

Rosita Catalina Isaza Cantor* (Pontificia Universidad Javeriana)

Una lección de abismo de Ricardo Cano Gaviria: el cosmopolitismo de un estilo y la estética gótica en nuestros días

Resumen

Este artículo se acerca a la obra de Ricardo Cano Gaviria, *Una lección de abismo*, desde una mirada que evidencia la propuesta para hacer que la literatura nacional sea tan cosmopolita como cualquier otra en sus temas, lenguajes y técnicas. Logrando dicho cosmopolitismo desde la actualización de la estética gótica en la novela, recurriendo a la estructura epistolar, los espacios y objetos que sirven para la creación de la escenografía gótica y figuras tales como el vampiro, el doble y la mujer lobo. Del mismo modo, se actualizan algunos de los intertextos en ella presentes y su papel de clave interpretativa que, al lado de los elementos góticos, contribuyen a la creación de un *efecto* que el lector (cerca al *lector artista* postulado por el Modernismo) está llamado a percibir.

Palabras clave: cosmopolitismo, estética gótica, lector, abismo, interioridad, vampiro.

* Profesional en Estudios Literarios de la Pontificia Universidad Javeriana. El presente artículo forma parte del trabajo de grado que lleva el mismo título, realizado por la autora para obtener el título de Profesional en Estudios Literarios. Actualmente se encuentra vinculada a la Corporación Cultural CD Arte como coordinadora del Área de Formación Cultural y miembro del Consejo Editorial. E-mail: risaza@javeriana.edu.co

Abstract

Una lección de abismo by Ricardo Cano Gaviria: the achievement of a style and the gothic aesthetic's in our days

This article is approach to Ricardo Cano Gaviria's book: *Una lección de abismo*, from a point of view that wants to make explicit his proposal of National Literature as cosmopolitan as any other; on its themes, languages and techniques. The achievement of this goal is proposed from the gothic aesthetic's update in the novel, analyzing the epistolary structure; the spaces and objects, that help the creation of the gothic scenery; and characters as the vampire, the double and the female werewolf. Following this, some of the intertexts of the novel are actualized and the role of his interpretative key, which side by side with the gothic elements, contribute to the creation of the *effect* that the reader (close to the artist reader postulated in the Modernism) is called to perceive.

Key words: cosmopolitanism, gothic aesthetic, reader, abysm, inside, vampire.

Ampliar los horizontes de una narrativa que estuvo suscrita por años a ideologías, problemáticas sociales y políticas –como consecuencia del fenómeno de la Violencia–, y a la prolongación de un fenómeno hasta el momento sin igual para nuestra literatura como lo fue el *macondismo* –la forma de prolongar lo real maravilloso que trae consigo la publicación de *Cien años de soledad*–; buscar que el arte cumpla más de cerca con el único compromiso que debiera serle imperativo: su autonomía, y ampliar los cercos de una narrativa al punto de querer hacerla tan universal que trascienda en su expresión cualquier limitante temporal o espacial, son las vías a través de las cuales un escritor como Ricardo Cano Gaviria construye su obra. Su proyecto es, pues, el del cosmopolitismo, el de la universalidad, y para ello, desde su incansable labor de crítico, en un comienzo y, posteriormente, como creador de mundos literarios, manifiesta su intención de hacer que en la literatura esté presente lo que él llamará la extraterritorialidad, es decir,

la capacidad de producir textos literarios al margen de los presupuestos de la literatura nacional, y con mucha mayor razón si ésta es entendida, como actualmente ocurre en Colombia, de la forma más pobre (escribir de modo que sólo es legible dentro del propio país, la propia ciudad, el propio barrio, o el propio círculo de amigos). Uno de los caminos para superar el *impasse* en el que se encuentra la narrativa colombiana posterior a García Márquez, pasa por la reivindicación de la extraterritorialidad cultural y temática (Cano en Robledo, 1993, 5).

Como forma de superación del *impasse*, Cano despliega una obra que está transitada por la intertextualidad y las referencias a las artes, las letras y las vidas de

aquellos escritores y pensadores que el mismo autor dará en llamar los “abuelos literarios”¹. Está rindiendo un homenaje a una Arcadia de las letras y de las artes, y de este modo habrá de incurrir en lo que Luz Mary Giraldo llama una *estética del retorno*, cuya esencia la constituye la *revisita al pasado* que está marcada por la necesidad de retomar momentos en los que se encuentran delineadas actitudes y concepciones de la obra de arte que coinciden con las que el autor plantea como ideales. Así, pues, en la obra que para este análisis nos interesa: *Una lección de abismo* (1991), se dirige la mirada hacia temáticas, personajes y obras cercanos al Romanticismo y al Modernismo decadente, dos momentos de las artes universales que se inscriben plenamente dentro del horizonte de la modernidad y cuyos planteamientos acerca de la concepción del arte habrían de marcar un cambio importante. El uno rescatando y privilegiando facetas ocultas, marginales y subjetivas del ser humano hasta el momento dejadas de lado por el arte, y el otro, erigiéndose como el primer movimiento que hiciera el viaje opuesto que siempre se había tenido como habitual para las corrientes de arte y pensamiento –va de América Latina hacia Europa– y que, además, cristaliza las visiones de autonomía y cosmopolitismo que deberían impregnar el arte.

