

RICARDO CANO GAVIRIA EN SUS PROPIAS PALABRAS*

RICARDO CANO GAVIRIA IN HIS OWN WORDS

CHRISTIAN BENAVIDES MARTÍNEZ
christianbmit@gmail.com

SELNICH VIVAS HURTADO
fundacionelastillero@yahoo.com
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA, COLOMBIA

RECIBIDO (09.11.2016) – APROBADO (10.11.2016)
DOI: 10.17533/UDEA.ELC.N40A10

Hace poco, en un congreso sobre nuevas narrativas, se habló de écfra-sis, autoficción, novela *collage*, cine y literatura, poesía y deslindes. Hubo ponencias ecocríticas y otras que culminaron con danza contemporánea, etc. Allí, de Ricardo Cano Gaviria no se mencionó nada. ¿Por qué? Su obra constituye un proyecto literario que se ha abierto paso de manera silenciosa, desafiando las modas y en diálogo con varias culturas. A nuestro autor lo contactamos vía electrónica y ante su disposición nos dimos a la tarea de leer y releer sus obras con el fin de plantearle algunas inquietudes nacidas del afecto y la admiración por su pasión literaria. Hablamos en plural, no bajo un uso pomposo, sino porque fue por medio del director de la revista que se logró esta grata entrevista; no obstante, desde el panóptico que mide las publicaciones académicas se nos advierte que su nombre no puede aparecer en esta ocasión por cuestiones protocolarias y de mediciones arbitrarias, lo cual, junto al “*pathos* contemporáneo del escritor académico, hace la mayoría de las veces poco estimulante la labor editorial”. En cualquier caso, tras enviarle las preguntas a Cano Gaviria, recibimos tremenda sorpresa al notar el giro narrativo que le dio a nuestra demasiada formalidad. Ya había presentado en 1983 una autoentrevista en la primera *Gaceta* de Colcultura

* Cómo citar esta entrevista: Benavides, C. y Vivas, S. (2017). Ricardo Cano Gaviria en sus propias palabras. *Estudios de literatura colombiana* 40, pp. 155-163. DOI: 10.17533/udea.elc.n40a10

en torno a *Prytaneum*. Ahora nos presenta lo que fácilmente podría denominarse ficción, pues con las preguntas, que originalmente le enviamos, Cano Gaviria compuso —bajo el sarcasmo y la crítica contra el entrevistador y la invención de un posible diálogo (casi) novelesco— un ejercicio de creación literaria que ratifica su talento. Así que, ¿a quién designar como autor de esta entrevista...? Sea cual fuere el caso y sin más preámbulos, presentamos a “Ricardo Cano Gaviria en sus propias palabras”.

—Tu formación intelectual se nutre de conocimientos muy amplios, de países, lenguas, viajes, oficios y campos de estudio diversos: la sociología, la historia, la historia del arte, las teorías literarias.

—De entrada, te confieso que esa pregunta me inhibe. Porque si la respondiera sin ninguna aclaración la gente pensaría que soy un intelectual. Y lo peor: creería que me tomo en serio. No quiero ser alguien con una “formación intelectual”; pues una formación intelectual es una dolencia muy mala para el pensamiento, sobre todo en un creador. En los años sesenta del siglo pasado muchos creían que un buen novelista debía tener una formación intelectual luckasiana, o incluso sartreana, o brechtiana... Desde hace mucho me dejo llevar por el instinto, que me lleva por un derrotero que yo creo no ideológico: la intuición, el rastro, el olfato. En los equipos de investigación policial siempre hay un perro al servicio de los policías, quienes aprendieron que no pueden prescindir del animal por su olfato...

—¿Entonces podríamos decir que como narrador, como escritor imaginativo, estás contra tu propia formación intelectual?

—Ese planteamiento me gusta mucho más. Sí, en la medida en que una “formación intelectual” (entre comillas) lleva de algún modo a una deformación ideológica, me interesa mucho más averiguar, o descubrir, todo lo que gracias a ella he deformado, lo cual me lleva por un camino distinto del previsible. De modo que solo puedo responder a tu pregunta por partes... En primer lugar, tal como están las cosas hoy en día, diría que un narrador que parta de su “formación intelectual” para escribir, debería producir miedo y desconfianza... ¿De qué gran narrador latinoamericano se podría decir que hizo grandes libros a partir de su formación intelectual, aparte de Alejo Carpentier? ¿Se podría decir por ejemplo, que García Márquez fue un gran novelista por tener una gran formación intelectual?

