Editions Gallimard, 1918) de Valery Larbaud, primer número de la serie IGITUR/NARRATIVA—. Los siete primeros textos de la serie IGITUR/POESÍA son de figuras como Peter Huchel, Osip Mandelstam, Alberto Martínez Sarrión, Pierre Reverdy, Juan Eduardo Cirlot, Carlos Edmund de Ory, Else Lasker-Schuler, Ángel Crespo, Aleister Crowley. Otra colección de la editorial⁹ —denominada IGITUR MITO— llama especialmente la atención teniendo en cuenta que Ricardo Cano Gaviria no da muestras de confianza en el desarrollo sólido de la literatura ni de la producción editorial en Colom-

⁸ En la «Justificación y agradecimientos», Cano Gaviria explica: «La idea de publicar un libro con las traducciones más importantes que de la obra de Mallarmé se han hecho a lo largo de un siglo, para conmemorar el centenario de su muerte, vino a completar un proyecto anterior, más modesto, de los editores: el de publicar, con igual propósito conmemorativo, el poema en prosa *Igitur*, que dió su nombre a la Editorial.

⁹ Subvencionada por el Ministerio de Cultura de Colombia, como lo es también la serie *igitur/narrativa*.

bia. Además de reconocerle méritos a la vida y la obra de José Asunción Silva, parece que aprecia la importancia de la revista *Mito* y de sus integrantes que, sin duda, se constituyeron en una especie de vanguardia en la literatura colombiana. El primer número de esta colección es *Contextos para Maqroll*, de Alvaro Mutis; el segundo, *Si mañana despierto y otros poemas*, de Jorge Gaitán Durán.

Es importante destacar el hecho de que, como muy pocos escritores colombianos, Ricardo Cano Gaviria tiene el privilegio de formar parte de campos diversos que le permiten a los lectores de sus obras observar la autonomía que lo caracteriza; sabe distinguir y distanciar muy bien su papel múltiple como crítico literario, novelista, biógrafo y, especialmente, como editor; hasta donde se ha podido detectar no permite que el hecho de pertenecer al campo económico, a través de su papel como editor,¹⁰ interfiera en su papel como artista a quien se le publican las obras debido al mérito que éstas tienen, por sus cualidades literarias. El mejor ejemplo para mencionar es la novela *Una lección de abismo*, tex-

¹⁰ De una empresa editorial que gozaba de respaldo y prestigio desde su inicio debido a que se creó, en buena medida, como continuación de la desaparecida revista *Hora de Poesía*, dirigida por Javier Lentini: «Mi mujer, Rosa Lentini, llevaba la revista *Hora de Poesía*, que financiaba su padre, cuando la conocí, y a fuerza de ayudarle a solucionar todo tipo de problemas, para hacer más viable esa publicación y asegurar su supervivencia, terminé metido hasta el cuello. Así se logró llegar al número cien, cuando se cerró la revista tras la muerte de Javier Lentini, y entonces, para seguir con algo, decidimos crear nuestra propia empresa. Ahora bien, lo fuerte de la editorial es la poesía, porque aprovechamos el terreno labrado en *Hora de Poesía*, pero nuestro propósito es ir incrementando la narrativa, en la medida en que el mercado lo permita, pues ya se sabe que se trata de un terreno muy diferente, donde hay que competir con grandes grupos editoriales. Las publicaciones de poesía tienen un público especial, más minoritario, lo que hace posible que una editorial pequeña ocupe un cierto espacio» (Entrevista inédita que aparecerá próximamente en la revista de la Universidad de Antioquia).

to del que se publicó la segunda edición en 2001 por Alfaguara, una de las editoriales que publica las obras de los novelistas más destacados y reconocidos en el campo literario colombiano actual como Fernando Vallejo, Héctor Abad Faciolince, Darío Jaramillo Agudelo y, por supuesto, Álvaro Mutis.

