

José Asunción Silva y Ricardo Cano Gaviria: lector artista, lector que escribe

Elsy Rosas Crespo*

Profesora

Departamento de Humanidades y Letras

Universidad Central

A partir del texto de Walter Ong *Oralidad y escritura* (1987), Alvaro Pineda Botero, en “La escritura especular de Silva en *De sobremesa*” (1992), recuerda el origen, la función y el uso de los diarios para interpretar la novela del escritor bogotano. Ong explica la proliferación del uso del diario y la aparición de éste como recurso estilístico en la literatura, especialmente durante el siglo XVIII, y destaca su aparición como parte del proceso de supremacía de la escritura sobre la oralidad en la cultura occidental. *De sobremesa*, según Pineda Botero, está construida en forma de espiral ya que la escritura de un diario depende de la lectura y la escritura de otro: José Fernández lee el diario de María Bashkirtseff y los amigos de José Fernández escuchan la lectura del suyo; “El significado del verbo escribir se proyecta aquí en múltiples niveles que sólo podríamos describir con una especie de trabalenguas: yo, en este ensayo crítico, escribo que el autor Silva escribe que el protagonista Fernández escribe que a él le gusta escribir...” (Pineda: 1992: 196).

El ambiente en el que se desarrolla la conversación y la posterior lectura del diario es lo suficientemente ostentoso como para no dudar que José Fernández es un hombre culto, adinerado y sensible ante la belleza. Esta sensibilidad ha sido adquirida a través de la experiencia lectora y contemplativa, así como a partir de vivencias personales motivadas, en varias ocasiones, a partir de la lectura de un libro o la observación de un cuadro.

La formación intelectual y la sensibilidad de José Fernández surgen a través del ejercicio de la lectura y la escritura porque ambas prácticas son complementarias y recíprocas, porque escribir es ejercitar con especial rigor y esmero el arte de la lectura: “Lo que me hizo escribir mis versos fue que la lectura de los grandes poetas me produjo emociones tan profundas como son todas las mías; que esas emociones subsistieron por largo tiempo y se impregnaron de mi sensibilidad y se convirtieron en estrofas” (Silva. 1984: 166). Las ideas románticas del genio y la inspiración son suplantadas en *De sobremesa*, como en *La*

* Profesional en estudios literarios, Universidad Nacional de Colombia; Magister en literatura hispanoamericana, Instituto Caro y Cuervo; profesora Universidad Central.

fanfarlo de Baudelaire, por las del trabajo y el esfuerzo físico y mental. El artista posee gran sensibilidad estética pero ésta sólo se constituye en un componente de su formación.

Una idea persistente en la novela es la del “lector artista”: para que se complete la obra es necesario que el lector posea gran sensibilidad; el lector debe asemejarse, en su formación literaria y en sus niveles de percepción ante el arte, al escritor. Fernández explica la existencia de dos tipos de lectores: el lector mesa y el lector piano; el segundo es el esperado por el poeta, desafortunadamente, dice Fernández, casi todos los lectores son lectores mesa:

Es que yo no quiero *decir* sino sugerir y 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. La mitad de ella está en el verso, en la estatua, en el cuadro, la otra en el cerebro del que oye, ve o sueña. Golpea con los dedos una mesa, es claro que sólo sonarán unos golpes, pásalos por la teclas de marfil y producirás una sinfonía; y el público es casi siempre mesa y no un piano que vibre como éste (Silva. 1984: 173).

Se trata de una actitud bastante similar a la que asume Ricardo Cano Gaviria no tanto ante los lectores de literatura como ante los críticos:

Es un hecho que... a propósito de la crítica... procediendo de acuerdo a los esquemas de un contenidismo –reducido en el peor de los casos, a sus límites más patéticos, los del mensaje– ha representado las mayores incomprendiones y los más grandes malentendidos en el intento de hacer inteligible un acontecer literario¹ (Cano. 1972: 139).

Quien escribe un diario lo hace porque considera que lo que le ha ocurrido en el instante o, muy recientemente, es tan memorable o doloroso como para ser recordado en lecturas posteriores. Para José Fernández, como para María Bashkirtseff, la escritura del diario cumple dos funciones: se constituye, por una parte, en la memoria que registra las lecturas que van realizando, acompañadas casi siempre de reflexiones o comentarios surgidos a partir de dichas lecturas:

Tras de varias horas de lectura de Balzac, en que he vivido en comunión con aquel genio enorme... Hay que pintar a Margarita, después del encuentro con Fausto, con el seno agitado y los ojos brillantes y las mejillas encendidas por el fuego de amor que le hacen correr por las venas las palabras del gallardo (Silva. 1984: 179-184).

