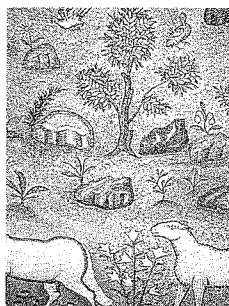


De las utopías a las escrituras del vacío en la narrativa colombiana: 1970-1996



Luz Mery Giraldo B.*

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

Gilles Lipovetsky

La oscilación entre utopía y vacío caracteriza la cosmovisión de la literatura latinoamericana de los últimos lustros. Hablar de utopía es referirse a la fe en el cambio, a la esperanza redentora, a la creencia en los valores y a la necesidad de construir un mundo mejor. Por el contrario, hablar de vacío es reconocer, según el diccionario, la falta de contenido, la ausencia de valor o de solidez, la carencia de perfección, o la presencia de abismos

o de precipicios. En el mundo contemporáneo existe una profunda relación entre la experiencia vital y las diversas expresiones que se manifiestan en las artes plásticas, literarias, arquitectónicas o musicales, en la vida política, cultural o social o en las reflexiones filosóficas y en los análisis teóricos y científicos: unos y otros hablan de una tensión interna en la vida cotidiana. Esta relación demuestra un mundo que parece dar erráticamente vueltas en redondo al

dispararse en las direcciones que el inmediatismo señala, al regodearse en la frivolidad, lo transitorio, lo escandaloso y escabroso y al ampararse en el no futuro y en el imperio de lo efímero o en la nostalgia por un anterior mundo feliz.

En la literatura esto se manifiesta en tendencias que oscilan entre un nuevo

*Profesora del posgrado de Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana y del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional.

regreso al pasado, en la instalación en un hoy más vacío que nunca, en la revisión del presente, o en las que uniendo unas y otras de estas actitudes hacen girar la rueda del desamparo cósmico y enfatizan en la crisis de valores concentrada en la simultaneidad, el hiperindividualismo y la atomización de la sociedad, o en los que buscan rescatar los valores perdidos en el centro de ámbitos premodernos.

Para efectuar una lectura del estado actual de la narrativa colombiana y su desarrollo en los últimos lustros, se hace necesario tomar distancia de determinadas condiciones que en un momento dado fueron importantes, tales como el regionalismo y el costumbrismo (de amplia difusión y desarrollo entre los años 20 y 50), el sentimiento de marginalidad y subdesarrollo de la provincia respecto al centralismo capitalino, las separaciones entre literatura infantil, femenina y "gran literatura" y el compromiso político e ideológico del escritor (claramente decisivo en la narrativa de los sesenta y gran parte de los setenta), para apuntar a las expresiones que participan de las preocupaciones que reflejan el mundo actual, cada vez más asociado al fin del siglo y al fin del milenio. Entendemos que el fin de siglo en nuestros países se perfila al finalizar la década del setenta y se ratifica, como en el resto del mundo occidental, con la caída de las utopías.

El proceso

A fines de la década de los setenta una nueva actitud se cierne en la narrativa colombiana y da comienzo a propuestas diversas y novedosas, ávidas de explorar otros lenguajes, otras posibilidades con la fábula y diferentes maneras de bucear e indagar en la realidad nacional y contemporánea. Abocados a un sin número de posibilidades y

amenazados por el silencio de una crítica acostumbrada a los planteamientos narrativos y temáticos del "boom" y fascinada con el universo arquetipal, mítico y fabuloso, el nuevo escritor se lanzó a la ardua tarea de encontrar un nuevo lector para entregarle un mundo según las exigencias y coordinadas de su tiempo. Esta nueva actitud empezó a llamar la atención de la crítica académica y a sembrar dudas sobre nuestra historia literaria y cultural e invitó a revisar el canon, a cuestionar la validez de ser solamente "tierra de poetas" y espacio para la fructificación del realismo mágico o para la vivencia de lo real maravilloso¹, y poco a poco definió determinados gestos, expresiones y autores del pasado, así como propuestas del presente.

El impulso de romper los límites, de reinventar la escritura, de apelar a un nuevo lector, de reconocer la mentalidad problemática que se arraiga en las ciudades, de testimoniar la pérdida de coordenadas en el espacio urbano, de indagar en la historia y en la intrahistoria, de penetrar en la sociedad de consumo, en la nueva música, en el nuevo periodismo, en los poderes, en las nuevas clases y órdenes sociales, aprovechó todo tipo de discursos y buscó su legitimación en la literatura: con la moda "retro" se intenta un retorno a estéticas pasadas; con temáticas de cierta turbulencia y agresión se muestra desromantización en la vida contemporánea; con la fusión de las técnicas periodísticas y de la ficción se apela a la verosimilitud; con propuestas cuya temática apela a una mayor difusión y mercadeo se cautiva un público consumista y con la incorporación de

¹Para el mundo actual la edad de las profesías y de los mitos ha muerto, muy a pesar de que determinados personajes o situaciones que apelan a lo escatológico surgen de las cenizas, reafirmandose en obras de los 80, como en el caso de Maqroll, "puer eterno", que desde lo moderno cumple un itinerario sin sueño ni destino.

asuntos acordes con la moda y las necesidades "metafísicas" del momento (la angelología, por ejemplo), etc., se multiplican las orientaciones que contrastan con obras de franca preocupación experimental, existencial, epistémica, histórica, contestataria, irreverente y de diatriba.

El saberse habitante de una esquina de la tierra no es impedimento para lanzarse a "la aventura de la cuestión literaria", como afirmó en alguna conferencia en París, en 1985 el narrador Julio Olaciregui, al referirse al papel impugnador de la literatura y del escritor, que consciente de su marginalidad, rompe con los deberes impuestos por el pasado literario, político o cultural y se propone asumir su oficio de manera revolucionaria y/o contestataria.

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

macondismo y las propuestas de los años sesenta y setenta².

La necesidad de afirmar la conquista de un lenguaje, unos discursos y unos temas, ha permitido que algunos autores inviten, desde fines de los ochenta, a cancelar el macondismo y lo real maravilloso y a buscar voces propias, lejanas a aquellos espacios, tiempos, personajes, estructuras y giros estilísticos, y en su constante controversia reafirmaron al Nobel como paradigma de la segunda mitad de nuestro siglo. Otros manifestaron su admiración por algunos novelistas difundidos por el "boom", especialmente por Carpentier y muy especialmente por las experimentaciones de Cortázar. Los narradores que iniciaron muy recientemente su trayectoria nada discuten sobre modelos fundacionales o patriarcales; existen peregrinos manifiestos contra la ponderación narrativa de los sesenta³, aunque lo más frecuente es la aceptación asumida del valor magistral de quienes abrieron posibilidades en cada momento literario y reconocer aquéllas que fueron decisivas, así como a las que fueron condenadas injustamente al silencio de la lectura y la crítica⁴.

Marcaron la posibilidad de cambio obras como: *El amanecer de la noche* (1975) de Alberto Aguirre; *Juego de*

²Se percibe cierto "existencialismo" que en la más reciente narrativa de Gabriel García Márquez, Héctor Rojas Herazo y Alvaro Mutis, enfatiza el deterioro, la desesperanza, el erotismo y la muerte, desde cierto tono, especialmente en el último, marcado por el absurdo de posguerra y el demonismo romántico.