Si los propósitos de Ricardo Cano Gaviria son poco comunes en relación con otros escritores colombianos en cuanto a la elección del tema, la técnica que emplea para darle forma, el trabajo serio, apasionado y riguroso que se observa al leer detenidamente sus obras, su actitud como crítico y hasta como teórico de la literatura también es diversa. Una primera aproximación a los textos deja ver a un lector cuidadoso y severo en sus apreciaciones, consciente del compromiso intelectual de los críticos como descifradores e intérpretes de los textos artísticos con pleno derecho a la autonomía y a generar lecturas e interpretaciones que sólo se hallan dentro de éstos; rechaza de manera enfática toda aproximación que se oriente bien sea desde la creación o desde la crítica hacia un aspecto que no sea la misma literatura, mucho menos hacia una propuesta de orientación social. En los textos críticos Ricardo Cano Gaviria parte de lecturas atentas que no sólo buscan exaltar o condenar el texto que observa; no se trata de crítica sin explicación, de deslumbramiento ante lo inefable, de un listado de citas literarias y tampoco es excesivamente apasionado sin justificación; sabe medir la distancia entre el autor del texto y él como crítico sin que, al parecer, interfieran afectos personales aparte de la seguridad de que los europeos son mejores escritores e intelectuales que los latinoamericanos y que, cuando se refiere a los segundos, como crítico justo que aspira a ser, tiene que ser enfático para que lo entiendan.

A propósito de la técnica de la simulación, el pastiche y la traición, que es evidente en *Una lección de abismo*, «En busca del Moloch» y *El pasajero Walter Benjamin*, quién mejor que el propio Cano Gaviria —cuando se refiere a las traducciones que presenta en la edición de los poemas de Mallarme (en *Igitur y otros poemas*)—, para explicar su posición y hasta sus razones para hacer lo que, seguramente, se propuso lograr en sus obras:



1131

La rica nómina de traductores... nos sugirió que los más adecuados era ordenar el libro en dos grandes secciones... y otra que comprendiera los poemas que, a lo largo de cien años, fueron elegidos por los propios traductores, con lo que se hacía justicia al protagonismo de éstos, haciendo caso omiso de las posibles repeticiones, que por el contrario... podrían ser un aliciente suplementario para el lector que quisiera ahondar en la aventura de la traducción y la traición poética. En este sentido, el lector malicioso estará a sus anchas para comprobar cómo el amor excesivo puede llevar a la infidelidad e incluso, edípicamente, a la suplantación inconsciente o a la simulada, el *pastiche*, del que al final del libro ofrecemos los ejemplos de Julio Cortázar y Ángel Crespo. (Cano. 1998: 7-8)

Este gusto excesivo por la simulación, el pastiche y la traición se halla en plena consonancia con la apuesta estética de Ricardo Cano Gaviria tanto como con su deseo de apartarse de los maestros latinoamericanos directos (García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa...) y la realidad social inmediata; además de ejercer el papel de continuador o de imitar el estilo de los escritores que más admira, a través del pastiche¹¹ —y como un artista que no aspira a ser «grande»— pone a prueba su propio estilo y los modelos por él establecidos; a lo largo de su narrativa, lo suficientemente amplia y diversa como para constatar este hecho, no se ha propuesto asimilar un estilo propio sino que actúa como crítico, imitador y suplantador de sí mismo en su papel simultá-

¹¹ «El que realiza un pastiche se apodera de un estilo... y este estilo le dicta su texto» (Genette, 1989: 104).

neo de escritor, lector y crítico; «El escritor, si su móvil es estrictamente literario, no escribe ni para sí mismo ni para un público, sino para un intermediario, un mediador entre los dos, que es el lector que lleva dentro» (Entrevista que aparecerá próximamente en la revista de la Universidad de Antioquia).

Sería muy difícil imaginar a García Márquez leyendo otra cosa que a Faulkner y a Borges. Seguramente esta manera monofásica hace parte del genio de García Márquez, pero yo admiro más la otra, la bifásica: el autor que se puede nutrir de otros géneros, el ensayo y la poesía sobre todo. Cultivar la literatura desde una zona fronteriza seguramente puede darle a uno una lucidez que le impida cometer ciertos excesos, una vez acuñada la propia fórmula, como por ejemplo acabar imitándose a sí mismo y crear eso que Baudelaire llamó un *poncif*, o inçitar a otros a que lo creen. (Cano-Castillo. 2000: 44)

El mejor ejemplo de esta técnica en la que se mezcla el sarcasmo, la parodia, el «desdoblamiento» y, de paso, la toma de posición, la apuesta, las reservas del escritor ante los críticos de literatura latinoamericana, la distancia que asume en relación con García Márquez¹² y el *boom*, así como con sus propios contemporáneos, es la «autoentrevista» que Ricardo Cano Gaviria se autoconcedió para la revista *Gaceta*, precisamente en el número consagrado

