

Estudios de
Literatura
Colombiana

**Palabras elegiacas a
un soldado**

Escuchen todos
con los cabellos y las uñas,
con la piel y sangre
Escuchen bien mis palabras:
“En este surco está creciendo
la vida de una muerte desolada”

Alberto J. Ríos

49

JULIO-DICIEMBRE 2021
FACULTAD DE COMUNICACIONES
Y FILOLOGÍA
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Estudios de
Literatura
Colombiana

49

JULIO - DICIEMBRE 2021
FACULTAD DE COMUNICACIONES Y FILOLOGÍA
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA



Facultad de Comunicaciones y Filología

RECTOR UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
DR. JOHN JAIRO ARBOLEDA CÉSPEDES

**DECANO FACULTAD DE
COMUNICACIONES Y FILOLOGÍA**
DR. EDWIN CARVAJAL CÓRDOBA

DIRECTOR EDITOR
DR. ANDRÉS VERGARA AGUIRRE
Universidad de Antioquia, Colombia
andres.vergaraa@udea.edu.co

EDITOR ASISTENTE
CHRISTIAN BENAVIDES MARTÍNEZ

COMITÉ EDITORIAL
DRA. ANA MARÍA AGUDELO OCHOA
Universidad de Antioquia, Colombia
ana.agudelo@gmail.com

DR. JOSÉ MANUEL CAMACHO
Universidad de Sevilla, España
jcamacho@us.es

PH. D. PATRICIA D'ALLEMAND
Queen Mary University of London, UK
p.e.dallemmand@qmul.ac.uk

DRA. DIANA PAOLA GUZMÁN MÉNDEZ
Universidad Jorge Tadeo Lozano,
Colombia
dianap.guzmanm@utadeo.edu.co

DR. DARÍO HENAO RESTREPO
Universidad del Valle, Colombia
darhenao@telesat.com.co

PH. D. ÓSCAR MONTOYA
University of Pennsylvania, EE.UU.
omontoya@sas.upenn.edu

DR. PABLO MONTOYA CAMPUZANO
Universidad de Antioquia, Colombia
pablojmontoya@yahoo.com

DRA. ANA CECILIA OLMOS
Universidade de São Paulo, Brasil
anaolmos@usp.br

PH. D. LUCÍA ORTIZ
Regis College, EE. UU.
lucia.ortiz@regiscollege.edu

DR. PHIL. HABIL. HUBERT PÖPPEL
Universität Regensburg, Alemania hubert.
poepfel@sprachlit.uni-regensburg.de

PH. D. LUIS FERNANDO RESTREPO
University of Arkansas, EE.UU.
lrestre@uark.edu

PH. D. FABIO RODRÍGUEZ AMAYA
Università degli Studi di Bergamo, Italia
amaya@unibg.it

DR. ADELSON YÁÑEZ LEAL
University of Otago, Nueva Zelanda
adelso.yanez@otago.ac.nz

COMITÉ CIENTÍFICO
DR. AUGUSTO ESCOBAR MESA
Université de Montréal, Canadá
aescobar1974@yahoo.es

PH. D. ÓSCAR R. LÓPEZ
Saint Louis University, EE.UU.
arieslop@yahoo.com

DR. ERNESTO MÄCHLER TOBAR
Université de Picardie Jules Verne,
Francia
ernesto.machler@u-picardie.fr

PH. D. LEIRA MANSO
Binghamton University, EE.UU.
manso_l@sunybroome.edu

DRA. JUANA MARTÍNEZ GÓMEZ
Universidad Complutense de Madrid,
España
juanamar@filol.ucm.es

PH. D. FRANCISCO A. ORTEGA
Universidad Nacional de Colombia,
Colombia
faortegat@unal.edu.co

MG. CONSUELO POSADA GIRALDO
Universidad de Antioquia, Colombia
consueloposadag@gmail.com

PH. D. FLOR MARÍA RODRÍGUEZ-
ARENAS
Colorado State University - Pueblo,
EE.UU.
fmra15@gmail.com

DR. JORGE MOJARRO ROMERO
Instituto Cervantes, Tailandia
jorge.mojarro@cervantes.es

EQUIPO TÉCNICO - CORRECCIÓN DE ESTILO
CHRISTIAN BENAVIDES MARTÍNEZ
ANDRÉS VERGARA AGUIRRE
FOCO
FONDO EDITORIAL DE LA FACULTAD
DE COMUNICACIONES Y FILOLOGÍA DE
LA UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

AUXILIAR EDITORIAL
VALENTINA NOREÑA

REVISIÓN RESÚMENES TRADUCIDOS
NATHALIA PARRA CARDONA (INGLÉS)

TRADUCCIÓN NORMAS PARA AUTORES
ANDRÉS ARANGO
VINÍCIUS DOS SANTOS

DIAGRAMACIÓN
CHRISTIAN BENAVIDES MARTÍNEZ
christianbmit@gmail.com

IMPRESIÓN
PUBLICACIONES VID
Cl 78 # 52D-93
cotizaciones@fovid.org.co
Itagüí, Colombia

SOPORTE VERSIÓN DIGITAL
Revistas UdeA
https://revistas.udea.edu.co/
apoyorevistasudea@udea.edu.co

PERIODICIDAD
Semestral

CARÁTULA
"Palabras elegíacas a un soldado"
El Heraldo, 13 de diciembre de 1947
Firma tomada de
http://www.rojasherazo.com/

CORRESPONDENCIA
Estudios de Literatura Colombiana
Calle 70 # 52-21
Facultad de Comunicaciones y Filología,
Bloque 12-234
Universidad de Antioquia
Teléfono: +57 (4) 219 59 15
revistaelc@udea.edu.co
https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/
Medellín, Colombia

FORMATO
17 x 24 cm.

CANJE
Biblioteca Central Carlos Gaviria Díaz
Universidad de Antioquia
Canje y donación
Calle 70 # 52-21, Bloque 8
Universidad de Antioquia
Teléfono: +57 (4) 219 51 51
informacionbiblioteca@udea.edu.co
Medellín, Colombia

DEPÓSITO LEGAL
Según Decreto 460 del 16 de marzo
de 1995.
*Las ideas expuestas en los artículos son
responsabilidad exclusiva de los autores.
Medellín, julio de 2021

PRESENTACIÓN

Estudios de Literatura Colombiana es una publicación científica arbitrada dirigida a estudiantes de pregrado, posgrado e investigadores cuyo objeto de estudio esté relacionado con las literaturas del país. El fenómeno que entendemos ahora como literatura colombiana está conformado por varias literaturas que se escriben y hablan en lenguas indígenas, afrodescendientes y europeas. *Estudios de Literatura Colombiana* aparece semestralmente y es editada por el Doctorado en Literatura y la Maestría en Literatura de la Universidad de Antioquia.