—Bueno, pues no hablemos más de la formación intelectual. Y hablemos si te parece de la formación instintiva.

—Volviendo a la imagen del perro, yo diría que esa formación es simplemente un arte de olfatear. El escritor es un animal territorial que antes que nada quiere delimitar un territorio. Primero olfatea como un perro, luego alza la pata y delimita. Y es muy importante que lo haga en ese orden, pues el orden inverso lo llevaría a la autocomplacencia y al onanismo... (risas)

—Intuyo por tus palabras que vamos a seguir con las metáforas caninas...

—El perro es un animal que por su curiosidad, por su vigilancia, por su maleabilidad, brinda una muy buena imagen del escritor. Por otro lado, en el imaginario humano el sistema de los animales para llamarlo de una forma pedante, está presente constantemente en el lenguaje, y en el escritor eso ha de reflejarse de una manera límpida...

—Estoy pensando que eso lo hace estupendamente un escritor que los dos admiramos mucho: Franz Kafka...

—Sí, “Investigaciones de un perro”... se trata de un texto en el que parece que el autor quiso volcar todo lo que aquí intento decir, aunque nunca estamos seguros de dar con una correcta interpretación. A mí una de las cosas que más me gusta de Kafka es que con sus textos siempre me siento inseguro, en la medida en que tienen una doble condición: son textos literarios, que han delimitado arduamente su propia condición literaria, y por otro lado, no han perdido su dimensión de documentos... Y como documentos —de la época, del autor— son siempre susceptibles de ser interpretados. Yo me limitaría a decir que actualmente mi olfato me lleva siempre a Franz Kafka, en la medida en que lo que está en crisis en mi modesto taller literario es precisamente el concepto de territorialidad. Quiero decir, que me siento muy incapacitado para mantener un territorio propio, o conquistarlo, o defenderlo, sin renunciar, por así decirlo, a mi condición de escritor latinoamericano, pero sobre todo de escritor colombiano. Y creo que esa dificultad no solo tiene que ver con factores exteriores como las políticas editoriales, o los sistemas de marketing editorial, o incluso con los gustos adulterados de un público que ha sido acostumbrado a una literatura de corte periodístico, sino, también, con algo más profundo que en este momento no me siento capaz de definir... Digamos que prefiero seguir rastreando, investigando...

—¿Dirías que una forma de hacerlo es escribir sobre los animales, los insectos? Tu última novela, *La puerta del infierno*, se cierra con un mitin de cucarachas en la rue Pigalle de París. Y también acabas de escribir tu primer cuento sobre un animal, un perro precisamente, que tiene capacidad de hablar como los perros de Cervantes, un perro que, entre otros perros no adoptados

por nadie, espera su final, su final por cremación, y al que le es concedido el don de la palabra.

—Se me ocurre ahora que ese cuento también hubiera podido titularse como el poema de Symborska “Monólogo de un perro atrapado en la historia”, en el que se cuenta el triste final de un perro cuyo amo muere, y los otros deciden pegarle dos tiros. Este perro no era tan listo como el de Kafka, de hecho no se entera de lo que ocurre, y por eso está tanto más atrapado en la jaula de la historia. El can de Kafka parece tener más condiciones para averiguar cuáles son los rasgos de su condición... iba a decir humana, pero no... De su condición perruna, ya que gracias a su olfato puede transitar “los senderos del bosque”...

—Los senderos del bosque... No lo dice Kafka, lo dices tú, pensando sin duda en los senderos filosóficos de la montaña, en la filosofía alemana...

—Es posible que no podamos eludir las referencias a los caminos recorridos por la filosofía del siglo pasado, que han dejado una profunda huella en el pensamiento crítico contemporáneo, y en la así llamada postmodernidad. Pero lo que intento aquí es abrirle un sitio a esos temas en la escritura literaria sin tener que acudir a las jergas filosóficas, que son tan poco literarias (véase por ejemplo esa horrible palabra *deconstruir*), de modo que podamos hablar de esos asuntos sin salir de un sistema de referencias “literario”. No pretendo aquí romper una lanza contra una cosa que considero imprescindible en la crítica literaria: la práctica teórica. Pues también he sido crítico literario, y eso se ha llevado muy mal con mi condición de narrador, porque me ha tocado invalidar la obra de algunos compañeros de generación, lo cual me ha aislado de ellos. Además, como crítico he defendido precisamente la necesidad de una producción teórica. Pero ahora no hablo como el crítico que he sido, y que ya no soy, sino como narrador...

