

Reflexiones en torno a una antología

Antología del cuento vallecaucano

Harold Kremer

Centro Editorial Universidad del Valle, Cali, 1992, 258 págs.

Antiguamente se hablaba de "florilegio": colección de trozos selectos de materias literarias. En los círculos religiosos, las antologías reúnen oraciones y cantos para ser entonados en las fiestas solemnes. La etimología de la palabra está relacionada con la idea de "escoger flores" (*anthos*, flor; *legein*, escoger).

Lo que usualmente no explican los diccionarios es que elaborar una antología supone un acto de poder. Lo ejerce quien hace la escogencia. En los florilegios religiosos es evidente que los himnos seleccionados son los que la autoridad desea poner en boca de los fieles. De igual forma, en las antologías literarias, el antólogo y la entidad que patrocina la publicación imponen unos criterios y unos textos para que sean leídos como "clásicos", como "los mejores" o "los más representativos".

Esta es en realidad la función de la crítica y de la historiografía literaria: establecer (o discutir) el *canon* y elegir el *corpus*. Se funda una literatura o se reconstruye una tradición a partir de actos críticos de selección. No podemos hablar de literatura si estamos ante un conjunto de obras sueltas, como no podríamos hablar de biblioteca ante un montón de libros en desorden sobre un andén. Se necesita un *canon* que organice, que permita la escogencia y la interpretación, que sirva para probar o rebatir una tesis.

Generalmente el antólogo explica en la introducción el *canon* utilizado. Las posibilidades son muchas. Puede elegir por el tema. O tomar las fechas de nacimiento de los autores, tal ocurre con el llamado "método de las generaciones". Si se utilizan las formas del estilo, sería posible congregar textos románticos, irónicos, fantásticos o realistas. Consideraciones sobre lo social o histórico permitirían antolo-

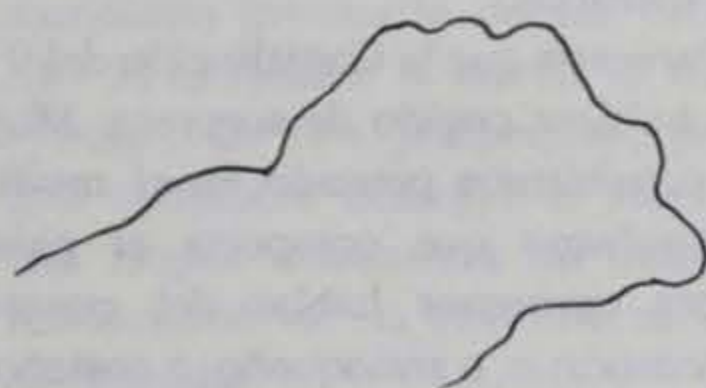
gías sobre la colonización, la violencia, lo urbano o lo posmoderno.

Al acercarnos a la *Antología del cuento vallecaucano*, la primera pregunta que podemos formular tendría que ver precisamente con la cuestión del *canon*. ¿Cuáles fueron los criterios de selección?

La verdad es que no es fácil contestarla. El título podría ser clave suficiente, y tal es la impresión al comenzar la lectura: cuentos vallecaucanos. Pero a poco surgen las dudas: ¿Escritos por personas nacidas en el Valle?, ¿o por personas de otros lugares, pero que nos ayudan a comprender los rasgos de esta región? ¿Cuentos ambientados en su territorio?, ¿cuentos que buscan definir, o que son expresión, de una identidad regional?, ¿que ejemplarizan una tradición, una evolución del género?, ¿que presentan una particular forma de ver el mundo, o de sentir?

Más aún: ¿qué significado tiene en este caso la expresión "Valle del Cauca"?

En la corta introducción que escribe Harold Kremer, el antólogo, no se responden estas preguntas. Los lectores deben orientarse por sí mismos.



Al analizar los escasos datos biográficos que se incluyen, encontramos que no todos los autores son oriundos del Valle. Hay un cubano (Dow Dow); un choicano (Oscar Collazos), un bogotano (Aguilera Garramuño) y un tolimense (Boris Salazar), quienes, debemos suponerlo, han vivido en el Valle en alguna etapa de sus vidas. ¿Es suficiente esta circunstancia para calificar de "vallecaucana" la obra de un autor? Hay otros escritores que también han vivido en el Valle y que no están incluidos en la antología, como Fanny Buitrago y Eutiquio Leal.