³Eduardo García Aguilar en varias ocasiones ha expresado su desacuerdo con la persistente exaltación de algunos narradores del "boom", al considerar algunos casos de herencia nefasta para la narrativa actual.

⁴Hay muy serios estudios académicos de Montserrat Ordóñez, Gilberto Gómez y María Graciela Calle sobre Soledad Acosta de Samper; lecturas contextualizadoras sobre Silva y De Sobremesa, de David Jiménez, Héctor Orjuela, Rafael Gutiérrez Girardot, entre otros; estudios sobre Vargas Vila, de Consuelo Triviño y Gilberto Gómez; y serios análisis de Arturo Echeverry adelantados por Augusto Escobar.

damas (1977), de R. H. Moreno—Durán; en 1978 *Los parientes de Ester*, de Luis Fayad, *Prytaneum*, de Ricardo Cano Gaviria y *El album secreto del sagrado Corazón*, de Rodrigo Parra Sandoval, en 1979 *La casa infinita*, de Augusto Pinilla, *Falleba*, de Fernando Cruz Kronfly y *Años de fuga*, de Plinio Apuleyo Mendoza; en 1980 *Juego de mentes*, de Carlos Perozzo, en 1982 *La tejedora de coronas*, de Germán Espinosa, en 1981 *Celia Cruz, reina rumba*, de Umberto Valverde y en 1984 *Sala Capitular*, de Francisco Sánchez Jiménez (algunas de éstas novelas son hoy de ninguna o poca referencia). En ellas se ofrecían nuevas posibilidades narrativas y se sumaban a la importancia que habían alcanzado o alcanzaban en ese momento Andrés Caicedo, Alba Lucía Angel, Jorge Eliecer Pardo y Manuel Giraldo "Magil" y a la continuidad narrativa de Fanny Buitrago, al realismo regionalista de Gustavo Alvarez Gardeazábal, a la tensión entre lo rural y lo urbano de Roberto Burgos Cantor, al neo—realismo de Oscar Collazos, Hugo Ruiz y Darío Ruiz Gómez, a las exploraciones en el erotismo de Marco Tulio Aguilera Garramuño, a la corriente urbana de Plinio Apuleyo Mendoza (ganador en 1979 del premio nacional de novela Plaza y Janés, con *Años de fuga*). A estos hay que sumar la valiosa y no suficientemente reconocida trayectoria de Héctor Rojas Herazo, Manuel Zapata Olivella, Manuel Mejía Vallejo, Pedro Gómez Valderrama y Alvaro Cepeda Samudio, quienes desde la revista Mito, o al margen de ella, en los sesenta ya configuran su mundo narrativo.

Si el proceso ideológico, social, político y artístico de los sesenta marca un cambio notorio en América Latina, iluminado inicialmente por la revolución cubana y sus inquietudes en torno a la identidad cultural, la igualdad y la independencia, definidos y enfatizados en nuestras literaturas,

estos cambios entraron en relación con otras circunstancias de orden mundial cuya dinámica posterior manifestó en su proceso frustraciones, desencantos, búsquedas y cuestionamientos que explican las crisis contemporáneas. Basta con recordar fenómenos tan significativos como la revolución hippy vivida como protesta por la guerra del Vietnam, las manifestaciones estudiantiles de París en mayo del 68, la paulatina presencia de la mujer en la vida pública, intelectual y cultural, los distintos avances e investigaciones científicas que llevaron a la exploración interespacial, etc., entre tantos otros que identificaron la dinámica de una época. Tales movimientos se constituyeron en fuente para la búsqueda de utopías y alimentaron en diversos terrenos el deseo de cambio. Sin embargo, años más tarde, las expectativas se frustraron y en el presente las búsquedas utópicas se transformaron en sentimientos de vacío, frustración y derrota, y fundiéndose con otras situaciones cotidianas, políticas o religiosas, se agudizó la sensación de pérdida y la vivencia de crisis: la caída y la muerte de algunos héroes y paradigmas revolucionarios, el énfasis en el desarrollo técnico—científico y la consiguiente deshumanización y alienación, la masificación e individualización en las sociedades capitalistas, la desintegración de la unidad familiar y la progresiva ruptura con los modelos del pasado, etc.

Utopías y frustraciones, nostalgias e idealizaciones, se convierten en presencia y materia viva de la literatura latinoamericana y colombiana desde finales de los setenta, pasando por los ochenta y los noventa, expresándose tanto en sus temas como en sus formas, y ampliadas con el sentimiento de fracaso por las experiencias vividas en las diversas crisis sociales y políticas de América Latina y de otros países de

occidente, amenazan la estabilidad de la vida diaria (la caída de Allende en Chile, y más recientemente la del muro de Berlín, la disolución de la Unión Soviética que trajo consigo conflictos internos y externos a los países socialistas y en nuestra América los problemas de Cuba, Nicaragua, etc., entre otros).

Las expresiones artísticas de gran parte de los noventa, incluyendo autores de amplia trayectoria y otros que comienzan, proyectan una multiplicidad de direcciones que dificultan la definición de sus tendencias, dada la heterogeneidad de los temas y de los problemas que tratan al convivir, como diría Marshall Berman, en un universo donde nos "encontramos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos"⁵. Un mundo, en el que todos los comportamientos pueden cohabitar sin excluirse y en el que existe una unidad paradójica: la de la desunión, la desintegración, la ambigüedad y la angustia.

Así pues, se asiste al abandono de las profecías seculares y al mismo tiempo se buscan paraísos perdidos; las convicciones escatológicas que alimentaron los ideales revolucionarios y los sueños de cambio se hundieron en las arenas movedizas de la realidad y paulatinamente se ingresa al imperio de lo nuevo que se impone con la fuerza de lo efímero⁶.

Poesía: ¿Una tradición sin rupturas?

Al hacer un mapa de la producción poética colombiana no es difícil

⁵Marshall Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Bogotá, Siglo XXI editores, p.27

⁶Guillem Lipovestski. *La era del vacío*. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Barcelona, Anagrama, 1986

encontrar en él, el arraigo de una tradición intimista en la que con dificultad fructifica la ruptura que propicia cambios definitivos. Tradicional y formalista por excelencia, Colombia ha alimentado el gusto y el respeto por el pasado ancestral que, en el caso de la poesía se sustenta en una fuerte línea intimista en la que prevalece la forma cuidada, el gusto por la imagen metafórica, el cultivo del ritmo y la musicalidad, unidos a la sugerencia y la ensoñación.

Esta fuerte tendencia arraigada en la convicción del poeta como dios soñador, cantor de paraísos, redentor por el canto, e incluso profeta, encuentra sus pilares en la más rancia tradición romántico-simbolista y se fortalece con la idea de superioridad del poeta-creador. Quizá esto explica la escasa recepción de cualquier tendencia poética, literaria o cultural que pretenda mover estos cimientos, pues no sólo se desacralizaría el concepto de arte y artista, sino que además se atentaría contra el valor sagrado de la tradición.