Estudios de Literatura Colombiana está indexada en:

- ELSEVIER - SCOPUS.
- SJR - Scimago Journal Rank
- DOAJ - Directory of Open Access Journals
- Cibera, Instituto Ibero-Americano (Fundación del Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín) y de la Biblioteca Estatal y Universitaria de Hamburgo Carl von Ossietzky.
- CIT —Centro de Información Tecnológica—, Revistas indizadas en Actualidad Iberoamericana. La Serena, Chile.
- CLASE —Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades—, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Current Contents-Dienst del Ibero-Amerikanische Institut (IAI), Berlín.
- Dialnet, Universidad de La Rioja.
- Electronic Journals Library, University Library of Regensburg- University Library of the Technical University of Munich.
- Fuente Académica Premier, EBSCO.
- Google Scholar.

- SHERPA/RoMEO.
- Informe Académico, Gale Cengage Learning.
- International Bibliography of Books and Articles on the Modern Languages and Literatures de la Modern Language Association of America (MLA), Nueva York.
- Latindex, Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal.
- MIAR, Matriz de Información para el Análisis de Revistas.
- Prisma, ProQuest.
- Redalyc.
- REDIB, Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico.
- Sapiens Research, revista clasificada.
- Índice Bibliográfico Nacional —Publindex—, Colombia.

ELC es nuestra abreviación internacional en *Master List of Periodicals* de la MLA. Se autoriza la reproducción total o parcial de los artículos publicados en esta revista citando la fuente y con previo permiso por parte del consejo editorial.

CONTENIDO

Editorial. Las voces de la esperanza.....11

ARTÍCULOS ARBITRADOS / REFEREED ARTICLES

Encuentros y desencuentros identitarios de la ciudad: Barranquilla en las crónicas periodísticas de Alfonso Fuenmayor19

Identity Encounters and Misencounters in the City: Barranquilla in Alfonso Fuenmayor's Journalistic Chronicles

Cecilia Marrugo Puello, Tarleton State University, United States

La etapa formativa (1940-1951): debates estéticos en la lírica temprana de Héctor Rojas Herazo.....37

The Formative Stage (1940-1951): Aesthetic Debates in the Early Poetry of Héctor Rojas Herazo

Emiro Santos García, Universidad de Cartagena, Colombia

La censura de Félix Restrepo al título de *La mala hora*: una contienda glotopolítica entre el fascismo y la letra.....53

Félix Restrepo's censorship of the title of *In Evil Hour*: A Glottopolitical Battle Between Fascism and Literature

Carolina Chaves O'Flynn, City College of New York, CUNY, United States

Los medios y las redes en México durante la gestación de *Cien años de soledad* (1961-1967), de García Márquez.....71

Mexican Media and Editorial Networks in the Gestation of García Márquez's *One Hundred Years of Solitude* (1961-1967)

Sebastian Pineda Buitrago, Universidad Iberoamericana de Puebla, México

'Literatura antioqueña' en Ediciones Académicas de Rafael Montoya y Montoya: los procesos editoriales y sus agentes en la definición de una tradición literaria.....87

'Antioquian literature' in Ediciones Académicas by Rafael Montoya y Montoya: Editorial Processes and their Agents in the Definition of a Literary Tradition

Alexander Salazar Echavarría, Universidad de Antioquia, Colombia

La crítica literaria conservadora en Colombia entre 1930 y 1950.....105

The Conservative Literary Criticism in Colombia Between 1930 and 1950

Leonardo Augusto Monroy Zuluaga, Universidad del Tolima, Colombia

El retorno a los ancestros en la palabra de Vito Apūshana.....121

The Return to the Ancestors in the Poetic Word of Vito Apūshana

Mildred del Carmen Nájera Nájera, Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación, Ecuador

Llorona de agua y duende de aire: el cronotopo en la narrativa plural de dos leyendas colombianas.....137

Llorona of Water and Leprechaun of Air: the Chronotope in the Plural Narrative of two Colombian Legends

José Inocencio Becerra Lagos, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Colombia; Witton Becerra Mayorga, Western University, Canada

Literatura tradicional en Colombia: entre el folclor y el olvido.....155

Traditional Literature in Colombia: Between Folklore and Oblivion

Adrián Freja de la Hoz, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Colombia

***El prestigio de la belleza y Donde nadie me espere* de Piedad Bonnett: dos Bildungsroman colombianos.....175**

El prestigio de la belleza and *Donde nadie me espere* by Piedad Bonnett: two Colombian Bildungsroman

Alejandra Rengifo Muñoz, Central Michigan University, United States

Memoria colectiva e intertextualidad: las funciones mnemotécnicas de la tradición literaria en la narrativa de Juan Gabriel Vásquez y Héctor Abad Faciolince.....193

Collective Memory and Intertextuality: The Mnemonic Functions of Literary Tradition in the Narrative of Juan Gabriel Vásquez and Héctor Abad Faciolince

Florian Homann, Universität Münster, Deutschland

Subversión del paradigma narco en *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez.....213

Subversion of the narco paradigm in *El ruido de las cosas al caer* by Juan Gabriel Vásquez

Adriana Sara Jastrzębska, Uniwersytet Jagielloński, Polska

CONFERENCIA / LECTURE

***Lo que fue presente: un diario a corazón abierto*.....233**

Lo que fue presente: an Open-Heart Diary

Augusto Escobar Mesa, Université de Montréal, Canada

ENTREVISTA / INTERVIEW

Gloria Posada, una voz suave y constante.....245

Gloria Posada, a Sweet Constant Voice

Andrés Vergara Aguirre, Universidad de Antioquia, Colombia

RESEÑAS / REVIEWS

A la mesa del tirano: Poder y gastronomía en la novela de la dictadura.....263

Ernesto Mächler Tobar, Université de Picardie Jules Verne, CEHA-Centre d'Études Hispaniques d'Amiens, France.

Dédalo.....269

Andrés Vergara Aguirre, Universidad de Antioquia, Colombia

EDITORIAL

LAS VOCES DE LA ESPERANZA

El terror, el pánico, del ejército se expresó como siempre: disparando. Creyendo que la rápida lengua feroz de sus fusiles los redimiría, a la distancia, del encuentro con el rostro de otro hombre, feroz también, pero sorprendido de ver que su enemigo, su asesino o su víctima, no es nada más que un hombre, su semejante. Y comenzaron, en su pánico, ya sin jefes, ya sin nada ni nadie, azotados dentro de su coraza de soledad por el miedo, a disparar (Zalamea, 2018, pp. 88-89).