Además, ¿por qué se excluyen algunos que si son oriundos del Valle, como José Cardona López y Enrique Cabazar Rher? ¿Por qué no excluir a Armando Romero, quien, si bien nació en el Valle, ha pasado casi toda su vida fuera de la región?

Las biografías no explican, pues, la selección. Tampoco la explican los textos mismos; el de Salazar tiene que ver con Estados Unidos; el de Garramuño es una fábula que sucede en un lugar sin nombre. El de Romero caería posiblemente en la categoría de lo fantástico. Además hay textos sobre la colonización en el Caquetá, la violencia, la ciudad y las pandillas juveniles; la música, la droga, la promiscuidad sexual; sobre prostitución y la vida de familia y sus conflictos. Algunos están expresamente ambientados en el Valle; otros podrían situarse en cualquier lugar. El mosaico de temas y de ambientes es tan amplio que no sirve de criterio de clasificación.

Tampoco podríamos hablar de generaciones. El primero es Germán Cardona Cruz (Tuluá, 1903) y el último Alberto Esquivel (Cali, 1958). Están organizados secuencialmente, de acuerdo con su fecha de nacimiento; pero no se agrupan, no hay separación de épocas ni de estilos. Los cuentos incluidos no traen la fecha de su primera publicación.

Los estilos son variados: prevalece el realismo, pero hay sátira, elementos fantásticos, tratamientos cursis. Hay descripciones objetivas, pero también introspección, vida onírica y monólogos interiores complejos. Hay formas tradicionales del estilo, pero también experimentación. Muchos son novelistas. Pero hay un pintor (Germán Cuervo); un dramaturgo (Enrique Buena-ventura) y varios ensayistas.

Algunos autores tienen amplia trayectoria y otros no han publicado aún su primer libro. ¿Por qué darles a todos la misma importancia? ¿Por qué se selecciona de su producción este cuento y no otro?

Podríamos, como lectores, multiplicar las preguntas; preguntas que seguramente el mismo antólogo se planteó en su momento. La realidad es que en estos casos, a medida que aumenta el *corpus*, la definición del *canon* se dificulta. La confusión que experimen-

tó Kremer la ha experimentado cualquier persona que pretende hacer una antología, o simplemente seleccionar textos para un curso de literatura, si antes no cuenta con un criterio claro.



No halló, pues, forma de eliminar autores o textos; ni de agruparlos o compararlos. Por eso, en la introducción afirma: "Cada uno de los escritores de la presente antología, quizás por la falta de tradición, es una ínsula".

Con esta frase la situación no se aclara. Kremer sorteó el problema sin establecer el *canon* y además sugiere que no hay una tradición literaria en el Valle del Cauca. ¿Cómo escogió entonces los cuentos incluidos en el volumen?: ¿por su "intuición" y su experiencia de "buen lector"?, ¿al azar?, ¿a solicitud de sus amigos, los cuentistas? La falta de un *canon* abre la puerta a estas penosas inquietudes.

Empero, es necesario abonarle el hecho de no haber incluido, siendo él mismo cuentista, un texto narrativo de su propia creación; torpeza frecuente en muchas otras antologías colombianas.

En un párrafo anterior pregunté qué se entiende por la expresión "Valle del Cauca". Se trata, por supuesto, de un departamento; pero cuyos límites territoriales quizás no responden a realidades culturales, étnicas y sociales, es decir, a una identidad, sino meramente a intereses políticos en algún momento del pasado.

Desde la Independencia, la historia de la literatura colombiana ha sido escrita en Bogotá con criterios centralistas. Y esta visión artificial se ha impuesto al resto del país, a través de los programas de estudios promulga-

dos por el ministerio de Educación y la Academia de la Lengua, que seleccionaban las obras "clásicas" que todos debíamos leer. El *canon* comúnmente utilizado ha sido el de las generaciones: el Centenario, los Nuevos, Piedra y Cielo, Mito... Todas han tenido como centro la capital, y han servido como expresión del discurso centralista oficial. Las divisiones políticas fueron arbitrarias; obedecieron a intereses partidistas del momento, no a consideraciones étnicas, culturales o geográficas. Oficialmente no existían identidades ni literaturas regionales. Los autores que sobresalían fuera del círculo cerrado de una "generación" capitalina, generalmente quedaban en el limbo, porque no habían *canon* para estudiarlos.