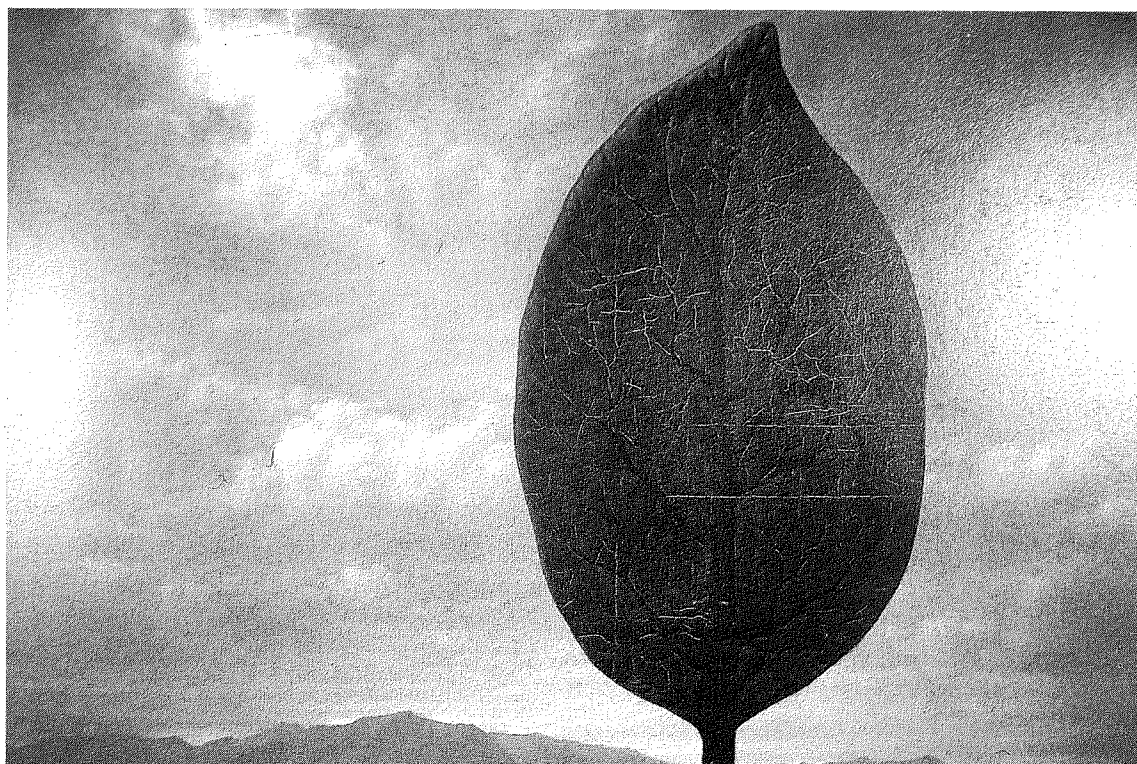
Un país que ha asumido la lírica como la forma oficial de su expresión —muy a pesar del reducido número de verdaderos representantes del género cuyo aporte sea realmente significativo a la poesía nacional y latinoamericana, como en su momento lo fueron Rubén Darío, Vicente Huidobro, César Vallejo, Pablo Neruda o Jorge Luis Borges— y que ha alimentado el desdén por la narrativa fomentando inseguridad ante la misma, es decir, en una tierra de poemas sin grandes poetas que la justifiquen y de narradores abriéndose camino, sin púlpito ni reconocimiento, el despropósito de hablar de tradición o de trayectoria narrativa puede demostrarse en la ausencia de una historia y de una crítica especializada y responsable que dé cuenta de su existencia. Una

verdadera postura crítica y analítica permitiría evaluar la calidad de toda la poesía que se produce y de la multitud de poetas que se reúnen constantemente y de manera masiva en diversos congresos y encuentros, identificados o amparados muchos de ellos en la idea de llevar emoción a un hombre amenazado por la destrucción reinante. La cantidad de versificadores de nuestra historia política, cultural y literaria no es un verdadero índice para la distinción de "tierra de poetas". José Asunción Silva, Aurelio Arturo, Fernando Charry Lara, León de Greiff, Alvaro Mutis, Jorge Gaitán Durán, Eduardo Cote Lamus, Eduardo Carranza, Mario Rivero, Giovanni Quessep, José Manuel Arango, Raúl Gómez Jattin, Jaime García Maffla, Juan Manuel Roca, Henry Luque Muñoz, María Mercedes Carranza y William Ospina, son apenas un puñado de poetas destacados en los últimos cien años de nuestra historia poética.

¿Fuera de León De Greif, cuál de los poetas mencionados ha transformado la poesía colombiana, definiendo lenguaje o sensibilidad de época, o anticipando nuevos valores?

¿Alcanzará su universo a ser, en palabras de Quessep, "durable en la leyenda?" Sin duda a algunos los reivindicará la historia, a otros apenas les reconocerá su paso por el tiempo, otros, si existe justicia literaria, serán rescatados del olvido y otros serán olvidados y sepultados por "la escarcha de los años".

Según nuestra reconocida e interna tradición poética colombiana, De Greiff (menos conocido y estudiado de lo que debiera ser) ha sido quizá el poeta más innovador y el más moderno en los últimos tiempos: lo constatan su actitud irreverente y lúdica; sus recursivos juegos con el lenguaje que apuntan a la música, el ritmo, lo poético y lo prosaico; el frecuente uso de arcaísmos y neologismos; las recurrencias



intertextuales; su color local y universal; la síntesis de muchas formas poéticas en cosmovisiones placenteras, intrascendentales y hasta nihilistas; la fusión de lo trascendente con lo cotidiano y su convicción de que el poeta ha perdido la autoridad sagrada y que el poema es un espacio para la expresión del instante pleno de sentido como de sin sentido. Estos y muchos otros elementos y características hacen de él un poeta que maneja la cultura y lo poético en todas sus gamas; un poeta que responde a las coordenadas de nuestro tiempo.

La constante en el intimismo lírico que ha popularizado a la poesía colombiana no permite acuñar e interiorizar con la frecuencia que debiera voces o lenguajes de tonos opuestos o diferentes. De Silva se recuerdan sus nocturnos y se ignora *Gotas Amargas*; del Tuerto López, quien “le torció el cuello al cisne” de la cultura y del modernismo colombiano, algunos apenas lo recuerdan como un provinciano

antimodernista; a Luis Vidales escasamente se le reconoce su poemario *Suenan Timbres* (1924), con el que intentaba apelar a las vanguardias poéticas en el país. Y qué no decir de los nadaístas, quienes fueron los últimos en asumir la osadía de desmitificar la cultura y desacralizar la lírica colombiana, cuyo intimismo se proyecta desde la generación romántica, pasando por Caro, Pombo, Silva y en el presente siglo por Arturo, Charry Lara, Carranza, Quessep, Arango, García Maffla y más recientemente por Piedad Bonnett, William Ospina y Fernando Herrera.

A partir de la segunda mitad del siglo XX se dan tres momentos fundamentales y decisivos que desde la poesía proyectan la cultura y muestran cierto forcejeo entre tradición y ruptura. El primero de ellos, aglutina a un grupo de intelectuales de diversas corrientes y formas expresivas y gira al rededor de la revista *Mito* (1955–1962); el segundo, a partir de jóvenes y

rebeldes antipoetas que se lanzan con una convicción definida como Nadaísmo y el tercero, reúne poetas de diversas tendencias, conocidos como Generación sin Nombre.