Este pasaje de *El gran Burundún-Burundá ha muerto* (1952), novela de Jorge Zalamea, publicada hace ya casi setenta años, representa muy bien lo que ha sucedido tantas veces en Colombia, y que seguirá sucediendo mientras no se logre una sociedad igualitaria y un verdadero Estado social de derecho, con plenas garantías para el ejercicio de la ciudadanía, donde los ciudadanos además de ejercer sus derechos también cumplan con sus deberes. Pasajes como el de la obra de Zalamea y de otras novelas colombianas son apenas una muestra del modo en que los escritores a veces sienten la necesidad de denunciar las atrocidades tantas veces cometidas contra el pueblo, en un país que parece condenado a repetir una y otra vez las mismas historias, como en ese Macondo cíclico de García Márquez atravesado por un tren destilando la sangre de los obreros asesinados, o como en la Ciénaga de Álvaro Cepeda Samudio, donde los huelguistas quedaron sembrados en una estación, muertos por las balas de los soldados; escenas inspiradas en las masacres cometidas contra los humildes, como la masacre de las bananeras, como la matanza de estudiantes un 9 de junio, y dando un salto al presente, como los disparos y las golpizas contra los jóvenes en las protestas a lo largo y ancho del país en estos oscuros días del 2021.

Pero esos hechos, además de inspirar tantas escenas de la literatura, del cine, del teatro y de la música, también dejan preguntas a las que tendríamos que buscarles respuestas. ¿Por qué disparó el Ejército contra los huelguistas aquella madrugada del 6 diciembre de 1928 en Ciénaga? ¿Por qué disparó la Policía contra el estudiante Gonzalo Bravo Pérez, en la marcha del 7 de junio de 1929, cuando participaba en una manifestación para rechazar la masacre de las bananeras, ocurrida seis meses antes? ¿Por qué disparó la Policía contra el estudiante Uriel Gutiérrez, justamente en la conmemoración de la muerte de Bravo Pérez, el 8 de junio de 1954? ¿Por qué al día

siguiente, en la protesta por la muerte de Gutiérrez, las Fuerzas Armadas dispararon contra los manifestantes, dejando trece estudiantes muertos y otros cuarenta heridos?

Y así podríamos seguir en una cadena interminable, pero volvamos al presente: ¿por qué las armas de la Policía han sido disparadas en estos días contra los civiles que participan en las protestas? En un comunicado del 28 de mayo, cuando se cumplía un mes del paro, la ONG Temblores reportó 1133 casos de violencia física contra los manifestantes y 43 homicidios presuntamente cometidos por miembros de la Fuerza Pública; también denunció 175 casos en los que hubo disparos de armas de fuego contra los manifestantes. Ante estas preguntas, hay muchas respuestas, pero la explicación puede resumirse así: contra los obreros, contra los estudiantes, contra la juventud y, en general, contra el pueblo han disparado en las manifestaciones de hoy y de siempre por una sola razón: porque quienes están detrás de las armas pretenden acallar esas voces que se levantan para reclamar sus derechos.

Por su parte la Misión de Solidaridad Internacional y Derechos Humanos (2021), en su “Informe preliminar: violación de DDHH en el marco del Paro Nacional 2021”, ratificó esas denuncias de abusos de la Fuerza Pública contra los manifestantes, y afirmó que

El Estado colombiano debe ser investigado porque en el marco del paro nacional y a través de sus fuerzas de seguridad regulares e irregulares, habría desaparecido, asesinado, torturado, abusado, perseguido, amenazado e intimidado a vastos sectores del pueblo colombiano. La represión desatada impidió, limitó y condicionó la participación política, el derecho de reunión y el derecho a la protesta (p. 19).

¿Por qué reprimen y matan a los jóvenes que levantan sus voces en las protestas?, podemos volver a preguntar. Y la respuesta es sencilla: porque el presidente ilegítimo y deslegitimado, que además se ha propuesto cooptar los organismos judiciales y de control del Estado, como la Fiscalía, la Contraloría y la Defensoría del Pueblo (una actitud muy propia de las dictaduras), quiere acallar las voces de protesta, pero como lo han manifestado los mismos protestantes y lo había mostrado Soto Aparicio en este pasaje de *La rebelión de las ratas* [1962], la sangre derramada es semilla:

Ciento cincuenta obreros, quizá más, yacían muertos, regados por la calle, reclinados en posturas grotescas contra los rieles o dentro los vagones del ferrocarril. Pero esos habían sido reemplazados por otros, que continuaban llegando de las más apartadas regiones con antorchas encendidas, gritando, pidiendo justicia, ahogados ya en el cenagoso mar de la venganza y del crimen, al que habían sido precipitados precisamente por la incomprensión de los poderosos (Soto Aparicio, 2003, s.p.).

El Gobierno se ha resistido a negociar con los delegados del paro, y ha pretendido negar y en otras ocasiones justificar la violencia contra los manifestantes, con el pretexto de que en las marchas ha habido actos de violencia y vandalismo; incluso ha sacado a relucir el supuesto complot “castrochavista” contra la institucionalidad colombiana. Como si no supiéramos que en muchas ocasiones las mismas instituciones infiltran agentes en las protestas para generar el caos, y también lo han hecho otros grupos violentos para deslegitimar el movimiento. Como si no supiéramos que una de las estrategias que el presidente utilizó para ganar las elecciones fue promover el miedo entre los electores. Tampoco es un secreto que a veces las tropas del Estado infiltran a sus agentes con traje de civil para sembrar la duda y el miedo de los otros, que ante la sangre derramada pueden desistir de la protesta. Esto lo mostró bien García Márquez (1982) hace muchos años en su novela *El otoño del patriarca*, ya que hablamos de dictaduras:

Los militares que aparecían en nuestras casas disfrazados de civil y nos suplicaban en nombre de la patria que nos echáramos a la calle [...] nos incitaban al saqueo y al incendio [...] pero nadie salió mi general porque nadie olvidaba que otra vez nos habían dicho lo mismo bajo palabra de militar y sin embargo los masacraron a tiros con el pretexto de que había provocadores infiltrados que abrieron fuego contra la tropa, así que esta vez no contamos ni con el pueblo mi general (p. 314).

Sin embargo, en el paro de 2021 ni siquiera ese tipo de maniobras, si es que las ha habido como lo sugieren tantos testimonios, han minado la fuerza ni la voluntad de los manifestantes. Aunque el Gobierno ha insistido en aplazar hasta el cansancio cualquier opción de diálogo y negociación, el movimiento ha resistido, y todo indica que esa resistencia se mantendrá hasta que el ejecutivo reconozca la realidad y muestre una verdadera disposición a negociar. Ojalá cuando al fin lo haga, no sea demasiado tarde. Por lo pronto, una cosa es segura: la etérea figura del presidente se ha desdibujado tanto que ya quedan apenas algunos trazos de esa nítida figura titiritesca que ha pretendido imponer un poder que nunca ha tenido.