En el seno de la obra narrativa de Cano encontramos, entonces, la posibilidad de llevar a cabo la actualización de dichos temas y visiones sobre lo literario. Esta puede entenderse también como una propuesta crítica que se cuestiona sobre el papel y el lugar que tiene la creación en la actualidad, especialmente en una nación como la colombiana. No solamente se está haciendo un examen del pasado, sino que este se actualiza con la posibilidad de entender su incidencia y su recuperación en el presente cultural y literario. Actualizar y resignificar la cultura misma a través de la escritura nos muestra esa constante actitud de intérprete de las artes, de lector de las mismas; es posible ver en eso la figura de la que nos habla Eduardo Jaramillo Zuluaga cuando hace referencia a Cano: la de “lector que escribe”, porque se alimenta de la cultura universal para producir una obra que sea igualmente universal. Las obras de Cano se nutren en la mirada hacia horizontes diferentes a aquellos en los cuales tendía a fijar el interés la literatura nacional.

En *Una lección de abismo* la mirada permite la actualización de una estética particular cuyo origen se inscribe en el Romanticismo: la estética gótica y esta como momento fundamental del nacimiento de la literatura fantástica, de una literatura que

¹ Los autores de la generación inmediata, es decir, aquellos de los que pretende un distanciamiento, serían sus padres literarios. Los abuelos son aquellos autores que han determinado su obra: “En mi caso concreto digamos que no me he interesado por mis padres literarios que podrían ser mis antecedentes históricos, sino más bien por mis tíos y abuelos. Quiero decir con esto que para mí ha sido más importante descubrir a escritores como Flaubert o Baudelaire, que más que padres son abuelos. En este sentido, tengo una clara conciencia de que las cosas que me han aportado esos escritores no me las habrían aportado escritores colombianos o latinoamericanos, salvo algunas excepciones” (Espitia, 2001, 124-125).

se amplía y se renueva. De allí la importancia que tiene recalcar el hecho de que la perspectiva a partir de la que se entiende tal literatura sea estética, pues hacer una mirada de lo gótico y lo fantástico desde tal perspectiva permite superar la estricta periodización historicista y la limitante clasificación genérica, y hace posible amoldarla y entenderla desde otros marcos narrativos sin perder la esencia, que desde su origen, la caracteriza. Con ello se tiene la posibilidad de seguirla estudiando como rasgo que se da no sólo en literaturas que no están inscritas dentro de los espacios geográficos europeos de su origen, sino más allá de la época en la cual encuentra su más pleno desarrollo. Así, por estar circunscrito lo fantástico a partir del Romanticismo en el horizonte más amplio de la modernidad, podemos decir que es posible ver que algo así se lleva a cabo en una narrativa como la nuestra y en un momento como el final del siglo xx: más allá de fronteras espacio-temporales.

Lo gótico, desde sus orígenes en el Medioevo —como parte del ámbito arquitectónico—, se encuentra ligado a lo marginal², por un lado y, por otro, a la expresión del dualismo inherente al alma humana, un dualismo que comporta unas necesidades expresivas que habrán de verse reflejadas en la arquitectura, pues la necesidad de este espíritu

es la necesidad de la salvación (...) En el alma gótica no hay armonía. En ella el mundo interior y el mundo exterior permanecen inconciliados [y] aspiran a resolverse en esferas trascendentes (...) La arquitectura consigue dar la impresión del movimiento infinito acentuando la verticalidad (...) La línea gótica contiene la fuerza de la expresión (Worringer, 1947, 50-64-67).

La posibilidad que abre el Romanticismo de indagar en todas aquellas facetas del ser humano, permite la inserción de esa angustia cósmica en el ámbito literario. Se trata de una angustia que *Una lección de abismo* habrá de explotar a través de la actualización de recursos propios de tal estética. Para eso se parte de la necesidad misma de crear unos ambientes que favorezcan la entrada en el misterio y el reino del terror, ya que “lo gótico alcanza su pathos más elevado mediante trucos literarios, mediante la escenografía gótica”, que es también una “escenografía verbal consistente en extrañar de entrada al lector, condicionarlo con un clima morboso para obligarlo a acceder dócilmente al misterio y al espanto” (Cortázar, 1994, 83).

La estructura epistolar de la novela habrá de configurar el espacio textual de una narración cuyo eje central está conformado por el misterio y la ambigüedad de los hechos, resultando propicia para condicionar al lector y permitirle la entrada en ese clima morboso. La carta se convertirá, entonces, en una técnica de suspenso y cumple, por ello, una función de intriga en la novela. Una intriga que nos brindará la posibilidad de experimentar un efecto agónico, ya que nos pone al borde de un abismo

² En el Renacimiento el término se acuña con intención peyorativa para hacer referencia al oscuro arte de la Edad Media que se apartaba de la estética clásica.

comunicativo y de acontecimientos que se orquestan en las diferentes intervenciones que mediante su escritura hacen los personajes. Y es que en *Una lección de abismo* el intercambio se hace dinámico porque de él forman parte casi todos los personajes de la novela. Las múltiples voces se dejan oír, cada una desde su individualidad y mostrando su propia interpretación de los hechos, y esto impide que una verdad absoluta se imponga en el relato: cuando la visión del narrador-autor se impone como el “metadiscurso verdadero” (Bravo, 1994, 125) se crea una situación textual que mediante la dialéctica del enfrentamiento de conciencias da como resultado la imposibilidad de la imposición de una verdad absoluta.

Quien escribe cada carta pone su cuota de interpretación en unos hechos tan ambiguos como inexplicables. Esto lo hacen los personajes no solamente desde su propia situación vital y visión de mundo, sino que para ello recurren de modo constante a intertextos: fragmentos de ese arte universal al que Cano rinde homenaje en sus obras que sirven para llevar a cabo una interpretación. Se trata de una capacidad de poner en relación el arte con la vida, se trata, en fin, de una capacidad lectora que tienen los personajes: interpretan (leen) los acontecimientos con ayuda de las alusiones intertextuales y, naturalmente, desde la propia mirada, para luego aprestarse a la escritura de las epístolas. En esta medida no sólo son lectores escritores, sino que al poner en acción su sensibilidad interpretativa, al inmiscuirse en ese juego de cartas, estarían mostrando las características propias de esa figura que Silva denominara con el nombre de *lector artista*, aquél que vibra y se deja afectar por lo que lee, pues a partir del modernismo el lector se convierte en un lector de signos, en un intérprete cuya sensibilidad particular le permite la actualización de los hechos a los que tiene acceso: “Para que la sugestión se produzca, es preciso que el lector sea un artista. En imaginaciones desprovistas de facultades de ese orden, ¿qué efecto produciría la obra de arte? Ninguno” (Silva, 1965, 26).