La revista *Mito*, fundada por Jorge Gaitán Durán, Eduardo Cote Lamus y Hernando Valencia Goelkel, se propuso desprovincializar la sociedad y la cultura colombiana, al actualizarlas y relacionarlas con el momento histórico, y tener en cuenta la diversidad de formas culturales, de investigación, de pensamiento y de expresión nacional y universal. Así abrió sus páginas de manera interdisciplinaria a quienes tuvieran algo notable y actual por decir. La página editorial del primer número lanzó como manifiesto la idea de la libertad de expresión a través de una palabra que debiera limpiarse de toda retórica gastada y fuera de época. “Las palabras están en situación”, se convirtieron, entonces, en un llamado de atención contra el anacronismo de nuestra sociedad. La recepción a temas políticos, sociales, filosóficos,

literarios, cinematográficos y artísticos, así como las traducciones de escritores europeos y la publicación de autores entonces desconocidos, hicieron de la revista una plataforma de lanzamiento de las ideas de la época y de los escritores de su tiempo y del futuro. García Márquez, Cepeda Samudio, Gómez Valderrama, Alvaro Mutis, Marta Traba, Georges Bataille, Sartre, Camus, Beauvoir y en el último número los nadaístas, fueron algunos de los autores que nutrieron la revista. Lo trascendental y tabú se hicieron cotidianos, como el erotismo y la muerte; el existencialismo y el absurdo; y sin ignorar la violencia partidista que azotaba al país, la condición de la desesperanza lúcida se impuso y se asumió, como modo de vida y principio de creación.

Entre los años sesenta y parte de los setenta surgen los nadaístas quienes con sus gestos agresivamente contestatarios, irreverentes, iconoclastas e histriónicos, asumen una actitud de franco reproche a la tradición imperante; y desde sus escritos, antipoéticos o apoéticos, antiliterarios y extraliterarios, proponen una "vanguardia criolla". Como "ángeles exterminadores", trascienden los límites de un movimiento poético y atentan contra lo establecido profanando desde lo religioso, y pasando por lo social y lo literario, buscan romper con las más rancias tradiciones (así profanaron por igual *María*, la novela representativa del romanticismo colombiano, como las hostias, las iglesias y todo recinto y forma sagrada) y lanzarse a la aventura de construir una nueva verdad y un nuevo modo de vida. De esa manera, cercanos al hippismo, a los beatniks y a los rebeldes del momento, se erigieron en nuevos profetas y en sacerdotes que reclamaron un trono para su ejercicio vital y literario. Su postura de desencanto, se expresó y se expresa con amplia ironía y con

humor lúdico y desmitificador, logrado a partir de diversas exploraciones de lenguaje, desarticulándolo de la tradición; así buscaron la expresión de voces y temas que apelaran a lo inmediato real y cotidiano y lejos de toda retórica convencional, dislocaron la palabra para acercarse a la expresión de la realidad. Su voz fue la de la poesía que perturba, desafía, cuestiona y protege de la degradación.

Con mucha lucidez el poeta Samuel Jaramillo, en su estudio sobre la poesía postnadaísta en Colombia, señala la imposibilidad de asumir la rebeldía y las propuestas novedosas de aquellos, aunque la crítica tradicional haya señalado desconcierto, desintegración, pérdida del sentido de las referencias y falta de coordenadas para los jóvenes poetas de entonces. "Nuestra percepción —dice Jaramillo— es la de que a partir del Nadaísmo, la poesía colombiana sigue desarrollándose con su consistencia habitual, aunque con sus contradicciones inevitables, introduciendo al Nadaísmo como una de sus referencias"⁷.

Así pues, estos tres momentos culturales que desembocaron en creación poética concentran el paso de la modernidad y de sus utopías al desencanto de ellas: la revista Mito y su generación de poetas y demás intelectuales, apeló a la conciencia histórica y universalizó el pensamiento colombiano; el Nadaísmo transformó la conciencia de verdad en incertidumbre y rebeldía y la Generación sin Nombre retornó a los valores eternos del arte y del artista y desde la multiplicidad de direcciones seguidas por los poetas de entonces, asumieron de nuevo la conciencia de la palabra sugerente, ensimismada, formalista, musical y hasta arcaizante,

⁷Samuel Jaramillo. "*Cinco tendencias de la poesía post-nadaísta en Colombia*". Gaceta. Publicación Literaria Universidad de Antioquia, año 2 N° 5, abril-Mayo/80

que en todos sus aspectos se opone a las propuestas apocalípticas y teatrales de los anteriores. Como se ha afirmado, la poesía posterior se dispara en múltiples direcciones, sin consolidar aún nuevas generaciones ni propuestas decisivas de ruptura con la tradición, o de renovación de la lírica contemporánea.

Los narradores que surgen a finales de los setenta le adeudan a Mito y al Nadaísmo muchas de sus orientaciones y planteamientos: autoconciencia, vinculación con la historia, carácter lúdico, irreverente y/o solemne, intertextualidad y transtextualidad, conciencia urbana y de hombre contemporáneo y relaciones supra-regionales y supra-nacionales. A la Generación sin Nombre los une la conciencia de la escritura como oficio, el tono desencantado y el sentimiento de pérdida. Fueron ellos quienes, entre la tradición y la ruptura, anticiparon en nuestro país de manera sistemática la conciencia de crisis, de reflexión y autoevaluación; la deliberada postura analítica permitió ir más allá de lo parroquial y provinciano al establecer diálogos interdisciplinarios, al buscar la legitimación de otros lenguajes y al asumir el desencanto y la desesperanza como condiciones del presente.

La narrativa: Una escritura sin tradición

Nuestro anacrónico sistema tradicionalista no está ni ha estado preparado para acceder a la comprensión de la noción de cambio de perspectivas y mucho menos a la constatación de mundo escindido en el que prolifera la crisis de valores que activa la duda, la conciencia de desastre, de desencanto y de crítica, expresados en la desintegración de la forma, en la sustitución de la ironía por el juego y el gesto cínico, en el individualismo narcisista y la

afirmación de lo transitorio y lo falaz. Esa misma falta de rigor crítico y analítico sigue debatiendo la permanencia de la “tierra de poetas”, y en el caso de la narrativa, la negación de ésta, o el sentimiento de marginalidad (defendido por algunos representantes y en ocasiones abogados de la provincia y expuesta en trasnochados discursos sesentistas) que reclama la mirada a las regiones, en cuyos escenarios se sustenta la oralidad y sobre todo lo localista y otros anacronismos, impiendo salir “de la comarca al mundo”, como proponía en la década del setenta el escritor uruguayo Mario Benedetti.

Si se hace un balance de la trayectoria de la narrativa colombiana se demuestra, desde la recepción actual, la ausencia de tradición, registrada por largos espacios de tiempo entre el surgimiento de unas obras y otras: en 1867 se publica *María* de Jorge Isaacs, en 1924 *La Vorágine*, de José E. Rivera y en 1967, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. De la primera a la segunda hay un poco más de medio siglo, y entre aquella y la última un siglo completo. Cada una de ellas marca un hito en el país y en América Latina al representar una forma de pensamiento, una cosmovisión y unas escrituras y discursos que nos definen. La cultura oficial, la recepción y el canon, desde sus caprichos, otorgan su lugar a unas obras y autores e ignoran u olvidan otras y otros.