¹² «El proceso en el cual están inmersas las obras es el producto de la lucha entre quienes, debido a la posición dominante (temporalmente) que ocupan en el campo (en virtud de su capital específico), propenden a la conservación, es decir a la defensa de la rutina y la rutinización, de lo banal y la banalización, en una palabra, del orden simbólico establecido, y quienes propenden a la ruptura herética, a la crítica de las formas establecidas, a la subversión de los modelos en vigor y al retorno a la pureza de los orígenes. De hecho, sólo el conocimiento de la estructura puede aportar los instrumentos de un auténtico conocimiento de los procesos que conducen a un nuevo estado de la estructura y que, en este sentido, incluyen también las condiciones de la comprensión de ese estructura nueva» (Bourdieu, 1997B: 309).

a la celebración del premio Nobel otorgado a García Márquez. Algunos apartes de la «Autoentrevista» son:

[...]

—Quiero que me hable de usted, no de los demás. Estábamos en que *Prytaneum* convirtió en fábula un capítulo desdichado de nuestra cultura: la Atenas sudamericana. ¿Cómo se le ocurrió intentar eso?

—Una vez leí en algún escritor colombiano que Macondo era algo así como una metáfora de Colombia, lo cual me pareció un tópico para exportación. ¿Cómo va a tener cabida en Macondo algo como la Atenas sudamericana? Estuve un tiempo dándole vueltas a la posibilidad de formular un modelo que propusiera dos Colombias, una real y otra reglamentaria, una inculta y otra ilustrada, una palpitante, silenciada y otra retórica, ciceroniana: ésta tendría por capital a la Atenas, aquella otra a Macondo. Me parecía que de ese modo quedaba abierta la posibilidad de interpretar la historia de la cultura colombiana como una lucha entre la Atenas y Macondo, lucha de la que el Bogotazo hubiera sido un momento clave...

Ahora bien, si Macondo ha aportado lo mejor de la narrativa actual en Colombia, los escritores de la Atenas, o mejor, los escritores que, provenientes de la Atenas, ya han tomado conciencia de lo que ha significado ésta, histórica y culturalmente, deben encontrar su propio camino, proponer su propia fórmula, la cual se me antoja que sólo puede ser satírica o paródica.

[...]

—La Atenas como una especie Cacania.

—Exactamente. O de Patria Boba. Sólo hay que recoger viejos nombres... Supongamos que alguien de la Atenas escribe una novela sobre un dictador que lee a Horacio y hace el amor en latín: si con ella no intenta hacer una parodia o caricaturizar algo, es decir, si no está escrita en tono sarcástico, allí hay un peligro de retorno, no de lo reprimido, sino de lo «olvidado»: la Atenas.

[...]

—Me llama mucho la atención que simpatice tan poco con el *boom*, cuando su primer libro fue precisamente sobre Vargas Llosa.

—No es cierto que no simpatice. Supongo que aquí mi obligación es aclararle que admiro y respeto a García Márquez, a Vargas Llosa y a Cortázar, pero no creo que por eso tenga que imitarlos, como intentan hacer algunos