Sólo quien lee desde tal sensibilidad particular, desde la capacidad de interpretar los signos puede desvelar el efecto al que apunta lo escrito. Evidentemente, en la novela de Cano Gaviria tenemos la presencia de tal efecto, al que cada palabra, cada hecho —al estilo postulado por Poe en su *Filosofía de la composición*— apuntan y que se relaciona directamente con el *pathos* que forma parte de la esencia de cualquier relato gótico. La pericia del lector está en la recopilación de las pistas indicadas para la actualización de dicho efecto, y por esta razón es que en la novela se propone un juego que apunta a la intromisión en las cartas y en las vidas, un entrar a saco en la correspondencia³, en el que el privilegio mayor lo tendrá quien logre acceder a la

³ El término entrar a saco parafrasea el juego que se lleva a cabo dentro de la novela misma, el jeu du sac, cuyo ingrediente principal es “quitarle a alguien la cartera, el portamonedas o cualquier otro objeto donde la víctima guarde sus cosas, vaciar éstas en la mesa y —so pretexto de que “le sac, c’est l’homme” —hacer entre todos a partir de esas cosas, la mayor cantidad de deducciones, cuanto más atrevidas y desconsideradas mejor” (*Una lección de abismo*, 67).

totalidad de las cartas, es decir, el lector de la novela. Al lado de las cartas, los intertextos entran a formar parte de ese juego. Hay una pluralidad de conciencias representadas en el universo del texto que se toman la voz con sus cartas, interrumpiendo o retardando el fluir normal de las mismas. En ese juego de equívocos, naturalmente –y como condición fundamental para que se produzca lo fantástico–, va a estar implicado el lector, pues hace posible la producción del efecto.

Conocer el momento en que lo fantástico tiene lugar, nos lleva a la posibilidad de internarnos o no en el reino del terror y del misterio, reino que se presenta como el ámbito de la alteridad (de lo otro). Y es que no es otra más que la conciencia de la alteridad lo que se encuentra en la raíz de la literatura fantástica y la puesta en escena de la ficción que es la razón que la constituye. Es allí donde la alteridad irrumpe, pues lo real muestra sus resquebrajaduras:

lo fantástico se manifiesta como una de las más estremecedoras manifestaciones de la alteridad en el seno de lo real: la muerte o el sueño, lo desconocido o lo invisible, las previsible pero olvidadas formas de la discontinuidad, irrumpen y aniquilan, o, por lo menos ponen en peligro la certeza de lo real, que naufraga por instantes en la manifestación de lo alterno (Bravo, 1993, 17).

Al sueño, a la muerte, a lo desconocido, como ámbitos otros se suman la locura y el que, sin duda, es la irrupción del otro que en mayor medida despierta todos esos sentimientos presentes en el hombre: el Mal. Existe un momento en que cualquiera de los presupuestos de realidad que manejamos se puede trocar en su “contrario” (en su otro). Cuando eso otro irrumpe en la cotidianidad, lo fantástico tiene su momento. Recordemos, sin embargo, con Todorov, que este momento es algo así como un instante suspendido en la cuerda floja, es más frágil de lo que parece:

en un mundo que es el nuestro, el que conocemos sin diablos, ni sífides, ni vampiros, se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles. Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural (24).

Todorov sitúa lo fantástico en un momento de vacilación y al hacerlo lo está situando en aquel que percibe el acontecimiento, es decir, el lector, ya que implica una “integración del lector con el mundo de los personajes” que lo lleva a una “percepción ambigua de los acontecimientos relatados” (28). Esta integración del lector con el mundo de los personajes se verá favorecida en *Una lección de abismo* por su estructura epistolar, pues al tener el “yo” –el pronombre que a todos pertenece– como voz emisora, la carta permite que este conozca los acontecimientos desde la voz

misma de quien los experimenta y al mismo ritmo que son contados, favoreciendo de este modo la atmósfera misteriosa y ambigua. No en vano la consolidación de este género se encuentra ligada profundamente a la de la novela gótica⁴.

La escenografía verbal que conduce al *pathos* está dada por la condición de epistolaridad que enriquece aún más la ambientación espacial que nos ofrece la novela. Como decíamos, la epistolaridad pone en escena la expresión individual y subjetiva de quien escribe y, con ello, el espacio que se estaría privilegiando en *Una lección de abismo* sería el de la interioridad. Es, pues, este espacio, en su imprescindible relación e interacción con el espacio que rodea tal interioridad, el que va a constituir el centro de la posibilidad de retomar los elementos más característicos de la estética gótica. Recordemos que nuestro protagonista Jasmin es un poeta que se aísla en su interioridad a raíz de la situación vital que está viviendo. La cuota de creación que en tanto que poeta le debiera ser inherente, la traslada a la experimentación de vivencias que, por la forma en la que nos son presentadas en las cartas, resultan ambiguas y difícilmente ofrecen la posibilidad de establecer una interpretación objetiva o racional⁵. El ámbito de lo otro se vuelve, entonces, la interioridad misma del personaje, pues este, para una estética que, como la gótica, apela al dualismo instalado en el ser humano, no puede residir más que en nosotros mismos. Por esta razón será allí donde se manifiesten las entidades más oscuras y peligrosas de ese reino de lo otro. Indagar en lo que Bachelard llama la inmensidad íntima nos llevará al encuentro frente a frente con las fuerzas del más allá, llegando a un enfrentamiento con la muerte misma.