¹ Una de las principales razones por las cuales Ricardo Cano Gaviria se preocupa más por la interpretación del *hecho literario* que por la del mensaje se debe a que elabora sus obras a partir de un principio simétrico en el que “el discurso literario y el discurso metaliterario se aproximan uno al otro presentando afinidades que concurren bilateralmente a una misma condición textual que los induce, paradójicamente, tanto a definirse como a identificarse” (Block. 1984: 165); a través de la literatura no pretende expresar situaciones de o ante la vida sino, fundamentalmente, presentar juegos literarios que ponen a prueba la erudición del lector en relación con técnicas y alusiones literarias a partir de las cuales se formulan reflexiones implícitas y explícitas sobre la literatura y el proceso de escritura. A medida que transcurre el tiempo la literatura y los estudios literarios –no sólo los escritos por Cano Gaviria– se constituye en un intercambio entre escritores que son críticos y críticos que son escritores.

Y, por otra, para referir experiencias personales que han afectado su sensibilidad; muchas de estas experiencias han surgido después de la lectura de algún libro o debido a emociones vividas a través del arte, de su contemplación o de su recuerdo. Ambos son “lectores-artistas” y la sensibilidad exacerbada que los caracteriza convierte sus vidas en una experiencia que también es estética:

Hay frases del diario de la rusa que traducen tan sinceramente mis emociones, mis ambiciones y mis sueños, mi vida entera, que no habría podido jamás encontrar yo mismo fórmulas más netas para anotar mis impresiones (Silva. 1984: 182-190).

La escritura de ambos diarios es característica de grandes lectores y las dos actividades, la lectura y la escritura, exigen absoluta soledad para realizarse plenamente. Esta característica se opone de manera radical a la oralidad y es evidente en la novela de Silva.

En *Una lección de abismo* y en “En busca del Moloch” la reflexión en torno al hecho de leer, de releer y de escribir, de reflexionar sobre estas actividades, se constituyen en temas centrales, pero la diferencia entre los personajes de estas obras con José Fernández y la pintora rusa está relacionada con el hecho de que los

únicos “lectores artistas” en los textos de Ricardo Cano Gaviria son Flaubert, Gautier y Víctor Hugo, los demás, los creados por él, son lectores comunes en cuya escritura se despliega demasiada erudición innecesaria e ingenuidad disfrazada de profundidad; la novela está elaborada a partir de lugares comunes del tipo “todo tiempo pasado fue mejor”.

Algunas de las reflexiones más profundas de Jasmin, el artista de *Una lección de abismo*, son del orden de:

Últimamente me persigue una idea, con una intensidad que sospecho algo malsana, la de que sólo llegamos a valorar lo que tenemos cuando ya lo hemos perdido. Mi actual estado de ánimo me lleva a constatarlo a cada instante; de pronto, todo se me antoja suspendido de esa especie de sensación de finitud que, como un suave polen, desprende la exquisita flor de la nostalgia, una flor que es de color amarillo encarnado... Creo que deberíamos permanecer siempre al acecho de lo que fuimos, pues mucho me temo que sólo cuando empezamos a sorprendernos tanto de nuestra imagen pasada que no lleguemos a reconocernos en ella, habremos empezado el camino de una decrepitud peor, de la que haríamos bien en avergonzarnos si aún nos queda un resto de dignidad... (Cano. 1991: 17-18).

.....

Ricardo Cano Gaviria no se ha propuesto asimilar un estilo propio sino que ha querido actuar como crítico, imitador y suplantador de sí mismo en su papel simultáneo de escritor, lector y crítico

.....

En las cartas de Silva es fácil observar la ambivalencia del poeta en relación con la espiritualización del arte y el deseo de fama, el reconocimiento como artista y los beneficios económicos que le pudieron haber representado sus relaciones personales, tanto como los negocios; mientras que por una parte se lamenta por el aislamiento y el provincianismo, por la falta de sensibilidad estética en la vida de los bogotanos, por otra se relaciona con los políticos más retrógrados, celebra algunas de sus actitudes y planes y tiene grandes pretensiones de lucro cuando se refiere a sus actividades económicas. La actitud estética excesiva la expresa especialmente cuando le escribe a Baldomero Sanín Cano como si intuyera que esas cartas después irían a dar fe de su “sensibilidad”:

Anoche, después de haber recorrido todas las librerías y la biblioteca nacional, perdida la esperanza de encontrar un libro legible... tuve una sorpresa deliciosa. Hay una biblioteca pública, perfectamente desierta a toda hora, fundada por un señor Revenga, donde se encuentra Ud completo a Renán, Taine, Melchior de Vogüé, Bourget, Rod; toda la serie de la Internacional de Emilio Aglavé ¿recuerda?... Spencer, Wundt, de Roberty, Secchi, etc..., todo Ribot, todo Paulham, todo Guyau, en fin, una mina de oro inverosímil, por donde fui caminando de sorpresa en sorpresa, pellizcándome para ver si no era un sueño, hasta dar con Barrès, Chiampoli, d'Annunzio, Trezza, la Serao, Graff... Juzgue Ud mi felicidad! (Silva. 1996: 127).

El comentario de Fernando Vallejo² sobre esta parte de la carta es: “En fin, del gran número de autores de lenguas extranjeras que

Silva cita en esta carta tengamos presente que es típico de él y de su manía enciclopédica enumerar autores. Su novela *De sobremesa* es un catálogo de ellos: fluyen por centenares” (Vallejo, en Silva. 1996: 135).

En relación con las listas enciclopédicas que “fluyen por centenares” en *De sobremesa* y en las cartas, también son una constante en la obra narrativa, los ensayos y las entrevistas de Cano Gaviria; hay en el escritor un afán evidente de ser y de parecer un gran intelectual con sensibilidad a flor de piel.

¿Pastiche o kitsch?

Ricardo Cano Gaviria no se ha propuesto asimilar un estilo propio sino que ha querido actuar como crítico, imitador y suplantador de sí mismo en su papel simultáneo de escritor, lector y crítico; “lo que quisiera ser es un escritor que, en su deseo de pureza, pudiera desdoblarse en su crítico. Y no sólo en éste, sino también en su lector, su editor, su público, su posteridad, y que terminara no necesitando más que de sí mismo para existir” (Cano. 1983: 45); “El escritor, si su móvil es estrictamente literario, no escribe ni para sí mismo ni para un público, sino para un intermediario, un mediador entre los dos, que es el lector que lleva dentro... Ese lector interno sabe entusiasmarse pero también sabe criticar... por eso yo creo que tras un buen escritor hay siempre un buen lector” (Cano-García. 2002: 72).

En las obras literarias de Ricardo Cano Gaviria se expresa el deseo de su autor de exigir de sus lectores una enciclopedia literaria francesa e inglesa de finales del siglo XIX y comienzos del XX en la que se rinde homenaje a los grandes, a los consagrados, y por lo

² A quien la Casa de Poesía Silva le encomendó la tarea de elaborar el prólogo y la notas de pie de página de las cartas de Silva (1881-1896).

mismo, a los autores que han empezado a banalizarse³.

La mejor opción para Cano Gaviria como traductor, crítico, biógrafo, editor y novelista que no quiere involucrarse en asuntos de carácter social es conformarse con la lectura, la imitación, la interpretación y la edición de las grandes obras de la modernidad, seguramente porque comparte con Fiedler la idea de que “el tipo de literatura que reclamó para sí la denominación *modern* (con la pretensión de representar el máximo de progresividad en sensibilidad y forma, más allá del cual no sería posible ‘novedad’ alguna) cuya carrera triunfal comenzó poco antes de la Primera Guerra Mundial y terminó después de la Segunda, ha muerto. Es decir, pertenece a la historia, no a la realidad. Para la novela esto significó que ya pasó la época de Proust, Joyce y Thomas Mann” (citado por Carlos Rincón. 1995: 132).

La mayoría de los poetas del siglo XIX colombiano se entronizaron en un ideal clásico, “ideal grecolatino de grandeza ateniense” (Cano. 1988: 357) cuyo propósito central era expresar e instaurar modelos de comportamiento a nivel moral y ético; la literatura tenía un fin marcadamente pedagógico y normativo. Para Cano Gaviria el ideal es estético, el presentado a través de las obras y las actitudes de los escritores franceses de mayor consagración de finales del siglo XIX y comienzos del XX (Flaubert, Baudelaire, Proust, Larbaud...), los únicos a los que cree que vale la pena sujetarse porque son plenamente modernos. En la escritura de Ricardo Cano Gaviria parece haberse

sustituido la pureza y la raigambre de la iglesia católica y la lengua española, griega o latina, por la pureza y la majestuosidad de algunas obras literarias europeas modernas; les ha concedido a éstas y a sus autores la sacralidad que antes tenían otras instituciones.