—Por cierto, ¿cómo se articulan en tu obra literaria los oficios de editor, traductor, ensayista y novelista? ¿En qué medida cada una de esas labores complementa tu experiencia artística y son necesarias en el momento de escribir?

—En términos generales te diría que he desarrollado esas distintas prácticas creativas sin tener que moverme de una única atalaya, que me ha permitido desdoblarme sin dejar de ser el mismo... Hay una transversalidad que yo no tildaría de renacentista (nuestra modernidad no lo permite, y además sería ridículo), aunque si tildaría de un poco esquizoide, pues vivimos en una era esquizoide... En cualquier caso, hay que tener en cuenta que como traductor he traducido autores que me eran muy queridos como Flaubert, y

como editor he compartido con Rosa Lentini, mi mujer, ella misma poeta y editora, la aventura de publicar a Valery Larbaud, entre los narradores, y a Ungaretti, Montale y muchos otros, entre los poetas... De mis distintas actividades yo diría que la que me ha plantado mayores problemas es la de crítico literario, como acabo de insinuar...

—¿Crees que a eso se debe que tu obra, siendo una de las más singulares de la literatura colombiana, no haya recibido la atención que se merece? ¿O más bien a que te radicaste en Europa? ¿O a que no se deja encasillar en ninguna de las modas?

—Creo que una de las divisiones posibles es la de escritores apadrinados y escritores huérfanos... Al ser el último de tres hermanos, no fui el mimado, como suele ocurrir, sino el que se quedó sin teta... De niño destetado y seguramente criado sin leche materna (y, lo peor, sin eso que Shakespeare llamada “la leche de la ternura humana”) pasé a ser un joven que tuvo que irse de casa a los 18 años para poder ser lo que quería: escritor. En fin, no es difícil pasar de escritor destetado y sin padrinos, y ni siquiera editor, a escritor extraterritorial. Volviendo a las imágenes perrunas, a mí me gustaría ser un perro de categoría, un setter, o un imponente dóberman, pero la verdad es que me siento como un chuchito vagabundo, de esos que corretean por las ciudades con el rabo entre las patas olfateándolo todo...

—Ricardo, yo te veía en el bosque, muy filosófico... Pero no te laments, las cucarachas heredarán la tierra, y también los perros vagabundos...

—Y las ratas, no te olvides de las ratas... Yo creo que Kafka lo sabía... Aunque lo que él buscaba a través de los animales a los que dotaba de palabra o de vida humana (perros, monos, escarabajos, ratones) era desterritorializar el lenguaje para hacerlo suyo, para encontrar su propia zona de subdesarrollo. Es lo que plantean Deleuze y Guattari en su libro sobre Kafka... Su interpretación me parece una de las más sugerentes porque me permite verme a mí mismo, y pensar que la tarea del escritor es, en efecto, desterritorializarse en vez de territorializarse, escribiendo “como un perro que escarba en su hoyo, una rata que hace su madriguera”.

—Pero en tu obra algunos detectan cosas distintas. ¿Se podría hablar, a propósito de ella, de una exploración de las relaciones culturales entre Francia y Colombia en la época del Modernismo latinoamericano y de los modernismos europeos?

—Lo que me ha llevado al territorio modernista, por llamarlo de algún modo, no ha sido una decisión abstracta o teórica sobre el modernismo, sino

el olfato que me permitió captar en un colombiano, en José Asunción Silva, un olor que me resultaba familiar. Pero no fue el primer olor detectado, pues poco antes ya había detectado otros, principalmente el de Charles Baudelaire... ¿Cómo ocurrió esto? Puedo decirte sin ánimo morboso que, muy marcado por la simbología religiosa del cristianismo con la que se nos atosigaba en el colegio, yo estaba a los 15 años muy ocupado en seguir el rastro de la virgen María, de la que me había enamorado sin saberlo, pues todas las jovencitas que me gustaban se parecían a ella. Entonces encontré no sé donde el poema de las *Flores del mal* “A una Madonna”, y gracias a él comprendí que la pureza mariana llevaba en línea recta a la serpiente, y ese descubrimiento fue como un estallido, como un absceso de pus que revienta... Descubrí de paso el sentido erótico de las flores, o si se quiere el reverso erótico de la pureza... Por supuesto, esto me hizo descubrir también que estaba fuera del canon, en un país como Colombia, hijo del Sagrado Corazón de Jesús, un país que había heredado las principales taras de la cultura española, y que en esa misma medida consagrada todas las represiones y exclusiones, vigentes aún hoy, respecto al sexo y la normalidad sexual.