Lo que podría tenerse como sueño o alucinación es el paso hacia esa inmensidad del yo que se constituye en el escenario principal. Pero este sueño va a ir tomando poco a poco los tintes de la pesadilla, pues todos los elementos de ese universo externo que rodea a Jasmin van a reforzar ese sentimiento de atmósfera terrorífica y misteriosa. Sus vivencias surgen de un deseo: llevar a cabo en su propia vida (carente de emociones) la cuota de placer que, en tanto que hombre de letras, le estaría negada. Dicho deseo toma forma en el cuerpo de una mujer de rostro doble: un par de gemelas que fueran las compañeras y amores de infancia de Jasmin y su primo, y que en el momento en que tienen lugar los hechos, muchos años después, ya son unas

⁴ Muestra de ello es la construcción de dos de las novelas del género más logradas: *Frankenstein* y *Drácula*.

⁵ Lo objetivo se circunscribiría al plano de lo real. Sin embargo, "lo que las facultades de nuestro ser consciente—sentido y razón— conocen con el nombre de realidad objetiva, no es lo Real. Esto último, que se confunde con la vida, solamente puede alcanzarse en nuestro interior, en el Inconsciente" (Béguin, 1994:108). Por esta razón, es sólo el ámbito de la interioridad el que nos puede proporcionar los elementos para llevar a cabo lo que sería tan sólo una lectura (interpretación) de lo que realmente sucedió.

señoritas dignas de ser amadas o deseadas. El deseo que subyace en el seno de la tragedia que conduce a Jasmin a la muerte, comienza a manifestarse a través de los sueños que tiene:

Anoche soñé que seguía a una hermosa muchacha de aspecto salvaje hasta lo profundo del bosque, era noche de luna llena. Al llegar a una especie de calvero, ella se descalzaba, se desnudaba y se ponía a bailar. Luego entraba en una especie de trance frenético, corría hasta un gruesísimo árbol, lo abrazaba y lo besaba apasionadamente, terminando por rodearlo con sus piernas mientras, mirando hacia el cielo, aullaba a la luna como una loba en celo... Al verla sentía miedo, pero también una excitación imposible de definir. ¡Ah, si ese sueño anunciase algo nuevo en mi vida...! (*Una lección de abismo*, 37).

Lo que sucede finalmente entre la gemela Thèrese y Jasmin, no dista mucho de lo que aconteció en el sueño. Pero mientras más vertiginoso se torna el deseo, más reales se van haciendo para Jasmin los encuentros que tiene con la gemela, al punto que llega un momento en el que la vida se confunde con el sueño y este se impregna por completo de los tintes de la pesadilla. La noche y el bosque como escenarios ideales para los encuentros entre los jóvenes se constituyen en espacios de la marginalidad y el misterio que favorecen el clima de pesadilla. Serán los indicados para que aquello “otro” se manifieste, pues recordemos que “l’atmosphère est la qualité la plus importante du récit fantastique. Car l’authenticité d’un récit ne se trouve point dans l’ingéniosité de l’anecdote mais dans le pouvoir de créer une réel sensation” (Lovecraft, 1969, 16). La atmósfera nocturna y aislada llevará a la producción de los hechos sobrenaturales y oscuros y hará posible el desplazamiento hacia la interioridad del ser, pues por permitirnos el encuentro con su soledad y la nuestra “promueve al hombre hacia lo profundo de sí mismo, [es] una convocación hacia lo profundo del ser, recobra todo su prestigio cuando el hombre penetra en su propio ser” (Arango, 1996, 136-137). Sólo en espacios que permitan el aislamiento, va a ser posible el desdoblamiento de las pasiones más secretas y vertiginosas.

Pero bosque en tanto que espacio del aislamiento, también está presente en la novela como forma de permitirnos el viaje en el tiempo. Va a posibilitar el accionar de la memoria, puesto que es el lugar en el que ha transcurrido la infancia de Jasmin al lado de su primo y las gemelas. Otro elemento de la infancia (y la adolescencia) que va a hacer que la tensión se acreciente es un pacto que los dos primos hicieron: por ningún motivo, ninguno de ellos intentaría conseguir el amor de alguna de las gemelas. El pacto resulta de naturaleza dual por cuanto representa el establecimiento de un límite que de ser atravesado traería consigo, por un lado, la satisfacción de lograr la consecución del amor de alguna de ellas y con ello la posibilidad de llevar a cabo su deseo y su cuota de placer y, por otro, saber que se ha traspasado un límite que nació, en parte, como medio de protección contra las bromas y las confusiones que las gemelas querían propiciar en los muchachos. Va a ser la trasgresión de este antiguo

pacto el paso decisivo hacia la trasgresión de los límites que nos posibilita el establecimiento de un contacto con fuerzas secretas y misteriosas. Recordemos que es precisamente ese límite que nos sitúa entre un mundo y el otro, entre lo conocido y lo desconocido, lo que lleva a la producción de lo fantástico: cruzar las barreras que luego nos impedirán distinguir lo “real” de aquello que no lo es, comporta el comienzo de esa filiación con las fuerzas del más allá: “La noción de límite es el eje de la alteridad. Cuando el límite se trasgrede y un ámbito irrumpe en el otro estamos en presencia de lo fantástico” (Bravo, 1993, 161).