no sólo en lo que escriben sino en las poses que asumen: existen por ahí psitácidos no bautizados aún por los naturalistas que repiten las frases que Vargas Llosa pronunció hace diez o doce años. Nunca quisiera caer en un ridículo tan espantoso.... Me hacen pensar en esos locos que se toman por Napoleón. En otro registro, cabría decir que, si de lo que se trata es de negar, superar al padre, servirse de sus mismos métodos no es negarlo sino afirmarlo. En cambio, si uno se sirve del tío, el abuelo, puede encontrar con más facilidad una salida. Víctor Slovsky señaló que, en la historia del arte, el legado se transmite no del padre al hijo sino del tío al sobrino. Yo diría que incluso hay que ir más lejos y decir con Tynjanov, otro formalista: «En la lucha con su padre, el nieto acaba por parecerse a su abuelo». Por lo que a mí respecta, eso expresa mi mejor deseo: me interesa, más que la línea de los padres (los Vargas Llosa, los Cortázar), la línea de los tíos (Borges, Nabokov, Gombrowicz, Felisberto Hernández, Bioy Casares) y sobre todo la de los abuelos (Flaubert, Nerval, Proust, Schwob, Barbey, H. James, Hardy, Schnitzler)... La lástima es que, la mayoría de las veces, los críticos no sepan ir más lejos que el lector común, o que el lector rutinario que de algún modo son para poder captar en qué medida una obra es, ante todo, una exploración; *Sylvia*, de Nerval, no es una obra escrita en tono mayor, como *La educación sentimental*, por ejemplo, y sin embargo es el punto de partida de toda una corriente cuyo máximo jalón es *En busca del tiempo perdido*. Pero para captar oportunamente estas cosas hay que tener una visión amplia, y no ser un lector monofásico, ni un crítico que adolezca del fetichismo de la gran obra. No sé, soy muy pesimista cuando pienso en los críticos... Siempre habrá por ahí alguno dispuesto a utilizar como argumento lo que, en suma, no sería más que un rasgo de la obra mediante el cual se capta su diferencia con respecto a la norma... Que si una literatura demasiado sofisticada, que si un libro decadente, que si una postura europeísta. Conozco esos tópicos.

—¿Qué le gustaría a ese respecto?

— Tal vez lo que quisiera sería ser un escritor que, en su deseo de pureza, pudiera desdoblarse en su crítico. Y no sólo en éste, sino también en su lector, su editor, su público, su posteridad, y que terminara no necesitando más que de sí mismo para existir.

— Su sueño, pues, ya ha empezado a realizarse.

—¿Por qué?

— Acaba usted de desdoblarse en entrevistador.

— ¡Es verdad! ¿Me creería si le dijera que no me había dado cuenta?

—¡Por supuesto! (Cano, 1983: 43-45)

Bibliografía

Bourdieu, Pierre, *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa, 2000 (Primera edición: París, Les Éditions de Minuit, 1987).

_____, *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997A.

_____, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1997B (Primera edición, París: Éditions du Seuil, 1992).

Cano Gaviria, Ricardo, «Autoentrevista», en *Gaceta*, Vol. VI, No. 39, Bogotá, 1983.

_____, *Una lección de abismo*, Bogotá, Alfaguara, 2001 (Primera edición: Barcelona, Versal, 1991).

_____, «La novela colombiana después de Gabriel García Márquez», en *Manual de literatura colombiana*, Tomo II, Bogotá, Planeta, 1988.

_____, Espitia, Leonardo y William Díaz, «Entrevista con Ricardo Cano Gaviria», en *Literatura: teoría, historia, crítica*, No. 3, Bogotá, Revista del Departamento de Literatura. Universidad Nacional de Colombia, 2001.

_____, González, José Francisco, «El último de los 'Mohi-Canos'», Bogotá, *El Espectador*, septiembre 2, 2001.

Cruz Kronfly, Fernando, *Amapolas al vapor*, Cali, Universidad del Valle, 1996.

Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

Gutiérrez Girardot, Rafael, «El dandismo de José Asunción Silva», en *Insistencias*, Santafé de Bogotá, Ariel, 1998.

Jaramillo Zuluaga y J. Eduardo, «Lector que escribe», *Boletín Cultura y Bibliográfico*, Bogotá, Vol 29, No. 29, 1992.

Mallarmé, Stéphane, *Igitur y otros poemas*, Tarragona, Igitur, 1998.

Robledo, Juan Felipe, «Ricardo Cano Gaviria, un escritor más allá de las fronteras», en *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. Volumen II, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000.

Arriba es polvo

Rosalva García Coral



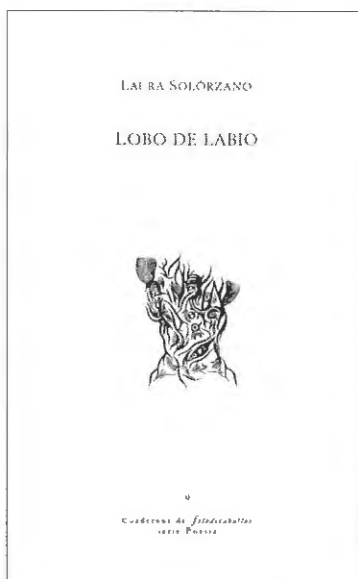
En la poesía de Rosalva García Coral existe un pronunciamiento del silencio como armazón del mundo, como trazo del polvo que es el único signo de lo que quizá está aquí o vendrá con la palabra dicha o incomunicada.