La memoria se desentiende cada vez más de muchos que se destacaron en su momento y que surgieron entre aquellas que asumimos como paradigmáticas: ¿Qué pasó con *El Moro* (1897) de José Manuel Marroquín, antes acogida como una muestra excelente de costumbrismo?; *De sobremesa* (1929) de J. A. Silva, después de un largo silencio hoy vive su proceso de rescate y revaloración; *La Marquesa de Yolombó* (1924) pilar de la novela histórica, regionalista y

costumbrista y las demás obras de Tomás Carrasquilla, salvo por algunos especialistas, cada vez se recuerdan menos; José María Vargas Vila, controvertido iconoclasta de fines del siglo anterior y comienzos de éste, es esporádicamente citado; Eduardo Caballero Calderón, de ágil pluma cuya diversidad narrativa se enfiló a lo social, lo regional, lo rural y lo urbano, lo convencional, lo moderno y lo novedoso, y quien gozó, entre los años cincuenta y comienzos de los setenta de mucha acogida entre sus lectores, poco se le menciona hoy. Cómo no recordar a José Félix Fuenmayor y a Alvaro Cepeda Samudio, integrantes del grupo de Barranquilla y pioneros del realismo

mágico y de la narrativa moderna en Colombia; y qué no decir de Manuel Mejía Vallejo y Gustavo Alvarez Gardezabal, cultores del neo-regionalismo y del neo-costumbrismo. ¿Será necesario entonar el ubi sunt y desde el “dónde están”, restituirles su lugar en nuestras letras?

La narrativa colombiana de la segunda mitad del siglo XX está representada por dos figuras de alto prestigio nacional e internacional: Gabriel García Márquez y Alvaro Mutis. Cada cual, a su manera, tiene su mundo propio, su lenguaje, su visión de Colombia, de América, del hombre y del mundo y aporta al conocimiento



del modo de ser latinoamericano y universal. Así mismo, a los dos los une análoga idea del escritor y de la literatura: el poeta, como creador es un ser privilegiado que conoce el lado oscuro de las cosas y logra, desde su conocimiento, atravesar las fronteras, vislumbrar el principio y vaticinar el fin. La escritura, al nacer del contacto con la vida y el misterio, permite la creación de textos sagrados. Sus héroes viven aventuras heroicas en tiempos de miseria; consignan o expresan la crisis dramática del sentido y buscan, con incertidumbre, respuesta a la existencia. El primero se mueve en el universo mítico de lo real maravilloso y el segundo en el universo de los personajes arquetipales universales.

Aunque los dos han hecho de la literatura su profesión, su vocación y su oficio, es Gabriel García Márquez quien sin lugar a dudas se acepta como paradigma definitivo de las búsquedas literarias contemporáneas. Ya es un lugar común afirmar que la literatura colombiana de nuestro siglo está determinada por antes y después del Nobel. Dos puntos fundamentales deben tenerse en cuenta en ésta afirmación: el primero, que sobre todo con la publicación de *Cien años de soledad*, se llegó al clímax del americanismo, el regionalismo y el costumbrismo, universalizándolos, con la multiplicidad de mitos y tradiciones culturales; con la expresión lúdica de la condición humana que desde las formas más primarias de conciencia y estructura mítica concentran la vida, la soledad y la desesperanza; con la reiteración cíclica de los actos humanos; con la plasmación de la historia situada en la cuerda floja de la verdad profana que se impone sobre la verdad sagrada y con la constatación del valor del profeta, del poeta vidente que, como el escritor, se encarna en la figura del gitano Melquíades, para dotar la historia de verdades legendarias. El segundo

punto está en el reconocimiento tanto de la metaficción entronizada en la obra anteriormente señalada, como en la conciencia de la palabra que gira sobre sí misma, se conoce y se reconoce en el tejido intertextual y se funde en el ser poético de un lenguaje que se hace escritura. Así la novela que tejió anécdotas, en *El otoño del Patriarca* (1975) supera las mismas, sin ignorarlas, y apela a los temas latinoamericanos y universales de la tiranía y las dictaduras, hasta confluír en el repliegue del lenguaje, de las estructuras, del juego lírico e hiperbólico y de la emoción estética que rinde culto al universo de la poesía. Entre una y otra, y antes y después de ellas, Macondo, el espacio literario, el mundo de "los espejos y de los espejismos", se transmuta sin diluirse y es un lugar, un estado de ánimo, un modo de ser y unas formas escriturales.

Así pues, Gabriel García Márquez exprime el zumo del americanismo y en 1967 lo expresa con la magia del mito, la oralidad y la escritura, y en 1975 a otros problemas latinoamericanos los dota de categorías universales, al explorarlos con todas las formas posibles de la sugerencia del mito de la palabra. Entonces, la conciencia del mito se asume desde la historia y la escritura, oscilando entre lo premoderno y lo moderno, y aventurándose, ocasionalmente, a desoladas e inútiles aventuras, o mejor peripecias, de la postmodernidad, como podría notarse en su controvertido libro *Doce cuentos peregrinos* (1992).

La construcción de su mundo y de su lenguaje, al canonizarse, se convirtieron para muchos de sus contemporáneos, como para los nuevos narradores, en un estigma. Este se registró de varias maneras: entre los seguidores del macondismo o "gabófilos", los que buscaron y buscan una voz propia, los que

intentan "dar muerte al padre" poderoso y nefasto y, entre los más recientes, los que reconociendo la fuerza de su presencia buscan la expresión según las coordenadas de su tiempo.

Ante la producción posterior al fenómeno anteriormente relacionado, con dificultad el lector corriente y desprevenido acepta autores y propuestas nuevas. La crítica y algunos lectores especializados determinan un corpus, definen unas fechas de publicación, destacan a unos cuantos narradores y algunos dan cuenta del desarrollo de un proceso no sólo posterior y diferente a Gabriel García Márquez, sino al "boom", sin comprometerse a apostar por él, y en muchos casos, algunos lectores se atreven a caracterizar y vaticinar catástrofes, sin verdadero conocimiento del hecho narrativo, de la multiplicidad de orientaciones y búsquedas y de la diversidad de obras que se producen. Algunos, con válidas razones, como Oscar Collazos y R. H. Moreno Durán, se refieren a la experiencia vital de los escritores colombianos de generaciones en proceso de creación en otros países, como determinante para una literatura propia del homo viator moderno que dialoga con el mundo y desde el mundo, a quienes identifican como escritores de la diáspora (Collazos) o generación trashumante (Moreno-Durán); además, Jonathan Titler y otros norteamericanos colombianistas se refieren al biculturalismo.