La ruptura del pacto infantil posibilita el ingreso en un espacio que permitirá llevar a cabo la realización del deseo. Es necesaria la ruptura de dicho pacto para poder establecer uno nuevo: aquél que, tan celebrado por la estética gótica, crea una atadura, una filiación con las fuerzas sobrenaturales del más allá: lo fantasmagórico. Goza de una naturaleza fáustica: el artista (el hombre de letras) que pacta con una fuerza desconocida, oscura, misteriosa y cuyo poder lo sobrepasa, para lograr su cuota de placer en la vida: “Colmar el deseo es acentuar la carencia y, expresado estéticamente, acceder a una dimensión diabólica” (Bravo, 1993, 82). En ese ámbito nos encontramos de frente con la presencia del terror, la perversión o el mal: una vez se sella el pacto, la aniquilación de aquél que se atreve a traspasar el umbral es inevitable y por esta razón, la entrada en ese nuevo ámbito va a estar siempre en estrecha relación con la muerte y en el caso particular de Jasmin, como resultado de temores que estuvieron presentes en él desde su infancia, con la caída en el abismo. Pero el abismo, además de colindar con el deseo, está para nuestro escritor en estrecha relación con el límite y su trasgresión:

Vuelvo así a la idea del abismo como lo que separa los dos mundos, nuestro mundo y el paralelo... La idea de si existe o no el otro mundo me tiene sin cuidado. ¡Sólo sé que está el abismo y su mejor encarnación para mí en la idea de mujer!... He ahí por qué he asociado siempre la más alta expresión del placer sensual a la idea de caer, caer, caer infinitamente a los pies de una mujer... (*Una lección de abismo*, 192-193).

Se da la irrupción de lo diabólico como expresión erótica del cuerpo femenino con el pacto que permite la realización del deseo, aunque este implique la caída inevitable en el abismo. El pacto como variante del demonismo ha sido privilegiado por la literatura ya que abre la posibilidad de una indagación estética del mal, de la naturaleza del deseo; “se convierte en uno de los medios a través de los cuales la narrativa pone en escena la alteridad” (Bravo, 1993, 80-81) y acerca de lleno a quien lo sella a la muerte.

La cercanía que establece Jasmin con ese ámbito de la muerte tiene dos matices. El primero de ellos es el de su propia muerte como consecuencia de la forma precipitada en la que los hechos tienen lugar. El segundo, es el contacto con Thèrese: aquélla

que regresa después de la muerte⁶, y a la que lo une un deseo desmedido. Teniendo en cuenta que el punto de unión es el deseo (sexual), tenemos que es posible ver en la figura de la gemela elementos que forman parte del tema del vampirismo. Todas las fuerzas provenientes del ámbito del misterio van a estar encarnadas en un solo ser: se trata de Thèrese, la gemela que permite ese contacto con las fuerzas del más allá. Su condición vampírica le viene dada en relación con el componente sexual: “El vampiro, tal como le conocemos en la literatura fantástica, es la encarnación de esta parte demoníaca de la sexualidad” (Borrmann, 1999, 17). El sometimiento al cual el vampiro expone a sus víctimas es producto de su naturaleza de ser cuyo deseo es insaciable⁷. La cuestión clave en la figura del vampiro es la aniquilación, por eso está tan cercano a la muerte, pues la desmesura no atrae hacia sí ninguna forma de vida, sólo la muerte. Sin embargo, mientras que no haya vida no puede tampoco existir el vampiro, ya que es sólo la presencia de esa vida que le permite nutrirse la que perpetúa su existencia. De este modo, contra lo efímero, el vampiro nos propone la eternidad: ser para siempre, pero también sed eterna y esto implica un impulso, una quimera la de hallar algún día —o mejor, una noche— algo que pueda saciarla.

Ese cuerpo erótico deseado es el mismo cuerpo en el que, en este caso, se encarna el mal en forma de vampiro: el cuerpo femenino. Cuando este lleva a la perdición de los hombres, se lo suele relacionar con la figura de la *femme fatale*. Es por esta razón que la figura del vampiro nos permite superar el espanto que inicialmente genera y que pronto se transforma en fascinación, ya que encarna el placer, la perversión y el miedo, en una peculiar simbiosis. Este vampiro-*femme fatale* generalmente inclina su mirada hacia hombres jóvenes, como es el caso de Thèrese. Por eso no es de extrañar que “Thèrese no hablara nunca de amor, sino de puro deseo” (*Una lección de abismo*, 155). La mujer fatal es un motivo primordial en la literatura y las artes plásticas del XIX. Su fuerza seductora que destruye a los hombres se manifiesta en una belleza fría propia de un ídolo, aunque dotada de todos los atributos de la feminidad: la melliza-vampireza llega a tomar las características de un ídolo que subyuga a Jasmin con la fuerza del deseo.

Los comportamientos de la gemela hacen que sea una figura que está también cercana a la figura del hombre lobo, o en este caso, mujer lobo. La circunstancia de que ambas figuras, vampiro y lobo, tengan predilección por la carne humana (que en este caso es el deseo sexual carnal) y por la sangre, pone de manifiesto el parentesco

⁶ Recordemos que Robert, el primo, le hace saber a Jasmin en una de sus cartas que la gemela ha muerto dos años antes en un accidente automovilístico y usa esto como argumento para descalificar la posibilidad de que Jasmin esté viviendo realmente esos encuentros de amor pasional en medio del bosque con la muchacha.

⁷ “El vampiro es una criatura con carencias, le falta algo y roba a los demás lo que a él le falta. Sin embargo, nunca podrá saciar su insatisfacción, ya que su ansia presenta un carácter adictivo incurable. Esa adicción por la vida ajena que sólo puede saciar la muerte” (Borrmann, 1999, 16).

entre las dos. En muchas ocasiones las descripciones que de las actitudes de la melliza hace Jasmin nos dan cuenta de esa predilección por la sangre, al tiempo que nos permiten ver su carácter de loba:

Al ver de cerca mi cara exclamó: “¡sangra por la nariz...!” Fue entonces cuando se puso a lamerme el rostro (...)