Ricardo Cano Gaviria no escribe odas a la patria, a la pureza del idioma, no exalta el valor de algunos principios morales, éticos o estéticos del modo en que lo hicieron algunos escritores del siglo XIX y comienzos del XX en Colombia, pero su obra, en todo caso, expresa deslumbramiento ante valores ajenos, ante principios artísticos concebidos, desde su perspectiva, como los únicos modelos dignos de ser imitados; manifiesta reverencia ante algunos presupuestos estéticos del pasado reciente que expresan los rasgos que él hubiera deseado tener a su disposición para materializarlos a través de la escritura. En vista de que las “mejores” obras ya han sido escritas sólo le queda como opción el placer de imitarlas, continuarlas, homenajearlas, a través del ejercicio de sus habilidades como lector.

La opción elegida por Cano Gaviria a través de sus diversas actividades intelectuales y artísticas es de evasión mediante la contemplación y la imitación de ideales artísticos expresados a través de arte y posturas que, observadas de manera negativa y en estrecha relación con algunos postulados del romanticismo, podrían ser catalogadas como *kitsch*:

Lo *kitsch* parece ser, históricamente, un resultado del romanticismo... muchos románticos promovieron una concepción del arte sentimentalmente orientada, que

³ “El proceso en el cual están inmersas las obras es el producto de la lucha entre quienes, debido a la posición dominante (temporalmente) que ocupan en el campo (en virtud de su capital específico), propenden a la conservación, es decir a la defensa de la rutina y la rutinización, de lo banal y la banalización, en una palabra del orden simbólico establecido” (Bourdieu. 1997: 309).

a su vez abrió el camino a varias clases de escapismo estético... el deseo de escapar de una realidad adversa o simplemente aburrida es quizá la principal razón del amplio atractivo de lo *kitsch*...

A menudo lo *kitsch* no es sino “una escapada al idilio de la historia donde todavía son válidas las convenciones establecidas... El *kitsch* es el modo más simple y directo de disparar esta nostalgia”... lo *kitsch* adelanta claramente ciertas necesidades emocionales que generalmente se asocian con el concepto de mundo romántico. En gran medida podemos considerar lo *kitsch* como una forma vulgar del romanticismo...

Lo *kitsch*, barato o caro, es sociológica y psicológicamente la expresión de un estilo de vida, es decir, el estilo de vida de la burguesía o de la clase media... Aunque el *kitsch* vaya unido a la búsqueda de status tendrá la función -que es psicológicamente más importante- de proporcionar una huida de la banalidad y la insignificación de la moderna vida urbana. En cualquier forma o combinaciones, lo *kitsch* es relajante y agradable. El deseo-cumplido contenido en este placer enfatiza su origen activo, el miedo al vacío que el *kitsch* intenta mitigar. Desde este punto de vista el *kitsch* es una respuesta al extendido sentido moderno del vacío espiritual: rellena el vacío tiempo libre con “diversión” o “excitación” y “alucina” los espacios vacíos con un conjunto infinitamente matizado de “bellas” apariencias (Calinescu. 1987: 223-245).

“Cuando uno tiene un modelo y quiere escribir como él, tiene la opción de hacerlo

seriamente o en broma”, afirma Ricardo Cano Gaviria. “Si lo hace en broma escribe un pastiche, y se pone del lado de Proust; si lo hace en serio escribe un texto mimético y se pone del lado de Pierre Menard” (Cano-García: 2002: 70). Cano Gaviria afirma ponerse del lado de Proust pero, entonces, habría que tener en cuenta el papel que jugaba la práctica del pastiche como “ejercicio de estilo” para los escritores modernos: “El pastiche moderno era un juego con la competencia descodificadora, con la erudición literaria del receptor; y para quien lo practicaba, desde Jean Francois Marmontel hasta Proust, poseyó cualidades de *exercice de style*: ‘Es necesario, afirma Proust, hacer un pastiche voluntario para poder, después de esto, tornarse original, no hacer toda la vida pastiche involuntario” (Rincón. 1995: 185).

Después de practicar la elaboración de pastiches el escritor debe llevar a cabo una labor específica “para producirse como creador, es decir como *sujeto* de su propia creación” (Bourdieu. 1997: 163). En la medida en que lo logre o no es posible

Dar cuenta de la diferencia (habitualmente descrita en términos de *valor*) entre las obras que son el mero producto de un medio y de un mercado⁴ y las que tienen que producir su propio mercado y que incluso pueden contribuir a transformar el medio, gracias a la labor de liberación de la que ellas son el producto y que es efectuado, en parte, a través de la objetivación de ese medio.

⁴ “Desde Tocqueville muchos críticos sociales y culturales, conservadores y revolucionarios por igual, estaban de acuerdo en que los estándares artísticos se estaban deteriorando rápidamente y atribuían la causa principal de la amplia corrupción del gusto a la búsqueda de status y a la exhibición. Primero los plutócratas y los *nouveaux riches*, después la pequeña burguesía y ciertos segmentos de la población se veían como imitadores de la vieja aristocracia y sus patrones de consumo, incluyendo el consumo de belleza. El arte que les gustaba, creado y comprado principalmente como signo de status social, ya no tenía por qué ejecutar su difícil función estética, y auténticos artistas se vieron forzados a volver la espalda a un público que aplicaba criterios exclusivamente pecuniarios en cuestiones de estética” (Calinescu. 1987: 223).

.....

En *Una lección de abismo* es evidente la intertextualidad premeditada y la plena conciencia de la tradición artística a la que desea rendirse homenaje: el romanticismo.

.....

No es casualidad que Proust no sea el autor absolutamente improductivo que es el narrador de *En busca del tiempo perdido*. El Proust escritor es aquello en lo que se convierte el narrador en y por esa labor que produce *En busca...*, y que lo produce a él como escritor (Bourdieu. 1997: 163).

Cano Gaviria, a diferencia de Proust, ha terminado haciendo de la totalidad de su obra un “pastiche involuntario” y, de esta manera, su obra se constituiría en “un arte de imitaciones, cuyo original ha desaparecido”, ausencia que a su vez correspondería a la desaparición del ‘sujeto individual’ y del ‘estilo personal” (Rincón. 1995: 188), que sería una característica de la literatura postmoderna en la que operarían tres tipos de intertextualidad:

Junto a la participación dialógica en “los textos de la cultura” (desde la “nostalgia de la cultura universal” hasta el “placer de la repetición”), realizada durante el acto de escribir, se ha destacado el propósito (rebasamiento autoconsciente de la “ansiedad de la influencia”, inscripción en

una “línea autoritativa” etc.) de superar el pretexto, cuyas huellas se muestran claramente en el propio texto. El tercer modelo es el de la apropiación transformadora de los textos “extraños” hasta hacerlos irreconocibles, jugando con ellos, combinándolos, sincretizándolos. La dificultad de distinguir por completo los tres momentos entre sí es resultado de la participación que tiene en todos ellos, en mayor o menor grado, todo acto de escritura (Rincón. 1995: 184).

En *Una lección de abismo* los personajes y sus características físicas y emocionales se configuran en estrecha relación con las características de algunos personajes, ideas o situaciones expresadas a través de obras literarias, pictóricas, musicales y cinematográficas; la mayoría de estas obras gozan en la actualidad de gran consagración⁵.

Una de las referencias literarias centrales a las que remite *Una lección de abismo* es la relacionada con Barnabooth, el protagonista que da título a una de las obras de Valery Larbaud; Jasmin, en la primera carta, piensa

⁵ En la segunda edición de *Una lección de abismo* (Alfaguara, 2001) las alusiones y las relaciones intertextuales son más abundantes; hay más epígrafes, citas en francés, comentarios sobre nuevas obras y artistas consagrados; este recurso podría ser interpretado, de nuevo, como *kitsch*; “El artista *Kitsch* imita la vanguardia sólo en la medida en que los inconventionalismos de ésta hayan probado tener éxito y haber sido ampliamente aceptados e incluso convertidos en estereotipos... lo *kitsch*, por su propia naturaleza, es incapaz de aceptar el riesgo implicado en todo auténtico vanguardismo” (Calinescu. 1987: 230).

en este personaje literario cuando se refiere al rastacuerismo de su primo:

No creo que ellos te hayan enviado gracias a una aspiración literaria, la de tener en la familia a un segundo Barnabooth, y en realidad no sé por qué te menciono ahora a ese joven y sofisticado millonario, a quien tan poco te pareces, de no ser por las placenteras horas que pasé en la lectura de sus opiniones y aventuras (Cano. 1991: 16).