Existen varias posturas respetables, interesantes y controvertidas ante la más reciente narrativa colombiana que deben tenerse en cuenta: por una parte, el novelista Moreno-Durán, al referirse a la ficción colombiana ante el fin del Milenio⁸, señaló la importancia magistral de Gabriel García Márquez "que ha incitado

⁸R.H. Moreno-Durán. "La narrativa colombiana ante el fin del milenio". Quimera, N° 131/132, Barcelona, 1995, p 32

públicamente al garcíamarquicidio”, a su imitación, (Gaboítas), o a guardar una prudente distancia, según diversos casos. Y para definir y caracterizar esta ficción contemporánea en Colombia, identifica dos tipos de escritura: una que llama elucubrada y otra que llama incomposita. A la primera la caracteriza por ser una prosa “culto y refinada, alejada de los tópicos y comprometida con la universalidad y la renovación formal”. A la segunda, a la que considera predominante en el país, la tilda de “simple y provinciana, sin más pretensiones que el mimetismo y la rancia tradición”, seguidora de proclamas maniqueístas, en las que tienen su lugar toda clase de temas representantes del tercermundismo. Por otra parte, críticos con mayor disciplina ante el fenómeno narrativo proliferante desde fines de los setenta se pronuncian con mayor objetividad, leyendo indiscriminadamente obras, como en el caso del novelista Alvaro Pineda Botero, quien las clasifica según su mundo argumental, temático y formal, hasta relacionar su multiplicidad de tendencias entre el mito, la modernidad y la posmodernidad⁹. Igualmente, el narrador y profesor universitario Jaime Alejandro Rodríguez, como el anterior, define un corpus ubicado a partir de los ochenta y analiza la escritura metaficcional y autoconsciente, demostrando la continuidad de una tradición anunciada a principios del siglo¹⁰. Al iniciarse la década del ochenta Fernando Ayala Poveda propuso esta toma de conciencia frente al nuevo fenómeno narrativo, al publicar con la Universidad Central¹¹ un libro en el que incluye autores destacados, que entonces, en su gran mayoría

⁹Alvaro Pineda Botero. *Del mito a la posmodernidad*. Bogotá, Tercer Mundo editores, 1990

¹⁰Jaime Alejandro Rodríguez. *Autoconciencia y Posmodernidad*. Metaficción en la novela colombiana, Bogotá, SI, 1995

¹¹Fernando Ayala Poveda. *Novelistas Colombianos contemporáneos*. Bogotá. Fundación Universidad Central. s.f.

perfilaban la iniciación de un nuevo canon, o al menos la realización de una ruptura de los modelos convencionalizados. Así, tuvo en cuenta a Pedro Gómez Valderrama, Plinio Apuleyo Mendoza, Luis Fayad, R.H. Moreno-Durán, Rodrigo Parra Sandoval, Fernando Cruz Kronly, Carlos Perozzo y Jorge Eliécer Pardo. Ayala situó a estos autores en el marco de las influencias propiciadas por la narrativa del “boom”, la tradición literaria colombiana y la literatura universal. Por su parte, el conocido comentarista Isaías Peña Gutiérrez ha seguido, durante varios lustros, el proceso de la narrativa colombiana (en cuento y en novela), informándose sobre los autores y las obras premiadas, sobre las manifestaciones literarias de provincia y sobre el desarrollo de la narrativa en talleres literarios (él mismo ha sido director de un taller literario conocido como Alejo Carpentier), y aunque sin gran carácter analítico y crítico, registra esta memoria en sus columnas periodísticas¹². Ignacio Ramírez, también seguidor del proceso de las letras colombianas del siglo XX y con gran conocimiento de obras y autores, en periódicos y conferencias se pronuncia con fe ante el fenómeno de la proliferación y multiplicidad de tendencias, calificando el desarrollo de una “obra en marcha” con buenas promesas e interesantes propuestas que definen y caracterizan el fin del siglo. J.E. Jaramillo Zuluaga, de manera muy sugestiva ha estudiado la narrativa del siglo XX, destacando rasgos de la tradición y de la ruptura, consignándoles en obras cuya orientación alberga la ambigüedad contenida en el dinamismo del término trad(i)ción¹³.

En los ambientes académicos algunos estudiosos definen un corpus (Pineda

¹²Isaías Peña Gutiérrez. *La narrativa del frente nacional*. Bogotá, Fundación Universidad Central, 1982

¹³J. Eduardo Jaramillo Zuluaga. *El deseo y el decoro*. Bogotá, Tercer Mundo editores, 1995

Botero, Rodríguez, Jaramillo, Helena Araújo, Luz Mery Giraldo), seleccionan obras u autores (Martha Canfield, Mario Rey, Fabio Jurado, Cristo Figueroa, Blanca Inés Gómez, Oscar Torres), otros trabajan desde el género (Araújo, Montserrat Ordóñez, Vittoria Borsó), otros incursionan en diversos tipos de lectura y consignan la existencia de una narrativa en proceso de madurez y consolidación que anuncia un canon acorde con la época¹⁴.

Las diversas lecturas de colombianistas e hispanoamericanistas, de estudiosos del texto literario y de la proliferación de una nueva ficción en Colombia, dan cuenta del estado actual de la narrativa y llaman la atención sobre las diversas propuestas que se abren camino entre la utopía y el desencanto del mundo y de las artes.

Narrativa de fin de siglo: Una escritura caleidoscópica

La insumisión en las expresiones de este fin de milenio se verifica en esa diversidad de tendencias que individual o simultáneamente cabrían en términos como recapitulación, eclecticismo e hibridación, que implican una intrínseca heterodoxia expresiva del tránsito hacia el siglo XXI. La realización se expresa, como hemos afirmado, en la reciprocidad de la conciencia histórica, la urbana y la de escritura que vertidas en la revisión, el cuestionamiento o el reintegro en la historia se dinamizan con la complejidad característica del hombre urbano y la caotización de las ciudades, así como con la metaficción y la autoconsciencia de la escritura.

Según las propuestas narrativas más recientes, se destacan la *nueva novela*

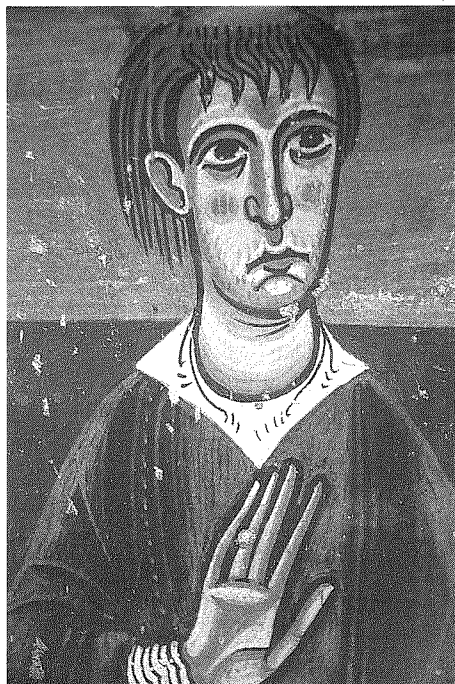
14. Para un acercamiento a estudios y tipologías de la narrativa colombiana reciente consúltese: Luz Mery Giraldo (comp.) *La novela colombiana ante la crítica 1975-1990*, Cali, Fac. Humanidades, Bogotá, CEJA, 1994 y *Fin de siglo. Narrativa colombiana*. Cali, Fac. Humanidades, Bogotá CEJA, 1995

histórica (alimentada por la historia, o su reinención); la *novela urbana* y la *novela de la ciudad* que recrean tanto el imaginario de las ciudades como la complejidad de su universo y sus habitantes; y la *novela de experimentación y fragmentación formal*, asumidas desde la metaficción, la autoconsciencia, el juego, la superposición o la recurrencia a modelos narrativos o culturales del pasado romántico y modernista.