—En noches de luna llena vengo aquí a practicar mis ritos de posea... —me informó con estudiada naturalidad.

—Y supongo que entonces auullará terriblemente, como una loba...

—En efecto, como una loba: pero como una loba en celo.

(*Una lección de abismo*, 125, 132).

Por resultar integrante de ese reino de lo otro y de gran cercanía a lo esencial de la figura de la mujer lobo, no podemos dejar de mencionar al doble⁸. Desde su génesis misma, la figura del doble representa un desdoblamiento, una escisión del propio ser que nos pone en evidencia lo abominable del mal que es parte de nosotros mismos. En este sentido es que va a encontrar el mayor punto de relación con el hombre (o la mujer) lobo. La metamorfosis que sufre el humano en lobo obedece a la necesidad de evidenciar que el hombre posee una identidad polimorfa que comparte con sus dioses y demonios, es decir, que en él conviven de manera simultánea el bien y el mal. Por esta razón es que, más allá de la transformación física misma, lo anterior alude a la necesidad de simbolizar dicha dualidad, pues podemos estar seguros que si algún cambio físico se produce, la raíz indudable de este es un cambio en el interior de nosotros mismos. Si esta fuerza del horror se manifiesta en nosotros, vale la pena recordar que la producción de lo sobrenatural y con ello de lo fantástico, se sitúa en el momento mismo donde lo extraño irrumpe el ámbito de lo cotidiano. Esta irrupción nos transporta a un ámbito que Freud dará en llamar lo *Unheimlich*, cuya traducción más próxima sería lo *siniestro*. La figura del doble se presta de manera excepcional para demostrarnos que, efectivamente, la alteridad está en nosotros mismos.

Sin embargo, es posible también que, más allá de la manifestación del doble a partir de la proyección del yo, haya otras manifestaciones de esta figura. La literatura y el arte nos han dado ejemplos de ello y *Una lección de abismo* nos lo muestra de forma indiscutible: la figura del doble no va a estar aquí encarnada, como suele suceder en los relatos que hablan del doble, en el personaje central, es decir, en Jasmin, sino que va a ser un personaje externo a él, el que lleve sobre sí el “estigma” del desdoblamiento. La creación de un ser otro que represente ese lado opuesto es otra forma de indagar en la figura del doble y va a ser en este caso una proyección en tercera persona la que cumpla con la labor de situar en escena el personaje del doble. La persona que proyecta el doble es Jasmin, quien por cuenta de su carencia y el

⁸ Este término viene del alemán *doppel gänger* y ha sido utilizado desde Jean Paul Richter para designar a ese otro que reside en el interior de cada ser.

deseo que esta le impulsa va a hacer que Thèrese, ese otro lado de la buena y reservada Evelyne, entre en acción. En la novela se explota otra de las formas del doble que es la de los casos de hermanos que son gemelos idénticos. Es en el carácter de la melliza que se revela su total diferencia con la hermana y que nos remite de forma indudable al tema del doble: “Pensaba todo el tiempo en lo mismo: ¿cómo era posible que fueran físicamente tan parecidas y espiritualmente tan distintas? ¿Y cómo podía sentirme tan atraído por las dos a la vez” (*Una lección de abismo*, 128). Precisamente ese es el punto central en la figura del *doppel gänger*, la casi exacta apariencia física y la absoluta divergencia espiritual. Y es que a lo que apunta la evidencia de esta dualidad es a la faceta interna del ser, a su lado espiritual: el lugar donde el conflicto entre las fuerzas contrarias bien y mal, se manifiesta.

A partir de ese ser de dos caras que está presente en *Una lección de abismo*, se instala al interior de la novela un ambiente de ambigüedad que se ve favorecido por la subjetividad de cada uno de los personajes que interviene en el intercambio epistolar. Jasmin está seguro de sus apasionados encuentros con la melliza, aunque su primo Robert insista una y otra vez en lo contrario y lo atribuya todo a la repetición de una antigua broma de infancia de suplantación de identidad o, lo que iría más lejos, a una venganza por parte de la melliza. La cuestión de aquél que vuelve de la muerte para vengar algo que le fue hecho en vida nos remite de nuevo a la figura del vampiro, porque, en muchos casos, estos vuelven con sed de venganza a robar la vida de un ser inocente que les permita llevar a cabo sus planes. Nos recuerda por esto también, al personaje de mujer fantasma: “El personaje de la mujer abandonada posee la fuerza de la heroína romántica que tras su abandono y muerte regresa al mundo de los vivos para llevar a cabo su venganza. De víctima pasa a verdugo y es precisamente en este último papel en donde irrumpe lo fantástico” (Trancón, 1999, 155). Y va a ser precisamente el deseo de Jasmin el que, en cierta medida, posibilite la existencia de esa mujer en su vida: “Si la prueba de que una persona existe fuera simple asunto de sensaciones, te aseguro que nadie existiría en el mundo para mí más que Thèrese; creo que cada uno de mis sentidos aporta pruebas que demuestra la realidad de ese cuerpo cuyo contacto he sentido hasta el dolor” (*Una lección de abismo*, 146).

El misterio y la ambigüedad total rodean la figura de Thèrese y los acontecimientos de los que ella y Jasmin son partícipes. Es precisamente esa la intención a la que apunta la conformación de esa escenografía gótica que da como resultado la producción de un *pathos* elevado. Para ahondar más en los elementos que contribuyen a enriquecer tal escenografía, tenemos que es importante rescatar la fuerza del detalle, aquello que Gaston Bachelard llama la miniatura y que en el caso de *Una lección de abismo* va más allá de los objetos, para hermanarse con esa preocupación por el detalle que se instala en el discurso mismo. Con esto estamos haciendo referencia a los intertextos que la novela nos presenta, pues resultan detalles claves en la composición novelesca y en el camino hacia la lectura y posible interpretación o desciframiento de los hechos. Las remisiones al campo de las artes cobrarán, pues, el valor

de miniaturas. Un poema de Víctor Hugo (*Elle était dechausée* [“Ella estaba descalza”]), epígrafes al comienzo de las dos partes en que se dividen las cartas (las de 1924 y las de 1929), la alusión clara a *Viaje al centro de la tierra* de Verne en su inmediata relación con la presencia del vértigo y el abismo en la novela —que se ve tanto en los hechos como en la composición de la misma—, alusiones pictóricas y tantas otras literarias que se pasean por las páginas de *Una lección de abismo*.

De este modo, el poema de Víctor Hugo resulta de suma importancia para darnos una idea del aspecto físico y el carácter de la gemela, pues nos la muestra como un ser juguetón, travieso y se la presenta dentro del marco de lo salvaje: siempre encaramada en una rama alta de un árbol del bosque; es más, el primer encuentro de Jasmin con esta muchacha se presenta en idénticas condiciones a las descritas por el poema. El aspecto salvaje que tiene Thèrese se contrapondría a la descripción prerrafaelita que Jasmin hiciera de su hermana. Es cierto, ambas son físicamente idénticas y por eso generan confusión en el joven, pero cuando hablamos del doble, hay siempre alguna característica que se traslada al aspecto físico como forma de evidenciar la oposición espiritual. Lo pictórico se ve en *La locura de Kate* de Johan Heinrich Füssli, que constituye la portada del libro. Nos da también una idea de cómo podía ser esa jovencita que arrastra a nuestro joven poeta hasta el abismo. La obra de este pintor está cargada de un gran contenido simbólico y onírico que encaja de maravilla con la atmósfera y la intención de *Una lección de abismo*. No en vano en la novela misma se hará alusión a otro de sus cuadros, *La pesadilla*, donde la expresión de un ser aniquilando al otro nos recuerda de inmediato el carácter de vampiresa de Thèrese, aquella que por su atracción sensual impulsa a quien la desea hacia el abismo. Y éste en inmediata relación con la lección de abismo que da la muchacha a nuestro poeta, pues ella, como el tío del *Viaje al centro de la tierra* de Verne, parece estar convencida de que *il faut prendre des leçons d'abîme*.

Al lado de los detalles intertextuales, desfilan en la novela algunos objetos que forman parte de esa escenografía gótica y contribuyen a la creación de un ambiente de superstición. Para Bachelard es clave el hecho de prestar atención a las miniaturas, pues éstas nos permiten entrar en el reino de lo fantástico, Barthes destaca, así mismo, la importancia de los objetos, pues estos “transmiten sistemas estructurados de signos, se obstinan en existir un poco como el hombre y le sirven para actuar sobre el mundo, para estar en el mundo de una manera activa” (*Semántica del objeto*, 1964). Así, desde la lectura de superstición que sobre ellos hace Caroline, la prima de Jasmin, unos elefantes que ella ha dispuesto en su habitación de cierta forma para protegerlo de cualquier adversidad, se constituirán en la piedra de toque que origina el desenlace trágico, ya que el joven hace caso omiso de esta disposición especial de los animales: contradice el dictamen de la superstición, precipitando —al menos en opinión de la prima—, su final trágico. De este modo, estos ascienden a un nivel de realidad más elevado que el de los otros objetos que hace que, efectivamente, tengan un efecto sobre esa realidad a la que pertenecen. Los elefantes son lo pequeño de

ese universo que habitan los personajes, pero puesto que la miniatura es uno de los albergues de la grandeza y “correlativamente, los objetos familiares se convierten en las miniaturas de un mundo, Macrocosmo y microcosmo son correlativos” (Bachelard, 1997, 206), tenemos que cualquier tipo de cambio o alteración que se produzca en las reglas de percepción supersticiosa, va a tener incidencias en quien las contradiga. Jasmin encuentra la muerte en la cabaña del bosque donde tuvieron lugar sus encuentros con Thèrese: la fuerza abismal del deseo termina por atraerlo hasta la aniquilación: el desenlace único y posible del establecimiento de un pacto con las fuerzas de lo marginal, de lo fantasmagórico.

La estética gótica va ampliando y transformando sus alcances sin que por ello tenga que sacrificar los rasgos esenciales que la definen. Esta transformación es lo que le permite perpetuarse y enriquecerse a lo largo del tiempo, pues va tomando elementos de cada momento, al tiempo que los que le son propios y esenciales se van resignificando en el diálogo con los cambios del devenir humano. Por esta razón no es descabellado afirmar que, mediante una expresión que parta de la literatura fantástica, se puede llevar a cabo una reflexión en torno a temas relacionados con el arte o con la realidad misma. La expresión de lo fantástico puede llegar a ser uno de los medios a través de los cuales se niega o afirma lo real: su puesta en escena es uno de los mecanismos textuales a través de los cuales la narrativa produce reflexión sobre sí misma y sobre el mundo, presenta otra manera de tender lazos, de crear inquietudes y subvertir una serie de códigos. Esta puede ser una razón para hacer literatura fantástica en Colombia.