Por fortuna, esta situación está cambiando desde la Constitución de 1991. Ya podemos hablar de multiculturalismo. Las divisiones políticas están reconsiderándose a la luz de las realidades de cada zona geográfica, y esperamos que en un futuro no lejano se hagan los ajustes del caso. Está abierto el debate sobre cuántas y cuáles son las regiones del país, y cuáles los elementos para establecer las identidades regionales. Una vez establecidas, podremos reconstruir las tradiciones literarias.

Parecería que la Constitución del 91 nos hubiese cogido de sorpresa. Muy poco habíamos pensado en el multiculturalismo que comporta el país. Ahora queremos hablar del cuento vallecaucano, o antioqueño, o costeño, pero no contamos con definiciones mínimas que nos permitan acceder a tales ontologías. La afirmación de Harold Kremer, de que falta una tradición en el Valle, deberíamos entenderla como un reto: los críticos e historiadores tenemos la tarea de crear las tradiciones necesarias, para que los autores no sean "ínsulas", para que las antologías tengan elementos claros de elaboración; y sobre todo, para que no se les imponga a los jóvenes una "identidad nacional" por decreto.

Al estudiar la novela en Colombia, el crítico estadounidense Raymond L. Williams, en su libro *Novela y poder en Colombia, 1844-1987* (1991), se enfrentó al mismo problema que tuvo

que sobrellevar Harold Kremer. Lo resolvió estableciendo cuatro tradiciones en contra de lo que hasta ese momento se había creído. (El libro "clásico" sobre el tema, *Evolución de la novela en Colombia* (1975) de Antonio Curcio Altamar, hablaba de una sola tradición). Williams propone la Costa, Antioquia la grande, el Gran Cauca, el Altiplano cundiboyacense. Para definir el Gran Cauca se remonta a la Colonia y toma en cuenta los diversos aportes étnicos, las migraciones, las tradiciones orales y otros elementos de la cultura. Establece relaciones entre el litoral del Pacífico, Nariño, Cauca y el actual Valle del Cauca. Esta forma de acercamiento a la identidad regional permite, quizá, enraizar de manera más convincente un determinado *corpus* literario.

Las propuestas de Williams son discutibles en cuanto a los elementos que tomó para definir las varias regiones, y en cuanto a la selección de lo que él denomina "obras más representativas". En cambio, su rechazo a una visión unicultural en Colombia y su interés por definir las tradiciones locales, me parece de la máxima importancia para la discusión crítica e historiográfica en el país.

Las herramientas conceptuales de que disponemos son tan incipientes que a ningún antólogo se le facilita su labor. Faltan más estudios antropológicos. Falta una mayor crítica sobre las culturas regionales. Falta definir las varias identidades. Y éstas no son tareas para ser enfrentadas por un solo individuo, ni siquiera por una sola institución, así sea la Universidad del Valle.

En Colombia estamos no solamente ante la falta de tradiciones regionales sino ante algo más grave: un vacío teórico, una falta de criterios, una ausencia de discusión de los cánones. Quizá esto explica por qué a veces la selección del *corpus* (llámese antología, pènsun de colegio, colección de publicaciones de Colcultura, de los departamentos o municipios) queda al arbitrio de la improvisación, de la política, de la influencia del amigo, o, aún peor, del poder económico o de los medios. Es laudable el propósito de Kremer y de la Universidad del

Valle de comenzar a definir una tradición y un *canon*. Pero la tarea apenas comienza.

ALVARO PINEDA-BOTERO

El héroe, el gato y la mujer de Lot

Conviene a los felices permanecer en casa
Andrés Hoyos
Altamira, Bogotá, 1992, 301 págs.

Andrés Hoyos es uno de los escritores jóvenes más sólidos de Colombia. Si su primera novela, *Por el sendero de los ángeles caídos* (Carlos Valencia Editores, 1989), puede describirse como una desenfadada explicación teológica de los acontecimientos del 9 de abril de 1948¹, su segunda novela formula una oscura enseñanza moral a propósito de las guerras de independencia. Ambas obras son, pues, novelas históricas; ambas, igualmente, son obras temerarias: se ocupan de eventos y de personajes demasiado conocidos, monopolio de una historia académica que parece dejar poco espacio a la imaginación literaria. Por su temeridad y por su concepción de la historia, las páginas de Andrés Hoyos se asocian a un proyecto literario que establecieron en Latinoamérica obras como *Terra Nostra* de Carlos Fuentes y *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez (ambas publicadas en 1975), y que comparten obras colombianas de la década de los 80 como *La tejedora de coronas* (1982), *Las cenizas del libertador* (1985), *Los felinos del canciller* (1987) y *El general en su laberinto* (1989). Ese proyecto podría definirse de una manera sucinta como una *crítica de las fundaciones*².