Durante años la poética de esta autora ha venido decantándose y depurándose sin prisas, hasta lograr un desnudamiento casi seco: sequedad blanca, llama que enciende el alfabeto oculto para nombrar las cosas en su sentido primigeuio.

Rosalva García Coral, *Arriba es polvo*, Filodécaballo, Guadalajara, México, 2001, 35 pp.

Lobo de labio

Laura Solórzano

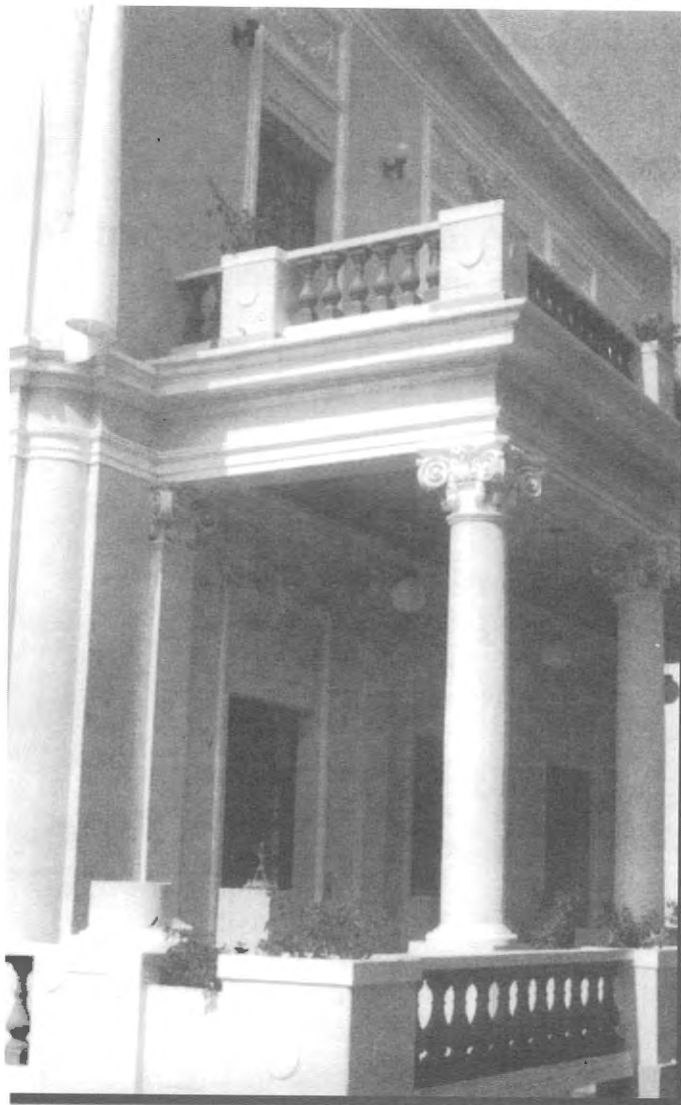


Los poemas de *Lobo de labio* son una catarata turbulenta, subterránea, encubierta, mas no disimulada. Lengua que, ambiciosa, juega para dar nacimiento a una escritura de filigrana. Labor artesanal que va por su real cotidiano, explorando siempre satisfacción. Lenguaje intenso, denso como un altavoz; crudo, dislocado sobre la articulación que lo

sostiene. Íntima y confusa, Laura Solórzano no se confiesa: confunde. Una profusión extraña la penetra para descifrarlo misterioso y terrible ante un lenguaje que nombra un mundo común de manera excepcional, desafiante, que nos arroja de inmediato a un cautiverio sin costuras y nos desquicia como un mar que nos entrapa.

Laura Solórzano, *Lobo de labio*, Filodécaballo, Guadalajara, México, 2001, 25 pp.

Centro Cultural
CASA VALLARTA



Pintura / Escultura
Fotografía / Videos
Música / Café

Vallarta 1668 / 615 4930



Antonio Ramírez Chávez
La bailarina rojo ensaya
Óleo sobre tela

colección permanente



MUSEO DE LAS ARTES
UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA