

Narrar la ciudad hoy: Las otras elecciones

Jorge Echavarría Carvajal *

I

El que un buen número de textos narrativos publicados en los últimos años en Colombia participe de opciones estéticas análogas, se convierte en una buena excusa para tratar de determinar los vínculos que los relacionan y, de paso, lanzar algunas hipótesis acerca de las aprehensiones, emergencias y focalizaciones literarias allí ofrecidas.

Para Luz Mary Giraldo, en la introducción a su antología del cuento colombiano publicado entre 1975 y 1995, los rasgos característicos de esta producción serían "parodiar, burlar, indagar en la cotidianidad diversa, detenerse en el ser y el deber ser de la literatura y de la escritura, buscar lenguajes alternativos, indagar por el ser o la palabra, bucear en la historia y sus hechos o manifestaciones culturales, desmitificar y descanonizar (...)" (1997, p. 17). Como todo intento de generalización, esta red programática es demasiado poco sutil para "atrapar" ciertos rasgos textuales que, indistintamente, podrían caber en las grandes categorías señaladas, haciendo que no se adviertan afinidades y características un tanto menos "gruesas" pero, probablemente, mucho más significativas a la hora de establecer tendencias.

No constituye ninguna novedad para cualquier lector el que la ciudad se haya convertido en un tema por excelencia de una literatura empeñada en dejar atrás las tradiciones ruralista y macondiana (siendo esta última una prolongación de la primera), y en recoger otros aires e influencias que comenzaron a experimentarse con

el consabido "boom" narrativo: el dispositivo ciudadano del habitar se convierte, rápidamente, en lugar para que el habitante sea imaginado; en espacios donde, ante la sospecha de la homogenización cultural, comienzan a retejerse y reinventarse la particularidad de la experiencia estética que fundamenta el anónimo habitar metropolitano. Lo que ya no es un dato obvio de entrada serán no sólo las formas elegidas para dar cuenta de modos de vida estimulados, tolerados y perseguidos en la ciudad, sino, también, los ritmos y temporalidades que en cada país marcan el despliegue de productos literarios concretos, de modelos metafóricos, incorporación de usos lingüísticos, géneros...

Un tanto tímidamente, pero de forma cada vez más contundente, la narrativa colombiana acoge, en respuesta a la pregunta por la ciudad y sus complejidades, formatos y soluciones que el thriller, la novela negra, la policiaca y de detectives, habían ensayado y presentado en los mundos anglosajón y galo inmediatamente después de la Segunda Guerra. Con resultados desiguales, estos mismos formatos habían sido ya trasegados en otros países latinoamericanos, pero sin que la ciudad hubiese sido su problema de exploración privilegiado: Manuel Puig (The Buenos Aires Affaire), Mempo Giardinelli (Luna caliente), Osvaldo Soriano (Triste, solitario y final), Mario Vargas Llosa (¿Quién mató a Palomino Molero?), Néstor Sánchez (Siberia blues), Rubem Fonseca, (Pasado negro), Alberto Fuguet (Tinta roja), y una buena cantidad de cuetistas donde están, por ejemplo, Borges, Cortázar y Bioy Casares.

Sin una explícita solución de continuidad, aparecen en Colombia en los últimos años "En tierra de paganos" de Darío Ruiz en 1991; "Instrucciones para morir con

papá" (1997) de Oscar Collazos; "El capítulo de Ferneli" de Hugo Chaparro (1992); "Crónicas sincrónicas de Jody Bayone, reportero" de Juan Carlos Rubiano (1992); "La ciudad de los umbrales" (1994) y "Scorpio city" (1998) de Mario Mendoza; la premiada "Opio en las nubes" (1992) de Rafael Chaparro Madieto; "Perder es cuestión de método" de Sergio Gamboa (en 1997); las inéditas novelas negras de Javier Echeverri (de las que tengo referencia por Jairo Morales, él mismo un autor no totalmente indiferente al género); "Trancón en el asfalto" de Rodrigo Argüello (1999) ...una lista, por supuesto, incompleta, pero que permite preguntar por qué la ciudad emerge en estos textos, o en la película "La gente de la Universal", a través de convenciones genéricas "exóticas" para nuestra provincial narrativa, utilizando o sus temas, formatos y situaciones, o su ambigüedad moral y su desencanto.

Un examen más de cerca a estas novelas y cuentos permite constatar algo: las reglas de constitución de las textualidades, que definen su adscripción a ciertos géneros, han sido, casi siempre, jugadas irónicamente, "carnavalizadas" como plantea Bakhtin, logrando que las fronteras genéricas no sean ya tan sólidas ni los resultados tan previsibles en la lectura: no en vano podrían aquí aplicarse las categorías que Connor (1996) atribuye a una buena porción de la literatura contemporánea, "autoconsciente, descentralizada, escéptica y lúdicamente polimorfa" (p. 95). Por ello, el formato "masivo" e "intrascendente" de tales "subgéneros", es ahora plenamente utilizado para descender a los pliegues más ocultos de la neometrópolis latinoamericana, mezcla paradójica de marcas globalizadas anónimas y de anclajes ancestrales resistentes, de mezclas

* Profesor de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional de Colombia, Sede de Medellín.

y de conmutaciones que obligan a lecturas cómplices y complejas.

Genette (1989) sugiere que los textos están siempre relacionados con otros textos, creando transtextualidades de varios niveles de complejidad. El acoger como modelo o hipotexto a los productos agrupados como novela negra, thriller, etc., en lugar de otros posibles, pone en evidencia no sólo una adscripción formal o estética, sino focalizaciones y modos de ver y juzgar los fenómenos expuestos. Esto es tanto más claro cuando se hace evidente la renuncia a la moraleja, al final feliz, al triunfo final de la justicia, y se escogen los finales francamente ambiguos o retadores de la "buena conciencia", el humor irónico, la exaltación de lo marginal, etc., comunes a las novelas y cuentos colombianos mencionados. Algunos, indecisos o inclinados parcialmente a la reelaboración carnavalesca que el género requiere ahora, dan soluciones un tanto más cercanas al modelo que hizo carrera con el neo-realismo italiano de la posguerra, y es, a mi juicio, el caso que ejemplifica "La virgen de los sicarios", de Fernando Vallejo, que oscila entre convenciones hipotextuales menos definidas.

II

La novela, producto de la modernidad, comparte con ésta sus esperanzas y, también, sufre con ella la erosión de sus promesas. Nacida bajo el signo aglutinante de la integración del individuo y de la denuncia de aquello que lo mantiene atrapado sin revelarse como carcelero, la novela pronto adquirió un papel fundamental como una de las tecnologías que ayudaron a forjar la conciencia del sí mismo moderno, del individuo y de sus obligaciones sociales. Así, la novela se mueve en

el marco de la utopía, de su teleología redentora, la que surgirá como recurso final, no obstante la novela reserve sus fuerzas para la crítica de las desviaciones y perversiones a las que es sometido el gran relato del progreso o la historia.

Sin embargo, la función utópica positiva (o el "principio esperanza" del que habla Ernst Bloch) no tarda en dar paso a las formulaciones desencantadas de las utopías negativas o distopías o, como las llama Norbert Elias, utopías pesadilla. Precisamente es Elias quien formula la pregunta que da título a un artículo suyo "¿Cómo pueden las utopías científicas y literarias influir sobre el futuro?" (en Weiler, 1998, pp. 15-44), y que contesta destacando el desencanto frente a la tecnología como punto a partir del cual se pasa de la cara placida a la negativa de la formulación utópica, lo mismo que el desfase entre las tecnologías avanzadas en las ciencias naturales y las mucho menos avanzadas de las ciencias sociales. El contenido racionalista a ultranza de la novela clásica de indagación detectivesca a lo Sherlock Holmes y sus epígonos, un género intelectual, como Borges lo llama (1980, p. 84), pasando a renglón seguido a lamentar su desaparición o decadencia, no ocupa ya el sitio indiscutible en la llamada serie negra: "(...). El aficionado a los enigmas a lo Sherlock Holmes a menudo no encontrará en ellos lo que busca. Y tampoco un optimismo sistemático. La inmoralidad, además, es admitida generalmente en esta clase de obras con el fin de que sirva de contrapeso a la moral tradicional y la encontramos en igual medida que los buenos sentimientos y que la amoralidad misma. Su espíritu rara vez es conformista. Leeremos acerca de policías más corrompidos que los malhechores a quienes persiguen. El simpático detective no

siempre logra descubrir el misterio. A veces ni siquiera hay misterio. Y otras, ni siquiera un detective. Pero, ¿entonces?... Entonces sólo queda la acción, la angustia, la violencia —bajo todas sus formas, en especial las más viles—, la tortura y la masacre..." (Burnett en Vásquez de Parga, 1981, p. 182).

Este panorama, evidentemente distópico, es el dominante de las obras atravesadas por los modelos del thriller y la novela negra, a la que se añade una presentación de las marginalidades urbanas: pobreza, drogadicción, patologías sociales, entornos urbanos deteriorados, milenarismos apocalípticos, supersticiones y leyendas citadinas, conspiraciones y paranoias...

Al entrar en crisis los grandes relatos modernos, una opción a mano para dar cuenta de las dinámicas urbanas de signos encontrados, será, inevitablemente, la de la ineficacia de la ley, la corrupción y todos los atributos negativos que la distópica novela negra ofrece desde sus orígenes en la desilusionada posguerra.

III

Si la monstruosidad se erige como polaridad negativa de la normalidad, agrupando a su alrededor un universo semántico afín a lo patológico, lo execrable, lo pérfido, ello permite su identificación y su expulsión del conglomerado social. Esta operación, sin embargo, se muestra como imposible hoy día: la teratología ha venido a ocupar la centralidad como fuente de imaginarios y metáforas. Ella dispensa los tipos y descriptores que dan visibilidad a lo usualmente escamoteado a la buena conciencia por los guardianes de la moral pública. Ya Baudelaire había

echado mano de viejecitas deformes que apenas dejaban adivinar a las deseadas cortesanas que ellas habían sido, de carroñas e imágenes sacadas de ese jardín de flores del mal que la nueva metrópolis, cegada por la luz del alumbrado de gas, nutría con un suelo propicio. Tales deformidades daban cabal cuenta de esas dinámicas demoledoras connaturales a la urbe modernizada, ya que el optimismo atontado en el progreso no permitía tomar conciencia de la cara oscura de la modernidad triunfante.

Con un desarrollo socioeconómico relativamente atrasado hasta la década de 1960 anclada aún en imaginarios pastoriles y en nostalgias campesinas, la ciudad colombiana, con excepciones como las presentes en el trabajo de Osorio Lizarazo y algunos cuentistas y cronistas, apenas sí visualizaba literariamente la ciudad como espacio de emergencia de nuevas realidades que no se dejaban expresar desde sentimentalismos triviales y aldeanos, o desde bohemias trasnochadas y glorificadoras de ingenuas "maldades" de sacristía. Los coqueteos costumbristas y las débiles vanguardias de influencia limitada, lo mismo que el posterior y avasallador realismo mágico, postergan la aparición de esta ciudad reprimida que, claro, hará aparición contundente en las últimas dos décadas.

Más allá de la clasificación moral, estamos frente a lo que Baudrillard (1993) diagnostica como la alteridad radical encarnada por el mal, desequilibrio, vértigo, seducción, extrañeza, encantamiento, proliferación, pero ya no lo reductible a principio moral en su opacidad. En la misma línea, Pardo (en Duque, 1993, p. 243-251), muestra cómo estas figuras pierden su virulencia en medio de su banalización, al hacerse espectáculo.

Este será el escenario de despliegue de esta teratología postergada, este el campo de elección de los moldes desencantados del género negro y de la narrativa urgida y violenta del thriller. Las páginas darán cabida a mendigos y profetas de apocalipsis siempre aplazados, a prostitutas y matones a sueldo, a detectives de pacotilla, a adúlteros culposos, a gatos que

beben whisky y comentan la vida con notas de jazz como fondo, a cinemas derruidos y a pornófilos artríticos, a mafiosos y periodistas alcohólicos e impotentes... en fin, a una galería que ahora parece querer contarnos la ciudad insomne en claves antes imposible en nuestra narrativa.

BIBLIOGRAFIA

GIRALDO B., Luz Mary (comp.). *Nuevo cuento colombiano 1975-1995*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

CONNOR, Steven. *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid: Akal, 1996.

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

WEILER, Vera. (comp.). *Figuraciones en proceso*. Bogotá: Fundación Social, 1998.

BORGES, Jorge Luis. *Borges oral*. Barcelona: Bruguera, 1980.

VASQUEZ DE PARGA, Salvador. *Los mitos de la novela criminal*. Barcelona: Planeta, 1981.

TROUSSON, Raymond. *Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes*. Barcelona: Península, 1995.

SYMONS, Julián. *Historia del relato policial*. Barcelona: Bruguera, 1982.

HOVEYDA, Fereydoun. *Historia de la novela policiaca*. Madrid: Alianza, 1967.

DUQUE, Félix. *El mal: irradiación y fascinación*. Barcelona: U. de Murcia- del Serbal, 1993.

BAUDRILLARD, Jean. *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. 2ª ed. Barcelona: Anagrama, 1993.