El panorama del paro y la actitud del presidente Duque frente al movimiento social de cierto modo está sintetizado en estas palabras de la escritora Yolanda Reyes, publicadas cuando apenas empezaba el estallido social de 2021:

A estas alturas, sobre la sangre derramada y los jóvenes muertos, ya nadie duda —ni siquiera el presidente, a pesar de su tozudez— de lo que podría haber evitado un gesto político de acuse de recibo frente al dolor, la penuria y el pánico de este país que, según las estadísticas oficiales —que también podría haber repasado—, suma 21 millones de pobres. Era cuestión de vida o muerte, y no

es exageración, como lo sabemos hoy, haber descifrado la desesperación detrás de esos números y haber sabido —para eso es el Presidente— que la energía de tantos jóvenes sin educación, ni trabajo ni futuro tenía que expresarse de alguna forma (Reyes, 2021).

Y a la hora de escribir estas notas, afuera resuenan las voces de protesta. Son muchas voces clamando por un mejor país. Y la mayoría de esas voces son de los jóvenes que exigen el derecho a construir un futuro promisorio. Y en esas marchas van muchos de nuestros estudiantes. Y esas voces de tantos jóvenes se alzan hasta formar ecos de esperanza.

El número 49

En esta edición abrimos con un bloque en torno a la literatura del Caribe colombiano y el Grupo de Barranquilla: empezamos con “Encuentros y desencuentros identitarios de la ciudad: Barranquilla en las crónicas periodísticas de Alfonso Fuenmayor”, donde Cecilia Marrugo-Puello aborda las crónicas —como ella define las crónicas caribeñas— de Alfonso Fuenamayor para analizar el modo como se refleja en ellas la identidad del autor con su ciudad, a partir de los puntos de tensión y de confluencia; enseguida Emiro Santos García nos presenta “La etapa formativa (1940-1951): debates estéticos en la lírica temprana de Rojas Herazo”, cuyo título resulta muy explícito; con Carolina Chaves O’Flynn nos adentramos en “La censura de Félix Restrepo al título de *La mala hora*: una contienda glotopolítica entre el fascismo y la letra”, donde nos enteramos de las tensiones que hubo para la primera edición de esta novela, dada la autoridad lingüística del sacerdote colombiano Félix Restrepo conjugada con la censura franquista en España; y cerramos este tramo con otro artículo sobre el escritor de Aracataca: “Los medios y las redes en México durante la gestación de *Cien años de soledad* (1961-1967), de García Márquez”, donde Sebastián Pineda Buitrago reflexiona sobre el proceso de gestación de esta novela como un desafío de la “ciudad letrada” frente a la “ciudad audiovisual”.

Luego, Alexander Salazar Echavarría nos invita a examinar la importante labor que cumplió uno de nuestros editores en el establecimiento de una tradición literaria regional, con “‘Literatura antioqueña’ en Ediciones Académicas de Rafael Montoya y Montoya: los procesos editoriales y sus agentes en la definición de una tradición literaria”; y Leonardo Augusto Monroy Zuluaga nos ofrece una lectura de “La crítica literaria conservadora en Colombia entre 1930 y 1950” para que descubramos cómo,

en un entorno bastante convulsionado, el pensamiento conservador delineó las orientaciones críticas de un grupo influyente en aquel periodo.

El siguiente bloque, tejido en torno a la literatura y la oralidad, lo abrimos con “El retorno a los ancestros en la palabra de Vito Apüshana”, donde Mildred del Carmen Nájera Nájera nos muestra cómo este poeta wayuu en sus versos hace una especie de transición entre la oralidad y la escritura, y cómo en esos versos logra plasmar gran parte de su cosmogonía; en “Llorona de agua y duende de aire: el cronotopo en la narrativa plural de dos leyendas colombianas”, José Inocencio Becerra Lagos y Witton Becerra Mayorga nos llevan a desentrañar algunos elementos simbólicos en la literatura campesina; por su parte Adrián Farid Freja de la Hoz nos plantea una reflexión sobre la “Literatura tradicional en Colombia: entre el folclor y el olvido”, donde muestra cómo a pesar de la importante función que cumple, se le ha mantenido demasiado marginada de los estudios literarios y de los programas académicos relacionados con estos ámbitos.

Y cerramos la sesión de artículos arbitrados con un bloque sobre obras literarias contemporáneas. En “*El prestigio de la belleza y Donde nadie me espere* de Piedad Bonnett: dos *Bildungsroman* colombianos”, Alejandra Rengifo Muñoz muestra cómo en estas dos novelas, la autora logra retratar la condición humana desde una perspectiva personal e íntima, en unas historias enmarcadas por el autodescubrimiento; por su parte Florian Homann nos presenta su indagación por la “Memoria colectiva e intertextualidad: las funciones mnemotécnicas de la tradición literaria en la narrativa de Juan Gabriel Vásquez y Héctor Abad Faciolince”; y Adriana Sara Jastrzębska plantea una lectura de lo que ella considera “Subversión del paradigma narco en *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez”.

En nuestra sesión de conferencia tenemos “*Lo que fue presente: un diario a corazón abierto*”, donde Augusto Escobar Mesa hace un recorrido por esta obra desde la evocación de Héctor Abad Faciolince y el proceso de su autobiografía. En la sesión de entrevistas, Andrés Vergara Aguirre establece un diálogo con la poeta y artista “Gloria Posada, una voz suave y constante”.

Cerramos la edición con las reseñas, como siempre. Ernesto Mächler Tobar nos ofrece su lectura de *A la mesa del tirano: Poder y gastronomía en la novela de la dictadura*, de Milagros Santiago Hernández, y Andrés Vergara Aguirre presenta la novela *Dédalo*, de Camilo Bogoya.

Este es, amigos lectores, el menú que les hemos preparado para esta edición 49 de la revista *Estudios de Literatura Colombiana*. Al hacerles este envío, es momento de agradecerles a todos: a ustedes por su confianza al leerlos, y a todas las personas involucradas en el proceso de convocatoria, recepción, evaluación y publicación. A nuestros comités y al equipo editorial, muchas gracias. También al equipo de FOCO por el acompañamiento en la edición. Y a la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia y a la Vicerrectoría de Investigación, que hacen posible esta publicación. A todos, ¡gracias! ¡Y celebremos la vida!

Andrés Vergara Aguirre

Director editor

Referencias bibliográficas

- García Márquez, G. (1982). *El otoño del patriarca*. Barcelona: Bruguera.
- Misión de Solidaridad Internacional y Derechos Humanos. (2021). Informe preliminar: violación de DDHH en el marco del Paro Nacional 2021 (3 de junio), 19 p. Recuperado de: <https://forodesaopaulo.org/informe-preliminar-violacion-de-ddhh-en-colombia/>
- Reyes, Y. (2021). Represión e inanición: nueva temporada. *El Tiempo* (3 de mayo). Recuperado de <https://www.eltiempo.com/opinion/columnistas/yolanda-reyes/represion-e-inanicion-nueva-temporada-columna-de-yolanda-reyes-585502>
- Soto Aparicio, F. (2003). *La rebelión de las ratas*. Bogotá: Panamericana.
- Zalamea, J. (2018). *El gran Burundún-Burundá ha muerto*. Bogotá: Ministerio de Cultura, Biblioteca Básica de Cultura Colombiana.