—¿Tiene eso alguna relación con tu comprensión de la invisibilización de las culturas populares y tu crítica a las culturas eruditas (gramaticales) en Colombia?

—Sin duda alguna... Siempre he querido escribir algo a nivel teórico sobre lo que yo llamaría la transversalidad de las exclusiones en una cultura como la colombiana, que heredó lo peor de la cultura española. Una cultura en cuyo centro secreto hay un *parti pris* teológico, castrador y excluyente, y para colmo gramatical, que nos dejó una herencia cuyas consecuencias vivimos aún... Una cultura, en fin, que a finales del siglo XIX le cerró el paso a la inmigración italiana, por ejemplo, so pretexto de que cultivaba el anarquismo, y que nos lanzó por un camino diferente de las culturas más cosmopolitas en Latinoamérica, como la argentina, por ejemplo... En un medio más cosmopolita, en efecto, aberraciones como la cultura greco-caldense, forjada sobre la exclusión de lo que se considera inferior, incluidas las culturas precolombinas, no hubiera tenido lugar...

—Eso explica tu desmonte de la Atenas Suramericana y tu invitación a la cultura universal...

—En efecto. Nunca he sido tan consciente de escribir con un propósito desenmascarador, denunciador de ese problema como en mi primera novela: *Prytaneum*. Esa novelita es en cierta forma una parábola sobre la Atenas

sudamericana... no sé si es un texto muy logrado, porque está escrito de un tirón, con un propósito muy borgiano (en esa época quería ser más borgiano que nadie), aunque me salió un relato muy paranoico-crítico, cuya validez no ha sido todavía refutada. Muy por el contrario, el desarrollo posterior de la cultura colombiana, si hay algo que pueda llamarse de ese modo, lo ratifica de forma más o menos directa.

—Si partimos de los ambientes intelectuales de “Noticias del Altozano” y *Una lección de abismo* para describir el proceso de conformación de la mentalidad de la élite colombiana, ¿podríamos decir que parten de una admiración desbordada por lo europeo y un abandono veloz de lo americano?

—A estas alturas de la entrevista tengo que darle a esa pregunta, que me parece sumamente territorial, una respuesta extraterritorial, que es claramente una respuesta en clave biográfica. Lo bueno de no hablar desde una “estructura intelectual” es que las respuestas tienen que llevar la sangre del que habla, y en este sentido te diré que mi familia por parte de padre era relativamente culta, o que se las daba de culta, y tenían un sentido aristocrático de las cosas y de las relaciones que cuajó en el espiritismo... Siguiendo ese rastro el perrito muy curioso que yo era llegó a Victor Hugo, espiritista, de Victor Hugo saltó a Baudelaire, como ya dije, y de Baudelaire a Proust... De modo que, de témpano en témpano, atravesó la corriente y se encontró al otro lado del río, desde donde se disfrutaba de una perspectiva aristocrática... Así surgió la musiquilla esa, que a su vez me llevó a descubrir que ya había habido algún colombiano que había logrado atravesar el río cien años atrás: Jose Asunción Silva, el más ilustre de todos... Por cierto, tuve una sensación muy rara cuando descubrí en París, en 1990, la carta que Silva le escribió a Gustave Moreau cien años atrás, el 10 de febrero de 1890...

—“El tren de Hadamar” y *El pasajero Walter Benjamin* se conectan de maneras distintas con Port-Bou, el primer pueblo español en la frontera de los Pirineos.