Jasmin ha leído la novela de Larbaud⁶ y recuerda en la carta a su protagonista. De la misma forma en que este detalle puede pasar desapercibido para muchos lectores, dado que la narrativa de Valery Larbaud no es muy conocida ni difundida en Colombia actualmente, puede suceder lo mismo con otras fuentes de las que sólo es consciente el autor de la novela y los lectores que las identifican y establecen las relaciones.

En *Una lección de abismo* es evidente la intertextualidad premeditada y la plena conciencia de la tradición artística a la que desea rendirse homenaje: el romanticismo. La intertextualidad no se limita a las referencias musicales, pictóricas y literarias, en estrecha relación con los sueños y los deseos de los personajes, sino que va hasta límites que es muy probable no lleguen a ser identificados ni ex-

plicados totalmente o que, incluso, desborden las intenciones y los recuerdos de Cano Gaviria, debido a que los lectores de sus obras también son lectores de literatura y seguramente se han orientado por caminos de la cultura que no se conectan directamente o a través de las mismas fuentes presentadas por él.

Para Ricardo Cano Gaviria es fundamental generar diferentes posibilidades de lectura e interpretación de sus obras; éstas se logran gracias al uso, precisamente, de la técnica narrativa, de la elección y la organización de los recursos estéticos a partir de los cuales se constituyen⁷.

Ricardo Cano Gaviria considera que al concebir la literatura como una expresión nacional –o de lo nacional– lo único que lograría sería limitar la creación artística y sus resultados estéticos; desde su perspectiva, la literatura surge de la literatura misma, de lo ya escrito:

Borges ha encarnado mejor que nadie la condición de la literatura como variación de lo ya escrito, modalidad que ha brindado acaso, en las diversas literaturas europeas y americanas, lo menos deleznable de lo que se ha escrito en nuestros días. Mutis comparte ese distintivo en Colombia sólo con Pedro Gómez Valderrama y, muerto Borges, es tal vez el más conspicuo representante en Latinoamérica.

⁶ "Valery Larbaud empieza a escribir unos poemas que atribuye a un personaje ficticio, también extraordinariamente rico. Como el mismo poeta, está terminando una larga y difícil adolescencia y ha llegado al momento en que va a integrarse en el mundo de los adultos. Larbaud presta evidentemente a Barnabooth su propia psicología y sus aficiones, y los pocos libros que coloca en la biblioteca del errante millonario son los compañeros escogidos para sus viajes personales. Entre ellos descuellan las obras de José Asunción Silva" (Patout. 1973: 7).

⁷ "Estética incestuosa: el arte por el arte es un arte para los artistas. A fin de participar en su saber y en su goce, el público debe alcanzar la misma aptitud que ellos para percibir y descifrar las características propiamente estilísticas, debe cultivar un interés puro por la forma, esa capacidad de apreciar las obras independientemente de su contenido y su función. Quienes lo logran exhiben, a través de su gusto "desinteresado", su relación distante con las necesidades económicas, con las urgencias prácticas. Compartir esa disposición estética es una manera de manifestar una posición privilegiada en el espacio social, establecer claramente "la distancia objetiva y subjetiva respecto a los grupos sometidos a esos determinismos". (Néstor García Canclini, en la introducción a *Sociología y cultura*. Pierre Bourdieu. 1990: 24).

El ideal de “la obra vista” -manera en la que la construcción deja ver sus andamiajes, sus ladrillos y sus vigas- es algo que se ha incorporado a los modos y usos de la arquitectura, y que puede tener también un efecto muy positivo en la literatura si se sabe traducir el esquema de la “obra en abismo”. Tal es el caso de la obra de Mutis donde el “poner sitio” a los temas, en aquel u otro género, después de ésta o aquella otra lectura, conlleva siempre una cierta *mise en abime*, en la que la literatura se define como un juego que remite siempre a ella misma, por más que se le llene de trozos de vida –que lo diga si no Maqroll, al que incluso los más duros golpes de la vida lo afianzan en su amor por los libros que hablan de otras “vidas”– como un juego cuya regla primordial es la aventura. Aventura múltiple, que para el escritor comienza en la lectura y continúa en la reflexión literaria que *de-genera* en ficción y en la ficción que *regenera* el pasado, lo ya escrito, definiendo los puntos cardinales de una obra en cuya parte central el autor posa con sus instrumentos, al modo de aquellos pintores que practicaron el género “taller del artista” (Cano Gaviria, en: Mutis. 1997: 12-14).