ARTÍCULOS ARBITRADOS
REFEREED ARTICLES

ENCUENTROS Y DESENCUENTROS IDENTITARIOS DE LA CIUDAD: BARRANQUILLA EN LAS CRÓNICAS PERIODÍSTICAS DE ALFONSO FUENMAYOR*

IDENTITY ENCOUNTERS AND MISENCOUNTERS IN THE CITY: BARRANQUILLA IN ALFONSO FUENMAYOR'S JOURNALISTIC CHRONICLES

Cecilia Marrugo Puello¹

* Artículo derivado de la investigación "Croniqueñas: La crónica periodístico-literaria del Caribe colombiano: 1948-2011", del grupo Crónicas periodístico-literarias del Caribe colombiano.

Cómo citar este artículo: Marrugo Puello, C. (2021). Encuentros y desencuentros identitarios de la ciudad: Barranquilla en las crónicas periodísticas de Alfonso Fuenmayor. *Estudios de Literatura Colombiana* 49, pp. 19-36. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n49a01>

¹ <https://orcid.org/0000-0002-2425-3964>
mpuello@tarleton.edu
Tarleton State University, United States

Resumen: Las crónicas periodístico-literarias de Alfonso Fuenmayor están estrechamente relacionadas con el entorno urbano de Barranquilla. Desde postulados psicosociales y ciertas teorías de estudios culturales se analizará cómo en su espacio cronístico se conjugan elementos que apelan a la construcción de una identidad urbana, cuyo fundamento es la relación con ese mismo entorno ciudadano. Abordaremos una pluralidad de enfoques temporales y la dinámica en la función del cronista para revelar su proyecto de formación identitaria, firmemente anclado en postulados de tradición y progreso y enraizada en elementos de la cultura popular del Caribe.

Palabras clave: Crónicas periodísticas; Caribe colombiano; identidad urbana; cultura popular; Alfonso Fuenmayor.

Abstract: The journalistic chronicles of Alfonso Fuenmayor are closely related to the urban environment of Barranquilla. From a psychosocial approach and certain theories of the cultural studies, we will analyze how certain elements that appeal to the urban identity construction are conjugated, finding its foundation in the relationship with that urban environment itself. We will study a plurality of points of view, and the dynamics in the role of the chronicler to reveal his project of identity formation, firmly anchored in notions of tradition and progress and rooted in elements of the Caribbean popular culture.

Keywords: Journalistic chronicles; Colombian Caribbean; urban identity; popular culture; Alfonso Fuenmayor.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez

Recibido: 15.02.2021

Aprobado: 21.05.2021

Publicado: 30.06.2021

Copyright: ©2021 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución - No comercial - Compartir igual 4.0 Internacional](#)



Los editorialistas [...] no representamos ni la ciencia ni la técnica sino, más bien, el sentido común, el punto de vista que puede ser el de un hombre de la calle que no sea un necio y que quiera ser justo e imparcial, a quien molestan los andenes desportillados (Fuenmayor, 2002, p. 33).

Introducción

Existen múltiples motivos para abordar la crónica periodística del Caribe colombiano como un modo de representación de diversas particularidades culturales de la región. Por lo tanto, el presente estudio parte de un reconocimiento del Caribe, más allá de un territorio geográfico, como un “área cultural independiente” (Rama, 1982, p. 151). En consecuencia, consideramos que las manifestaciones literarias y periodísticas pueden leerse en sintonía con estos modelos de la crítica cultural identitaria. Con base en esto, inicié un estudio de las particularidades de la crónica periodística del Caribe colombiano, la cual comprende aquellos textos periodístico-literarios escritos por periodistas caribeños sobre temas relacionados con su región, de acuerdo con una cierta cosmovisión y un estilo regional particular,¹ en función de lo cual me permití denominarlas a partir del juego de palabras entre “crónica” y “caribeña”: las *croniqueñas*.²

En el presente estudio, abordaremos una serie de croniqueñas del gran periodista e intelectual barranquillero Alfonso Fuenmayor, escritas en dos de sus columnas: “Aire del día” del periódico *El Heraldo*, y “Ni más allá ni más acá” del *Diario del Caribe* de Barranquilla, con el fin de analizar el rol del cronista en la construcción del imaginario identitario urbano individual y colectivo a partir de su cultura y entorno. Como parte de esta construcción, nos será de suma relevancia analizar la peculiar relación de Fuenmayor con Barranquilla, y su lectura de diversos fenómenos relacionados con el augusto pasado, el decadente presente y el ideal futuro, de cara a su representación modernizante de la ciudad. Cabe anotar que describir tal relación es una obra arriesgada, si se tiene en cuenta que el cronista se enfrentaba a una ciudad como Barranquilla, con un desarrollo tan desigual y sin orden sistemático preponderante durante ciertas décadas del siglo xx, lo cual hace que dicha descripción no carezca de bemoles: acercamientos, alejamientos, críticas, fascinación y nostalgia.

¹ La crónica periodístico-literaria abarcada en este estudio representa un género de no ficción, que se presta como un espacio discursivo que se ajusta a la representación de la identidad cultural de la región.

² Entre dichas particularidades se encuentran la exaltación de la cultura popular del Caribe, temas localistas, el uso del humor típico de esta región y un uso distintivo del lenguaje. Para un bosquejo más amplio, referirse a mi artículo “La *croniqueña*: particularidades de la crónica periodística del Caribe colombiano”, 2016.

Construcción discursiva de una identidad social urbana

Hablar de las crónicas de Fuenmayor sobre Barranquilla es hablar de historia e identidad. Escribió numerosas crónicas desde, sobre y hacia la ciudad. Pero ¿qué había ocurrido en el entorno urbano que llevó al escritor a referirse a Barranquilla, abordándola desde tantos puntos de vista divergentes y, a su vez, convergentes? Para responder a este punto, y previo al análisis de sus crónicas, se hace necesario relatar ciertos aspectos en el desarrollo de la ciudad, que nos servirán de base para comprender la producción cronística del autor.

Barranquilla vivió un gran auge comercial hacia principios del siglo xx. En la década de los años treinta se convirtió en el puerto marítimo y fluvial más importante del país, dada su privilegiada posición geográfica al pie del mar Caribe y del río Magdalena. Esto, sumado a la llegada de inmigrantes nacionales y extranjeros, la convirtió en un lugar sui géneris, donde convergían expresiones artísticas, literarias y mercantiles. Sin embargo, un poco más tarde el puerto de Buenaventura, en la costa Pacífica, le superó en movimientos comerciales de importación y exportación. La pérdida de esta posición comercial estratégica trajo consigo un decaimiento eventual en su economía e industria regional que se hizo notorio especialmente hacia la mitad y segunda mitad del siglo xx.