Instalada actualmente la experiencia de quiebra de los valores y de las representaciones, la identidad – cultural, individual y de época– ha quedado desprovista de amarras y de estandartes, errática, en un lugar sin nombre, donde héroes vencidos ven las alas rotas del ángel caído. Mientras más nos acercamos al final de nuestro siglo las artes muestran el espíritu errante del vacío. Todas las expresiones de hoy lo manifiestan como consigna y espíritu de nuestro tiempo. El narrador actual, inmerso en un mundo inestable, sabe que no hay dónde anclar el navío que se mueve a la deriva. Habitantes de una época que testimonia la pérdida del centro y la paradoja de la plenitud del vacío, los escritores reflejan caleidoscópicamente la realidad del mundo y de la literatura en el movimiento inestable e inclasificable de sus expresiones: la convivencia de tonos, la arbitrariedad de determinados gestos, el énfasis en lo erótico y en lo lúdico, la burla, la irreverencia y la desacralización, lo popular y lo culto, lo selecto y lo kitsch, la voluntad de estilo, de desorden o de fábula, la multiplicidad fragmentada, la recusación de la historia y la trivialización del arte y de la vida, dan muestra de la diversidad cultural y de mosaico en que estamos inmersos.

Así por ejemplo, las parodias de Fanny Buitrago, Rodrigo Parra Sandoval,

Andrés Hoyos o R.H. Moreno–Durán, afines a las versiones pictóricas de Merypaz Jaramillo y Beatriz González y a las de Andrea Echeverry en cerámica¹⁵, se conciben de tal manera, que al parodiar aprovechan elementos de la cultura de salón, de la oficial, de la popular o de la kitsch, y al articular la risa, la burla y el sarcasmo, interactúan con el contraste complementario de la ironía solemne identificada en las ficciones sobre la historia y las ideas elaboradas por Germán Espinosa o Bernardo Valderrama Andrade y la ironía burlesca



15. En las artes plásticas recientes es donde más se evidencia lo iconoclasta y contestatario. En el caso de las tres autoras mencionadas la reflexión sobre el desgaste de los mitos y la ineficacia de los valores tradicionales aniquilan toda posibilidad de nostalgia y de actitud pasiva. Son famosas las versiones burlescas de Beatriz González en las que las figuras de nuestra historia política, los estandartes y los emblemas han descendido de sus convencionales pedestales para tomar un lugar entre los objetos cotidianos y populares: las camas y las sillas albergan al presidente, a los símbolos, a los personajes destacados, a los valores oficializados, popularizándolos y aprovechando sus elementos, sus símbolos y su policromía. María de la Paz Jaramillo se acerca a los estereotipos de la burguesía caricaturizándolos en fuertes pinceladas que logran una visión lúdico–grotesca de su mundo. Las cerámicas de Andrea Echeverry son el resultado de un trabajo en relación con la cultura urbana popular, en lo kitsch, en sus motivos y su condición naif, que transmiten una

de Hector Abad Faccio Lince. Las apropiaciones culteranas y el repliegue constante del arte sobre si mismo, transmiten una poética y una erótica en las creaciones de Philip Potdevin y en los juegos intertextuales de R.H. Moreno–Durán y de Espinosa, que contrastan con la escritura autoconsciente y metaficcional de Freddy Tellez, Alvaro Pineda Botero, Julio Olaciregui, José Luis Díaz–Granados y Francisco Sánchez Jiménez. El universo despoblado crea escenarios propicios en las obras de Evelio José Rosero y dialoga con los abismos vacíos de Pedro Badrán, así como controvierte la consciencia de pérdida y la nostalgia por pasados literarios y fundacionales recreados en Eduardo García Aguilar y Ricardo Cano Gaviria. Los fantasmas culturales de este último, los de Mario Mendoza, los de Alvaro Miranda y los de Darío Jaramillo Agudelo se mueven entre la historia política latinoamericana y colombiana y la historia literaria, emulándolas o añorándolas en su valor intrínseco, o caricaturizándolas en su visión tradicional, y desde lo “retro” intentan exorcizar el presente y buscar un pasado falsamente paradisiaco (Cano Gaviria, Jaramillo Agudelo, García Aguilar), cuyo contraste se confirma en la nueva palabra regionalista, iconoclasta y de diatriba de Fernando Vallejo y en la caótica y vacua de Rafael Chaparro Madiedo. La memoria se hace nostalgia y rescata el pasado arraigado en la provincia donde la civilización moderna se torna en amenaza en Roberto Burgos Cantor, y riñe con el desencanto de Nicolás Suescún, Luis Fayad o Carlos Perozzo, en quienes la abulia y el absurdo toman partido o se acoplan a la sordidez

dualidad tierna y agresiva a través de sus temas, colores e iconos que recorren imaginarios de las ciudades: corazones atravesados por espadas o rodeados de cupidos o ángeles inocentes, candeleros–calaberas, porta–retratos con imágenes de San Antonio (patrón de novias), lámparas–vírgenes del Carmen (patrona de conductores), imágenes del romanticismo francés superpuestas en vajillas y flores, Adán y Eva en el paraíso rodeados de lúdicas serpientes, etc.

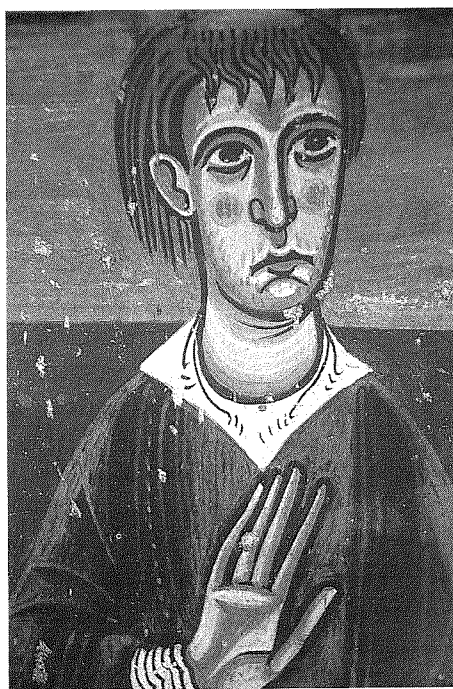
degarradora del presente. La llamada literatura infantil sufre un quiebre en las obras de Triunfo Arciniegas, quien la pervierte y la dirige a un lector contemporáneo y escéptico ante los efectos moralizantes, didácticos y felices. El microcuento adquiere categoría y se lanza desde lo absurdo, la cotidiano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

Los rezagos del mundo mágico y maravilloso que caracterizó los años finales de la década del sesenta y casi todos los setenta y que fortalecieron el mundo de Gabriel García Márquez, aunque permanecen en su literatura, como las mariposas amarillas se hunden en laberintos oscuros, ahogando sus nostalgias en un universo donde reina la disolución de los valores, la presencia de la muerte, la racionalidad, la trivialidad y trivialización, la agonía y la degradación desesperante¹⁶, y conviven con los héroes caídos que se amparan en su condición arquetipal para, como en las novelas de Alvaro Mutis, hacer de la vida una gesta y una aventura rutinaria donde la desesperanza garantiza la permanencia en el absurdo y en el ya citado demonismo romántico.

Así, la literatura y las expresiones actuales se interrelacionan tejiendo la muerte de los grandes ejes modernos

¹⁶. Véase: Gabriel García Márquez. *Diatriba de amor contra un hombre sentado*. Doce cuentos peregrinos.