Los aspectos que Cano Gaviria considera, en mayor o menor grado, son los centrales en la obra de Mutis, Borges y Gómez Valderrama se relacionarían con los que caracterizan la obra narrativa y la actitud de él mismo ante la literatura y la escritura de textos de ficción; estos aspectos son:

- Conciben la literatura como variación de lo ya escrito.
- En sus respectivas obras ocupa un lugar central el ideal de la “obra vista”; la construcción que deja ver sus andamiajes, sus ladrillos, sus vigas.
- Saben traducir el esquema de la “obra en abismo”.
- Ponen sitio a los temas en aquel u otro género después de ésta o aquella otra lectura.
- Definen la literatura como un juego que remite siempre a ella misma por más que esté llena de trozos de vida.
- La aventura de la escritura empieza en la lectura y continúa en la reflexión de la literatura que *de-genera* en ficción.
- A través de la ficción *re-generan* el pasado, lo ya escrito.

Desde una perspectiva estrictamente formal estos aspectos son perceptibles en la escritura de estos destacados y consagrados artistas, pero el gran valor estético de sus obras más representativas no parte del hecho de que sean escritores “metaliterarios”⁸.

En relación con la distancia que Ricardo Cano Gaviria se propone establecer con Colombia, su obra sería la plasmación de lo que Luz Mery Giraldo llama *espejo ausente* en su estudio sobre las relaciones entre literatura y ciudad:

⁸ A Ricardo Cano Gaviria le gusta considerarse una novelista “metaliterario”: “El imaginario de un autor se forja a través de sus lecturas... y así ocurren cosas muy curiosas: que gracias a Turgueniev o a Gogol o a Dostoievsky yo como colombiano siento que tengo más cerca las estepas rusas que las cordilleras de Boyacá... Hay que precisar que esta manera de ver las cosas es la de un escritor metaliterario, que considera que, en la mayoría de las veces, cuenta más ese tipo de experiencia mediatizada que es la de la lectura que la experiencia directa, la que viene de la vida real. Quiero decir que, a la hora de escribir un relato o una novela, seguramente lo que más cuenta en mí es el recuerdo de una lectura que el de un hecho vivido, porque como experiencia fue más intensa la lectura”. (Cano-García. 2002: 67).

⁹ Esta cita forma parte de “De la ciudad arcadia a la ciudad historia”, texto inédito ampliado en *Las ciudades escritas*, publicado por el Convenio Andrés Bello en 2001.

La idealización de ciudades como París, Londres, Madrid, responde a una idealización, a una aspiración, a un sueño... a un imaginario y a un referente que como identidad se construye ocultando o enmascarando la propia identidad, la no deseada. La ciudad concebida de esta manera debe entenderse... como un *espejo ausente*. Su construcción y aspiración obedece a la búsqueda de un origen fundacional del cual enorgullecerse, de una identidad con la cual identificarse de manera profunda. Al negar la condición valorativa de América por sí misma y asimilarla a los conceptos de bárbaro y salvaje, se explica la vergüenza ancestral y se ratifica la negación de los valores propios... la imitación y la asimilación –real o ficticia– de unos modelos ideales.⁹

Desde la perspectiva de este tipo de aproximación la actitud de Ricardo Cano Gaviria es vista como idealización de culturas ajenas y desprecio de la propia; él la concibe como “un símbolo de lo que yo siempre he querido ser: un mediador entre América y Europa” (Cano-Castillo. 1996: 6). El problema de este papel como mediador se relaciona con el hecho de que en las obras literarias los rasgos que representan lo americano y, específicamente, lo colombiano, casi siempre son desfavorecidos de manera cruel o despreciativa, mientras que lo europeo es exaltado en exceso.

Las actitudes de Cano Gaviria surgen como resultado del rechazo ante el contexto social y cultural del que formó parte y con el que no se hallaba conforme; es evidente su relación con Silva si se observan tres aspectos fundamentales que consolidaron sus tomas de posición: ambos manifiestan inconformidad ante el anacronismo en que se halla(ba) enclaustrado el país, sienten la necesidad de salir de éste cuanto antes debido a que no hay posibilidades reales de cumplir con sus anhelos a nivel personal ni artístico y para ambos la lectura y la escritura ocupan un papel central

en sus vidas como seres humanos y como artistas.