A pesar de este declive en el sector industrial, aquel impulso de prosperidad logró mantenerse en los decenios subsecuentes. Barranquilla se convirtió en la cuna de la aviación comercial en Latinoamérica y fue pionera al tener acueducto, luz eléctrica, radio y telégrafo. Su población se triplicó en veinte años, de 65000 habitantes en 1930 pasó a 225000 en 1950 (Menton, 1995, p. 68).

Este ambiente de progreso y de apertura hacia lo internacional tuvo consecuencias divergentes. Por una parte, se produjo en la región un mayor enfoque hacia lo comercial y un ambiente multicultural y festivo; por otra parte, se dejaba de lado la relevancia de la producción artística:

Es una ciudad [...] franca y acogedora, que ha recibido gente de todos los lugares. Franceses [...]; pilotos alemanes derrotados en la primera guerra mundial; judíos escapados de las persecuciones nazis; emigrantes de Italia meridional, sirio-libaneses y jordanos [...]. Es en la industria y el comercio donde la gente quema habitualmente sus energías. En aquel mundo [...] las vocaciones literarias o artísticas están condenadas a una alucinada marginalidad [...]. Pero [...] quizás por esa misma desesperada situación marginal, los artistas surgen de Barranquilla con más fuerza que Bogotá, una ciudad que desde la colonia tiene arrogantes pretensiones culturales (Apuleyo Mendoza, 1982, p. 46).

Sumada a la indiferencia local ante las expresiones literarias o artísticas de los costeños, se produjo un desconocimiento de esta producción en el interior del país. Por lo tanto, los artistas y escritores sufrieron una doble marginalidad.

En este ambiente surgió el periodista y escritor Alfonso Fuenmayor, erudito y ávido lector en español, inglés y francés (Martin, 2008, p. 127). Nacido en 1917, su vena literaria la heredaría de su padre, el gran escritor José Félix Fuenmayor. Inició su labor periodística en *El Heraldo* con su columna “Aire del Día” en 1946. En este periódico transcurrieron alrededor de 30 años de carrera periodística hasta 1975, siendo considerado como uno de sus columnistas más notables, además de editorialista y subdirector. Estableció estrecha conexión con los periodistas y escritores Gabriel García Márquez y Álvaro Cepeda Samudio, entre otros, insertándose dentro de un singular movimiento intelectual que resultó neurálgico para el surgimiento de la crónica moderna a nivel regional y nacional: el Grupo de Barranquilla.

En los años sesenta, fue senador por el partido liberal, visión política que le acompañaría en sus crónicas proponentes del progreso. Desde 1976 trabajó en el *Diario del Caribe*, donde escribía su columna “Ni más acá, ni más allá”. Más tarde publicó su único libro, *Crónicas sobre el Grupo de Barranquilla*. Posteriormente llegó a ser director del *Diario del Caribe* de 1982 a 1983, y falleció en 1994.

Escogió ser un escritor público dedicado a la prensa. Vivía en el Barrio Abajo, sector icónico de la cultura popular de Barranquilla; de hecho, al preguntarle Ramón Illán Bacca (2002) sobre su clase social en una de sus entrevistas, diría:

- Maestro, ¿a qué clase social pertenece usted?
- ¡A ninguna! —me responde.
- ¿Y los del Grupo de Barranquilla?
- A la misma mía” (p. 160).

De esta manera, más que su conciencia de clase, en el discurso fuenmayoriano se nota una conciencia de identidad social intrínsecamente relacionada con su entorno urbano. Deja ver en sus escritos una pasión mezclada con nostalgia por un pasado que fue mejor, una fascinación y a la vez un descontento sumado al anhelo de ver su ciudad del presente libre de abusos y atraso.

En Barranquilla, tanto el pasado auge económico y comercial como el declive económico y social se notaban en sus vías, parques, el mercado y en los servicios públicos. Por consiguiente, en las crónicas de Fuenmayor se expresaba el anhelo de

progreso, intentando proponer soluciones. Desde sus 31 años, Fuenmayor ya había iniciado un proceso incipiente de reconocimiento de su entorno que sentaría las pautas para desarrollar esa identidad social urbana en su legado cronístico. En sus notas de 1948 elaboraba agudas críticas dirigidas no solo a los dirigentes públicos, sino también al pueblo por su completa falta de civismo y solidaridad con la ciudad. La pregunta que nos podríamos hacer aquí es: ¿tendría Fuenmayor la aspiración de aportar a la formación de una identidad urbana?

Con base en los escritos analizados, no podemos establecer a ciencia cierta si Fuenmayor poseía una agenda consciente de construir un discurso identitario en sus crónicas. Pero sí podemos afirmar que sus escritos, ampliamente leídos en los periódicos más populares de la ciudad, aportarían a dicha construcción. Asimismo, podemos agregar que en la década de los años cincuenta y sesenta, caracterizados por aquel grave estancamiento económico, Fuenmayor asume un papel solidario y educativo de las masas. Como alguien que pudo experimentar y vivir en el período de auge en la ciudad en su juventud inicial, no se hace difícil comprender su sentido de responsabilidad en tanto escritor público, y su acuciante necesidad de defender los intereses de lo que había sido hasta hace poco un bastión en el desarrollo cultural e industrial del Caribe y de la nación, y punto central en su conformación identitaria. De ahí que en diversas crónicas notemos referencias a la brillante historia barranquillera y aquella nostalgia por un pasado que fue mejor, como un esfuerzo por no separarse de aquello que proveía un sentido de origen. En este punto, otras preguntas que esperamos responder a partir del análisis de las crónicas seleccionadas serían: ¿qué ha cambiado del pasado al presente?, ¿qué se debe conservar de la ciudad pasada en la futura ante los procesos de cara a la modernización?, ¿cuál es y debe ser la actitud de los barranquilleros en todo este proceso?

Daremos respuesta a estos cuestionamientos a lo largo del estudio, analizando la postura de Fuenmayor hacia las orientaciones temporales y el acercamiento o alejamiento de su objeto. En cuanto a sus referencias temporales, señalamos tres vertientes fundamentales como son la Barranquilla gloriosa del pasado con sus tradiciones, la decadente del presente, y la moderna del futuro en tanto instancias que parecieran oponerse entre sí, pero que conforman el mapa de la construcción identitaria urbana, unidas por un hilo conductual que logra articular a las tres en una misma esencia: crear el alma de Barranquilla y, por lo tanto, del barranquillero.