—Hadamar es el pueblecito de Alemania donde los nazis quemaron por primera vez, al menos oficialmente, a enfermos mentales y retrasados... Fue allí donde por vez primera la gente de a pie pudo ver aquel humo negro que salía de las chimeneas del hospital, y sospechar lo que significaba para luego guardar silencio. Desde hacía algún tiempo quería escribir un viaje que conectara la realidad colombiana con la realidad de ese pueblecito alemán, y al fin imaginé a ese personaje, un colombiano miope, que el día en que estrena sus gafas nuevas realiza el viaje en compañía de su prometida... ¿qué

buscaba con esto? Hablando esta vez como crítico de mí mismo, creo que quería poner dos tipos de violencia histórica en la misma balanza. No solo teniendo en cuenta que en Colombia hubo en su momento una gran simpatía por los nazis, pues existían corrientes como la que encabezaba Laureano Gómez (a este respecto recomiendo el excelente *Colombia nazi*, de Silvia Galvis y Alberto Donadio), sino también que a la larga tendríamos que asumir lo que hay de común entre la violencia nazi y la violencia de origen estalinista, cuyos coletazos vivimos aún... Creo que “El tren de Hadamar” busca dar una identidad universal a la violencia, y recordar al mismo tiempo que Colombia pertenece a la aldea global, lo que establece un claro parentesco entre ese relato y otros dos textos míos: la novela *El pasajero Walter Benjamin*, y el relato titulado “La mosca”, del libro *El hombre que rezó a Baudelaire*, un relato sobre la guerra civil española.

—En *Una lección de abismo* se habla de agua putrefacta. En *El pasajero Walter Benjamin* el filósofo bebe de un oscuro charco de agua. ¿Es legítimo leer el suicidio de Jasmin y de Walter como un acto cercano a las fuerzas creadoras?

—Antes que nada, te aclaro que Jasmin era un ser de ficción, pero tan delicado como Benjamin, aunque no le tocó vivir los horrores que vivió este... Por su parte, Benjamin también estuvo fastidiado por su padre, como Kafka... ¿te has fijado en la cantidad de paralelismos que hay entre los dos? Los dos eran perritos delicados, de clase media o alta, con muy mala salud... Los dos eran judíos y murieron jóvenes, uno con los nazis *at portas* y el otro con los nazis en el horizonte... En cuanto a las aguas putrefactas, si tienes buena salud te fortalecen; los pediatras hoy han descubierto que si los niños comen mugre es mejor para ellos, pues eso activa en sus cuerpos las defensas que necesitan para sobrevivir... Ni Jasmin ni Benjamin estaban dotados para sobrevivir y en ellos la fórmula de Mitridates, de envenenarse por dosis para hacerse inmunes al veneno, los llevó uno a la muerte en la ficción, el otro a la muerte real. Posiblemente fue un error de cálculo. En cualquier caso, hay una secreta equivalencia entre el morir real y el dar a luz en la creación, que es una especie de cambio de piel, un morir a crédito, por mitridatismo.

—Sabemos que te encuentras haciendo tu primera película. ¿Nos podrías contar si tiene alguna relación con tus preocupaciones literarias?

—Muchas cosas de la narrativa saltan por la ventana en el cine, que no obstante no puede ni debe prescindir de ella. Pongamos por caso la técnica del punto de vista, tan importante en la literatura, que tiene en el cine un

equivalente absoluto, en la “cámara subjetiva”, donde la cámara sustituye la mirada de un ser vivo, persona o animal... Digamos que aquí el cine iguala al hombre y al animal, y no tiene que dotar a este de una palabra, como en la narrativa. Sin embargo, su estado hoy es paradójico; tras alcanzar una plenitud expresiva, la del “séptimo arte”, expresión inventada por Ricciotto Canudo a comienzos del siglo pasado, hoy se encuentra prisionero de sí mismo, o mejor, de la estupidez que le rodea.

Yo quería desde hace tiempos sentir que se puede hacer cine al margen del cine, que se puede salvar al cine de la basura que hoy lo envuelve, ya que me inicié como crítico de cine, y siempre me he sentido cerca de sus medios expresivos, especialmente de la técnica del montaje. Así que me lancé, aprendí incluso a manejar mi propia cámara, una cámara digital que filma a 4K, con rango dinámico de cine, y con unos coproductores que encontré y a los que les gustó nuestro proyecto nos pusimos manos a la obra. El resultado es un medio metraje titulado *El medallón*, inspirado en un argumento de Rosa, que a su vez se ha hecho coproductora. He dirigido este mediometraje, que espero pueda ser la tercera parte de un largometraje compuesto de tres historias entrelazadas, tres historias que tienen en común la presencia silenciosa de los animales (¡fíjate, aquí ellos vuelven a aparecer!), y que estoy montando yo mismo al ordenador.