Si nos atenemos a la interpretación que hace Rafael Gutiérrez Girardot de la figura de José Asunción Silva en “El dandismo de José Asunción Silva” (1998) será más fácil entender algunas actitudes de Cano Gaviria como lector e intérprete de la obra del escritor bogotano:

El hecho de que Silva... se sintiera aislado y aconsejara a su amigo Emilio Cuervo Márquez que no cesara en la “empresa de dejar la tierra” no es un acto de rebeldía o rechazo pleno de su raíz social, sino expresión de una insatisfacción social del “artista” consciente de su vocación, frente a la pacata y provinciano-católica sociedad burguesa de Bogotá, y de una nostalgia indefinida de ubicación en la realidad, esto es, de lo que cabe designar como “excentricidad”, o la pérdida del centro... Su “excentricidad” se nutrió indudablemente de la simulación de esa “aristocracia”, pero no menos de su vocación de poeta encaminada por una consecuencia determinante del romanticismo: la de la llamada “autonomía del arte”, que consiste en la conversión del arte en un Absoluto religioso pero secular, en la sustitución de Dios ausente por el arte... La “existencia estética” que quiso encarnar y encarnó el adolescente Silva encontró en el título de la trilogía de Barrès “el culto del yo”, no sólo una consigna que corrobora la comprensión de sí mismo, sino la descripción de una experiencia de ese culto. Es evidente que Silva acomodó las situaciones de la trilogía de Barrès a sus propias circunstancias e ideales, es decir, que Silva leyó la trilogía de Barrès como literatura consoladora, como breviario religioso del yo estético (Gutiérrez. 1998: 90-101).

Parafraseando la última parte de la cita anterior se podría decir de Ricardo Cano Gaviria que *la existencia estética que quiso encarnar y encarnó el adolescente Cano encontró*

en De sobremesa, Madame Bovary, Las flores del mal, En busca del tiempo perdido... no sólo una consigna que corrobora la comprensión de sí mismo, sino la descripción de una experiencia que a él le hubiera gustado experimentar. Es evidente que Cano acomodó las situaciones de algunas obras de Silva, Flaubert, Baudelaire, Proust, Larbaud... a sus propias circunstancias e ideales como escritor y que su sueño fue haber podido pertenecer a esa época... Cano leyó estas obras como literatura consoladora, como breviario religioso del yo estético.



Bibliografía

- Block de Behar, Lisa. *Una retórica del silencio*. México: Siglo XXI. 1984.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama. 1997.
- _____. *Sociología y cultura*. Introducción de Néstor García Canclini. México: Grijalbo. 1990.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, Posmodernismo*. Madrid: Tecnos. 1987.
- Cano Gaviria, Ricardo. "Autoentrevista". En: *Gaceta*. Vol. VI. 39. Bogotá. 1983.
- _____. "Gombrowicz y "La seducción". En: *Sobre Gombrowicz*. Barcelona: Anagrama. 1972.
- _____. "La novela colombiana después de Gabriel García Márquez". En: *Manual de literatura colombiana*. Tomo II. Bogotá: Planeta. 1988.
- _____. *Una lección de abismo*. Barcelona: Versal. 1991; segunda edición: Alfaguara: 2001.
- _____. - Castillo Granada, Alvaro. "Ricardo Cano Gaviria. Conversación desde Bogotá". *Magazin Dominical*. No 669. 10 de marzo. Bogotá. 1996.
- _____. - García Londoño, Andrés. "Entrevista a Ricardo Cano Gaviria". En: *Revista Universidad de Antioquia*. No. 267. Medellín: Universidad de Antioquia. Enero-marzo. 2002.

- Giraldo, Luz Mery. "De la Ciudad Arcadia a la Ciudad Historia". Texto inédito ampliado en *Las ciudades escritas*. Bogotá. Convenio Andrés Bello. 2001.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. "El dandismo de José Asunción Silva". En: *Insistencias*. Santafé de Bogotá: Ariel. 1998.
- Mutis, Alvaro. *Contextos para Maqroll*. Introducción de Ricardo Cano Gaviria. Tarragona: Igitur. 1997.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica. 1987.
- Patout, Paulette. *Valery Larbaud y Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1973.
- Pineda Botero, Álvaro. "La escritura especular de Silva en *De sobremesa*", en *Texto y contexto*. No. 19 (mayo-agosto). Bogotá. 1992.
- Rincón, Carlos. *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 1995.
- Silva, José Asunción. *Cartas (1881-1896)*. Recopilación y notas de Fernando Vallejo. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. Alcaldía Mayor de Bogotá. 1996.
- _____. *Prosa y poesía*. Bogotá: Círculo de Lectores. 1984.