Básicamente, la identidad entendida en términos bourdieuanos es ese “ser percibido que existe fundamentalmente en virtud del reconocimiento de los demás” (Navarrete-Cazales, 2015, p. 472). Además, la noción de identidad se vincula con la relación dialógica entre el individuo y su entorno. Dicha relación, en este caso entre Fuenmayor y Barranquilla, será estudiada de cara al discurso identitario social desde postulados de la Psicología Social. Nos enfocaremos especialmente en tres ramificaciones de la identidad urbana: las caracterizaciones del “yo” individual o el *self*, de la misma Barranquilla, y de una “identidad social urbana” o identidad colectiva entendida por Sergi Valera y Enric Pol (1994) como “un sentimiento de pertenencia o afiliación a un entorno concreto significativo” (p. 7). La relación entre un individuo y su entorno físico se traduce entonces en una especie de diálogo simbólico en el cual el espacio transmite al individuo una serie de significados socialmente elaborados y este, a su vez, los interpreta y reelabora en un constante proceso de reconstrucción (p. 8). En otras palabras, se desarrolla un vínculo de pertenencia con rasgos típicos de la ciudad y entornos urbanos significativos para el individuo (p. 10). A dicho vínculo se referiría Eduardo Posada Carbó (2002), excompañero de Fuenmayor en el *Diario del Caribe*: “Podría decirse que Alfonso Fuenmayor fue ante todo un periodista cívico [...] perteneciente a la ciudad [...]. Alcanzó a definirse como ‘barranquillero viejo’, con un íntimo sentimiento de pertenencia ciudadana que parecería a ratos extraordinaria” (p. 32). De este modo, en el siguiente análisis de su entorno físico en tanto categoría social, nos percataremos de las características de sus desencuentros o encuentros con la ciudad en algunas de sus crónicas.

Fuenmayor y los desencuentros de un *flâneur* barranquillero

Los “desencuentros” con Barranquilla se describen en las crónicas donde Fuenmayor se presenta como peatón, una especie de *flâneur* que encuentra obstáculos a su paso. Sin caer en un simple ánimo denunciatorio del deterioro de la ciudad que expone la negligencia de las autoridades locales, valida su posición de observador experimental con un profundo sentido barranquillero cuyo juicio procedía, en muchas ocasiones, de un espíritu liberal que anhelaba la equidad, la justicia y el progreso. Ciertos problemas encontrados en tal reconocimiento de la ciudad se relacionan con la cultura popular, convirtiéndolos así en valiosos sustratos que conforman la cartografía fuenmayoriana de la identidad urbana.

Bajo esta imagen del paseante, analizaremos cómo esta posición de representatividad colectiva no es estática sino dinámica, ya que en diferentes notas se observa que el cronista se aleja de la colectividad, posición que aporta a su construcción del *self*. Esta variación de roles lo ubica en una posición de “nosotros” intermedia (Rotker, 2005, p. 171) porque, si bien es cierto que en diferentes notas se denomina un barranquillero más, en ocasiones se separa observándole como un elemento a quien achacarle el atraso que quisiera ver superado. Cabe anotar que, pese a referirnos a esta condición de paseante desde la tradición benjaminiana, con el objeto de proveer una imagen visual y establecer un punto adicional para reflexionar sobre la función del cronista, el *flâneur* descrito en estas crónicas se aleja de su representación europea, debido, entre otros puntos, a los obstáculos particulares del entorno barranquillero, pero aun guardando características en común propias de esta función.

Al dejar al descubierto los modos premodernos de la ciudad, se observa la imagen de un *flâneur* frustrado en su tiempo presente, impotente e irritado ante los diferentes obstáculos, al igual que los arroyos presentados en la crónica “La lluvia” del 12 de octubre de 1949:³

Muy cerca, precipitada y sucia, el agua iguala los desniveles de las calles. Mirando el cielo con un gesto de protesta, el peatón detenido entre un arroyo y la providencial piedad de un alero, no necesita expresar lo que piensa. Es la estatua de la protesta. Su furia contenida, encarcelada [...] estallará cuando venga un automóvil que pasará majestuoso, olímpico, indiferente, muy próximo de su improvisado y firme cautiverio [...]. Su furia la produce [...] la seguridad de que el automóvil, invariablemente, al romper como una regata la móvil superficie del agua, le arruinará el vestido (Fuenmayor, 1949a, s. p.).

Esta crónica es un ejemplo del cronista que se consustancia con la imagen del peatón común que se siente impotente frente al atraso de la ciudad, y adopta “el punto de vista que puede ser el de un hombre de la calle” (Fuenmayor, 2002, p. 33), como leíamos en el epígrafe. El automóvil se presenta a modo de símbolo de modernización que no encuentra lugar adecuado dentro de una cartografía aún plagada de los rastros de la urbe no planificada. Más que la derrota de la modernización, representa la desambientación del *flâneur* en una ciudad atrasada, pero que mantiene en este caso su nexos con el colectivo a través de la imagen del paseante rutinario.

³ “Arroyos” es el nombre adjudicado al fenómeno de formación de corrientes de aguas que se daban en las calles de Barranquilla cuando llovía, por la deficiencia del alcantarillado.

En “Andenes y peatones” expresaría:

Cualquier persona, cada día, tiene oportunidad de constatar que lo que aquí, ligeramente, llamamos andén no existe en realidad. Esas que en la teoría deberían ser veredas encementadas, de suficiente anchura y a un solo nivel, no existen y antes parecen una descuidada pista para carreras de obstáculos (Fuenmayor, 1949b, s. p.).

Hallamos al cronista semejante a “cualquier persona” con su descontento y frustración al no encontrar su espacio. Al pasearse por las calles de Barranquilla, hallaba el paso dificultoso, lo cual podría leerse como una alegoría a la imposibilidad de marcha hacia el progreso por causa de la negligencia del sector público y la falta de civismo del pueblo. En distintas ocasiones se asoma esta intención de representar al colectivo, de encarnar a Barranquilla como en “Descripción de un recuerdo”: “Amira me abrazó largamente. Estaba abrazando a Barranquilla” (Fuenmayor, 1967, s. p.). Mientras diría en la nota “Hablando como barranquilleros”: “*Nosotros los costeños* somos tan infortunados que hasta el hecho incuestionable de que manejamos el idioma con más o menos corrección se nos niega” (Fuenmayor, 2002, p. 110, énfasis mío). Ese “nosotros” es una plataforma que le confiere autoridad para representar al colectivo, darle voz, para defenderle o acusarle, y para crear un sentido de identidad social urbana firmemente anclada en ese “nosotros” y “nuestra” ciudad.

Por otro lado, el distanciamiento del colectivo se nota cuando hay algún rasgo de atraso en la materia de la que habla. En cuanto a la retórica cronística este distanciamiento es propio de la función de paseante: “La figura retórica del cronista, del observador con su cuaderno de notas, requiere una distancia formal e imaginaria entre el paseante testigo y la materia de su narración” (Bencomo, 2002, p. 167). Dicho elemento se observa en crónicas como “Una iniciativa”:

[El señor Alcalde] debe prohibir [...] que algunas familias se sienten a la puerta de la calle para tomar el escaso fresco que puede disfrutarse en estas noches calurosas. El peatón encuentra, con frecuencia, a muchas personas que han colocado sus sillas sobre lo que debe estar destinado exclusivamente a los transeúntes [...] Barranquilla perdería entonces una de sus costumbres típicas en consonancia con el clima. Pero el progreso es inexorable y los hábitos tradicionales con lastimosa frecuencia necesitan ser sacrificados (Fuenmayor, 1948a, s. p.).