(la revolución, las disciplinas, el laicismo, la fe en la técnica y el progreso), que al sepultar sus ídolos y sus proyectos no otorgan sentido a su estado apocalíptico. Los jirones de la cultura se superponen y se desplazan entre un lenguaje y otro: los medios de comunicación alternan entre el documento periodístico y testimonial para ser "ambientados" ficticiamente en la fantasía lúdica; la parodia grotesca, el "existencialismo", la nueva historia y el placer del texto y del cuerpo, demuestran también esa combinatoria. "La historia secreta de



las naciones" se hace pública, la vida cotidiana marcada por la nueva violencia de las calles pasa a las páginas de los diarios y de los noticieros a la nueva novela o a otras formas híbridas, en las que impera la investigación, como es el caso de *La boguera de las ilusiones* (1995), de Arturo Alape. Los mitos se diluyen en realidades, las modas se yuxtaponen según las diversas estéticas (retro, grotesca, sublime, pastiche), replanteando la mitología de lo cotidiano, intrascendente y vacía.

En este territorio de arenas movedizas por el que transita nuestra literatura, el narrador, cuentista o novelista, en su gran mayoría se separa de los cánones de una tradición inmediata (la del macondismo y lo real maravilloso) y de una anterior (la de la violencia rural, la regionalista y la de denuncia), y también de los cauces de las utopías revolucionarias que conduzcan al cambio de América Latina, en su constante trato con las variantes de la vida actual, con la historia de nuestro país y del mundo contemporáneo, con las diversas formas de conocimiento y de cultura, y con la convicción cada vez más profunda de las complejidades humanas y sociales, construye un mundo tan real como ficticio, siempre cercano a la verdad de los hechos y cada vez menos afectado por el deber ser, según las fantasías de un imaginario individual o colectivo. Al alejarse de las ficciones maravillosas y de los lugares edénicos, los escritores proyectan un mundo real e inmediato, incapaz de conducir al paraíso del asombro.

Con la desaparición de los tiempos felices y de los héroes míticos que van detrás de los dioses, los hombres de hoy, habitantes de las ciudades, se adentran en los tiempos infelices donde ni siquiera se observan las huellas de los dioses del pasado y donde los creadores se saben ajenos al autoritarismo y a la profesía.

Cómo no identificar esas patrias huérfanas en obras como *La virgen de los sicarios* 1994 de Fernando Vallejo, en lo cuentos descarnados de *En tierra de paganos* (1993) de Darío Ruiz Gómez, en *Instrucciones para morir con papá* (1994) del libro de cuentos que prepara Oscar Collazos, o en *El resto es silencio* (1993) de Carlos Perozzo. Cómo no reconocer los espacios vacíos, aunque en apariencia llenos, en las páginas de *Un espejo después* (1994), el último libro de cuentos de Luis Fayad, o en los

escenarios absurdos y pesadillescos de los cuentos *Oniromanía* (1996) de Nicolás Suescún, o las versiones erótico-metaficcionales de los cuentos *Los estragos de la lujuria* (1996) de Philip Podtevin. Cómo no vivenciar la intensidad de acontecimientos, de situaciones y de sistemas que se multiplican de manera cuestionadora en la narrativa paródica y burlesca de Rodrigo Parra Sandoval, acumulada en *Tarzán, el filósofo desnudo* (1996). Cómo no sentir el golpe de la vida y del arte en franca convivencia en *Primas personas* (1993) de Francisco Sánchez Jiménez o la fuerza del deterioro en *La ceremonia de la soledad* (1992) de Fernando Cruz Kronfly y qué no decir de la experiencia de nada, vacío y absurdo transmitida en *Lecciones de vértigo* (1995) de Pedro Badrán y en *Señor que no conoce la luna* (1992) de Evelio José Rosero, o en novelas de apocalipsis sin rescate como *Opio en las nubes* (1993) de Rafael Chaparro Madiedo o *La ciudad de los umbrales* (1995) de Mario Mendoza. Cómo ignorar la simplicidad sensacionalista que apela a un lector idem en *Mi dulce compañía* (1996) de Laura Restrepo, en contraste con el retorno a la escritura epistolar que proyecta visión de época, situación, estructura y lenguaje en *Cartas en el asunto* (1995) de R.H. Moreno-Durán, o en la nostalgia por un mundo feliz (tal vez mejor: por una literatura feliz) que apela a "la cotidiana imitación de Europa" en la sugestiva novela *Una lección de abismo* (1991) de Ricardo Cano Gaviria, o en las retrospectivas de un pasado cercano e irrecuperable que se desarrolla en la estructura epistolar y de diario en *Cartas cruzadas* (1995) de Darío Jaramillo Agudelo.

A este vistazo deben agregarse otras tendencias renovadoras, tales como la revitalización paródica de lo real-maravilloso reelaborada por Fanny Buitrago en su novela *Señora de la*

miel (1993), así como la acción de mundos donde impera la actitud detectivesca, como los de *Debora Krueh* (1990) de Ramón Illan Bacca y la reanimación y conquista de la literatura negra en los cuentos de Roberto Rubiano Vargas, de Hugo Chaparro Valderrama, Mario Mendoza y en la novela *La tragedia de Belinda Elsner* (1992) de Germán Espinosa.

Con lo anotado se percibe que la nueva ficción colombiana le ha dado su "adiós a Macondo" y se desdobra entre la *ironía solemne*, la *ironía lúdica*, la nostalgia por un pasado irresuelto que se expresa en la *estética del retorno*, la *estética del absurdo y del vacío*, la *trivialización* y el *consumismo*, lo *culteranista* como retórica y erótica, y determinadas incursiones en la *literatura de género* (Silvia Galvis).

Narrativa de la seriedad, de la frivolidad y de la ironía, del hedonismo y de la reflexión, tensa entre las necesidades expresivas de la provincia y su regiones y las de la ciudad y su multiplicidad de ámbitos, la cuentística y la novelística se han abierto camino testimoniando una época, a través de autores que en muchos casos logran ser, como diría Canetti, "sabuesos de su tiempo", al expresarse (o intentar hacerlo) en un lenguaje que espera ser apropiado para ello. Un lenguaje que dice, a la vez que sugiere y que construye un universo análogo al de la realidad, o mejor, un universo que aspira no sólo a simular la verdad sino a decirla en y con todas las formas posibles. Y para hacerlo, los escritores más conscientes y menos propensos al consumismo, la tentación por el "best seller" y el pacto con los efímeros medios de publicidad no buscan lectores convencionales ni cómodos, ni reivindicar los regionalismos ni las visiones prometéticas, míticas o arquetipales, sino por el contrario, en su postura analítica, crítica,

contestataria y de réplica, se acogen al placer de la escritura y de la lectura que desinstalan, juegan con la realidad cotidiana, con la historia y con los principios normativos, dispuestos a aceptar el reto de una literatura que descentra y problematiza, construida con el meollo de la experiencia contemporánea, urbana, cosmopolita, superflua y marcada por la transitoriedad, el narcisismo y el desapego.

Las propuestas de hoy constatan la realidad de un mundo tentado por el vacío que convive con voces en las que se sigue apelando a la inmortalidad del arte y del artista, al misterio de la creación, a la sensibilidad visionaria y al carácter profético, como acontece con Augusto Pinilla en su más reciente obra *El inmortal poeta* (1995) en contraste, como se afirmó, con la literatura que se acerca cada vez más a la constatación de lo degradado: "Se acabaron los felices días del fin del siglo pasado y de principios del siglo XX en que el arte escandalizaba: ahora, las obras más desnudas, las más problemáticas, las más "mínimas" – sobre todo éstas– tienen un efecto cómico, independientemente de su contenido"¹⁷.



17. Lipovetski. op. cit. p.163