A diferencia de las grandes novelas latinoamericanas que se publicaron en los años 60 (con la maravillosa excepción de *Rayuela* [1962]), la crítica de las fundaciones o de los orígenes no se interesa, a propósito de un momento fundacional, por declarar un destino

nacional, una identidad cultural o una historia silenciada por los académicos del poder. Por el contrario, su propósito consiste en dismantelar la idea misma de origen o de fundación y, en vez de oponer a la historia "oficial" una historia subversiva, entiende que una y otra no son sino versiones igualmente discutibles de eso que ningún lenguaje alcanza: la prolijidad de lo real. Sólo cuando se ha entendido que la historia es un fenómeno esencialmente textual, se la ha podido considerar como una provincia más en el vasto territorio de la imaginación. Es evidente la importancia que esta nueva concepción de la historia ha significado para la novela histórica. Así, por ejemplo, le ha permitido concebirse a sí misma como un palimpsesto (i.e. *El otoño del patriarca*), como un amplio ejercicio de intertextualidad (i.e., el diálogo de *La tejedora de coronas* con el *Candide* de Voltaire), como una parodia sistemática (i.e., *Los felinos del canciller*), como una 'cotidianización' del gran personaje histórico (i.e., *Las cenizas del libertador*, *El general en su laberinto*). Una crítica literaria interesada en definir el género de la novela histórica podría encontrar estas y otras características en la última novela de Andrés Hoyos³; sin embargo, para no dejarse arrastrar por el monótono inventario de sus características ni reducir la novela al simple ejercicio de una perspectiva, parece más razonable describir la forma en que Hoyos dismantela un momento fundacional de la historia nacional colombiana.



Tres partes principales componen la novela: una breve "advertencia editorial", un cuerpo principal de cinco capítulos y una "Cronología", tal vez prescindible, que quiere auxiliar al

lector desmemoriado en cuestiones de historia patria. La "advertencia editorial" define la novela como un palimpsesto y le atribuye una naturaleza delirante e imprudente que "invita a mirarle la cara 'sombria' a una edad proverbialmente luminosa" (pág. 7); los cinco capítulos relatan la vida del realista español José Trinidad Romanos y de la viuda criolla Pastora Obando entre los años 1808 y 1830, esto es, en lo que va de la entronización de Fernando VII en España a la muerte de Simón Bolívar en Santa Marta. Sus títulos son tan elusivos o crípticos como el que lleva la novela. El primero de ellos, por ejemplo, "En el nombre del padre...", puede referirse a la enemistad de José Trinidad Romanos con su padre, un español liberal y afrancesado que no comprende las ideas conservadoras y monarquistas de su hijo; también puede referirse a las mismas andanzas de José Trinidad, quien, contra su voluntad, viaja a América como funcionario de la corona; sobrevive al terremoto de Caracas de 1812, al cuchillo de un rufián pelirrojo que le amputa dos dedos para robarle un anillo, y al patíbulo al que lo condenan los patriotas y de donde lo rescata Pastora Obando, quien lo lleva a vivir a su casa y, sin que sepamos la razón, lo llama siempre "padre". Los nombres del personaje, no sólo entrañan una alusión teológica, sino que también se refieren al padre de la patria, Simón José Antonio de la Santísima Trinidad Bolívar y Palacios, y en esa medida su existencia sirve de contrapunto o de cara "sombria a la del mismo Libertador.

El segundo capítulo, "En el nombre del hijo...", es una retrospectiva: se refiere a la vida de Pastora Obando antes que conociera a José Trinidad y relata sus amores adúlteros con un irlandés llamado Florencio McBrigde, a quien sigue hasta Cartagena y de quien tiene un hijo, Moisés Cristóbal, del que poco se ocupa la novela. El título del tercer capítulo, "Y del espíritu que temía ser santo...", resulta más críptico que los anteriores; podría referirse al espíritu de la guerra y a la confusión que vivió el país durante las campañas libertadoras. El capítulo narra la muerte del esposo de Pastora, el español Fernando Eliseo Pascual,