Es por eso que esa *reivindicación de la extraterritorialidad* no puede tomarse en modo alguno (como lo han dicho algunos autores) como la expresión de una intención evasora y es, al contrario, la manera en que el autor, desde su escritura que es *la moral de la forma* (Barthes) que ha escogido para la expresión, lleva a cabo su modo de pensar la literatura y lo que debe ser realmente el compromiso del escritor, en una época que está en las postrimerías del siglo XXI, un momento en el que se han replanteado las ideologías, donde la pérdida de vigencia de planteamientos que justificaban el compromiso del escritor lleva a la necesidad de replantearlo. La concepción universalista del hecho literario de Cano, es la de un hispanoamericano en situación, de un pensador y artista que se encuentra inscrito en una determinada y precisa circunstancia histórica y cultural, y desde ella toma conciencia de la necesidad de reflexionar sobre el qué hacer artístico y literario a través de su propia creación (metarreflexión).

Desde los componentes propios de la estética gótica a los que se alude a lo largo de la investigación, tales como las fuerzas de lo sobrenatural y lo fantasmagórico; la conciencia de la dualidad instalada al interior de los seres y que nos indica que el reino de lo otro no está más que en nosotros mismos; la epistolaridad como punto que favorece y evidencia la subjetividad y el deseo de poner como prevaleciente la propia interpretación de los hechos; y la necesidad de comunicación que más allá de buscar

el establecimiento de un diálogo con el otro persigue la posibilidad de expresar las angustias propias, se hace viable una lectura de algunos conflictos que atraviesan nuestra sociedad actual. Al encontrarnos de frente con un mundo que por desconocido resulta de un carácter oscuro, misterioso y hasta terrorífico, recordamos de inmediato a Lukács, para quien el único héroe posible de nuestro tiempo es el “héroe problemático”, cuya relación con el mundo, más que de heroicidad, es de conflicto⁹. Pero también se nos vienen a la mente aquellos seres del ámbito de lo marginal que surgen como producto de esa dialéctica de lo que está dentro y lo de fuera y, ante todo, como consecuencia del descubrimiento de esa parte oscura que nos habita sin remedio.

En *Una lección de abismo* se está llevando a cabo una labor de síntesis al reunir y resignificar en un solo espacio narrativo tradiciones artísticas pasadas y la posibilidad de cuestionarse sobre temas actuales a partir de las mismas. Todos los fragmentos de arte y cultura están presentes en el texto a la manera de hilos que se tejen con la trama narrativa, ofreciendo al lector las claves necesarias para un posible desvelamiento del misterio que envuelve la novela. Operan en un nivel de la construcción que afianza de forma mayor el carácter de *obra abierta* que tiene *Una lección de abismo*. Retomar una estética pasada para actualizarla en el presente nos recuerda una de las vías tomadas por algunos de los autores colombianos que forman parte de la misma generación de escritores de Cano y las posteriores. Frente a un fin de siglo donde no existen las certezas y se ha perdido el centro, abogando por una búsqueda de autonomía de la literatura que dé muestra de la ruptura que se pretende establecer, la pluralidad se impone. Se acude a formas particulares de narrar que incluyen variaciones tanto en el aspecto formal como en el estético, afirmando con ello la actitud de distanciamiento de los cánones hasta el momento imperante. Se ha pronunciado por vía de la creación literaria ese “adiós” definitivo a Macondo, del que Ricardo Cano Gaviria es indudable representante.

Obras citadas

- Arango, Daniel. “La noche como creación romántica”. *La ciudad de is*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1996:136-159.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: FCE, 1997.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.

⁹ En relación con esto cabe hacer notar el carácter antiheroico de Jasmin: se repliega en su interior y se aísla del mundo que lo rodea y en ese replegarse hacia ese reino de lo otro que reside en él mismo, habrá de encontrarse frente a frente con la aniquilación que cobra forma en el cuerpo y el deseo que experimenta por una mujer.

- _____. "Semántica del objeto". *Nombrefalso*: http://www.nombrefalso.com.ar/materias/apuntes/html/barthes_1.html.**
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Bogotá: FCE, 1994.
- Borrmann, Robert. *Vampirismo. El anhelo de la inmortalidad*. Barcelona: Ceac, 1999.
- Bravo, Víctor. *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Ávila, 1993.
- Cortázar, Julio. "Notas sobre lo gótico en el río de la plata". Sosnowsky, Saul (comp.). *Obra crítica, volumen III*. México: Alfaguara, 1994:77-87.
- Espitia, Leonardo. "Entrevista con Ricardo Cano Gaviria". *Boletín cultural y bibliográfico*. (Bogotá). Vol. 38, No. 58 (2001):124-131.
- Giraldo, Luz Mary. *Narrativa colombiana: búsqueda de un nuevo canon. 1975-1995*. Bogotá: CEJA, 2000.
- Jaramillo-Zuluaga, Eduardo. "Ricardo Cano Gaviria: lector que escribe". Giraldo, Luz Mary (comp.). *La novela colombiana ante la crítica*. Santa Fe de Bogotá: Centro Editorial Javeriano, Ceja-Universidad del Valle, 1994:2-8.
- Lovecraft, H. P. *Epouvante et surnaturel en littérature*. Paris: Christian Bourgois éditeur, 1969.
- Robledo, Juan Felipe. "Una lección de abismo de Ricardo Cano Gaviria: una lectura desde la perspectiva de la nacionalidad". Tesis de grado. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 1993.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Coyoacán, 1999.
- Trancón Lagunas, Monserrat. "La mujer fantasma y otros personajes del Romanticismo." *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica: suplemento de las actas/Congreso internacional Narrativa fantástica en el siglo XIV España e Hispanoamérica, 1997, Lleida*. Lleida: Ediciones Universidad de Lleida, 1999:147-159.

** Conferencia pronunciada en septiembre de 1964 en la fundación Cini, en Venecia, dentro del marco de un coloquio acerca de "El arte y la cultura en la civilización contemporánea". Publicado en el volumen *Arte e cultura nella civita contemporánea*. Preparado por Piero Nardo. Sansón, Florencia 1966.