El hecho de que el cronista no hace parte de las tertulias a la puerta de la calle establece una ruptura de ese *otro* que representa el atraso y, al mismo tiempo, la definición de su *self* en tanto personificación de cultura y progreso. De ahí su necesidad imperante de separarse. Esta identificación desde la otredad la elabora a partir del recurso

del contraste, donde ese otro y yo somos diferentes por nuestras diversas prácticas sociales. En consecuencia, la experiencia simbólica social le confiere una cualidad casi-psicológica de identidad individual (Valera y Pol, 1994, p. 11).

Continuando con las representaciones dinámicas, se exponen además orientaciones temporales centradas ya sea en un pasado anclado en la tradición, en el presente o el futuro, estableciendo diversas modalidades de relación simbólica con el espacio que oscilan entre la preservación de la historia, relaciones estrictamente funcionales del presente, inversiones hacia el futuro y la coordinación pasado-presente-futuro (p. 12). Por ejemplo, en la referencia a los parques de Barranquilla se nota la conjugación entre la nostalgia por la tradición y la descripción de su presente indeseable. Por un lado, vemos esa nostalgia en “Mientras llega el carro del aseo”: “Los parques de la ciudad —¿pero en realidad sí hay parques?— presentan al atardecer un confortante espectáculo que demora nostálgicamente a los peatones adultos que pasan a su alrededor” (Fuenmayor, 1949c, s. p.). Por otro lado, en “Un parque menos, una vergüenza más” responde a su pregunta sobre los parques al enfocarse en el estado deplorable de uno de ellos: “Hay un parque, el de San Nicolás que resume la infancia de barranquilleros todavía vivos. En realidad, ese parque es un basurero demasiado central y excesivamente anti-higiénico” (Fuenmayor, 1950, s. p.). Se ve entonces que abandona el tono nostálgico, pues los parques como lugares de distensión no representarían el ánimo propiamente moderno de la ciudad agilizada, la de ese tránsito acelerado propiciado por amplias arterias peatonales y de circulación automotriz. Los parques representan entonces sitios un tanto anacrónicos, espacios de la nostalgia que más bien atrasan el recorrido del paseante y, por lo mismo, de la Barranquilla del progreso.

A través de la imagen del *flâneur* pudimos observar ciertas facetas dinámicas sobre la construcción identitaria del cronista y su colectividad, forjadas con base en su apropiación personal e interpretación de prácticas sociales o *habitus* en el espacio urbano. Bajo un lente psicosocial, esto se encuentra relacionado con el concepto de *place-identity* (identidad espacial), promovido inicialmente por Harold Proshansky en los años setenta, bajo el cual el individuo se define a partir de su relación con el entorno físico que le rodea y de la elaboración de una cognición de ciertos espacios de la ciudad donde se desarrolla su vida cotidiana, estableciendo vínculos emocionales y de pertenencia a dichos entornos (Valera y Pol, 1994, p. 8). Concluimos en este aparte que Fuenmayor construye ese *self* barranquillero, concibiéndose a veces como

“uno más”, al insertarse en el identitario colectivo cuando se trataba de defenderle, y en otras ocasiones como la encarnación de la Barranquilla culta ideal, al alejarse para identificarlo cual elemento perturbador del progreso. Más que problemáticas estas fluctuaciones identitarias enriquecen la ya variada producción de Fuenmayor, donde la crónica periodístico-literaria le proporciona el espacio ideal para dichas representaciones, por su carácter de espacio flexible entre literatura y periodismo. De acuerdo con Susana Rotker (2005), la crónica, en tanto discurso híbrido donde se encuentran literatura y periodismo, permite postular preguntas apasionantes sobre la cultura, convirtiéndose en género idóneo para su representación (p. 16).

El humor en las croniqueñas fuenmayorianas

El humor, aspecto identitario del caribeño, es un sustrato que permea gran parte de sus representaciones culturales, artísticas y sociales, incluyendo la prensa y la literatura: “el humor costeño, la desacralización sistemática, el mundo como sonrisa, la belleza inédita, la otra cara de las cosas. La receta primordial cuya definición duró años: magia, humor, poesía” (García Usta, 2007, p. 136). Más allá de entender esta receta estrictamente como un recurso añadido a la narrativa, constituye una expresión cultural innata, sin la cual las croniqueñas perderían un valor fundamental. En otras palabras, de acuerdo con Mikhail Bakhtin (1984), la comicidad está relacionada con la continuidad de la vida, con una concepción social y universal del cronista (p. 87).

En las crónicas urbanas, este humor no siempre estaba en la superficie y se caracterizaba por la defensa de aspectos de la ciudad que se encontraban en amenaza o deterioro (Illán Bacca, 2018, p. 109), como las calles de Barranquilla. La situación de los buses urbanos sería un tema recurrente, y la ironía el canal para su denuncia, tal cual se muestra en la crónica “Lo de siempre”:

Afuera llovía con la generosidad con que en Barranquilla cae el agua en estos meses. Y *dentro* del bus llovía con la misma intensidad. El techo no ofrecía un centímetro cuadrado de impermeabilidad. Algunos pasajeros, los que los llevaban, abrieron sus paraguas, que tenían destinados para la intemperie. El resto de la gente se mojó. Y el dueño del vehículo tan campante (Fuenmayor, 1948b, s. p., énfasis mío).

Advertimos la presencia del cronista pasajero que, a través de un sutil y espléndido humor, ponía en evidencia el estado de la ciudad. Sin embargo, la mirada del cronista no se dirige hacia afuera, sino hacia “dentro” del bus, el cual podría representar un

viaje al corazón de la Barranquilla atrasada que necesitaba ser modernizada. Lo vemos nuevamente inmiscuyéndose en la acción narrada, para camuflarse de pasajero. Lo imaginamos como uno de los que no llevaba paraguas, impotente, ridiculizado, no a causa de la lluvia, sino de la incompetencia de los dueños del servicio público. Encontramos esa capacidad del narrador de reírse de sí mismo, esa “desacralización” de su rol intelectual en el espacio cronístico con un tinte casi inverosímil, un tanto hiperbólico.

Por su parte, de los semáforos diría que “no andan bien”: ‘parecen ser temperamentales y arbitrarios y cambian de color caprichosamente o no cambian [...] Cuando menos peligrosos son esos semáforos es cuando se va la luz. Entonces ya la gente, la de a pie y la otra, sabe a qué atenerse’” (Fuenmayor, 2002, p. 34). Al partir de una experiencia tanto objetiva como subjetiva, el cronista crea de la calle un espacio que bien parecería realista mágico, con elementos que cobran vida a través de personificaciones ingeniosas.

Adicionalmente, desde los mismos títulos de las crónicas nos percatamos de la mencionada ironía, tan congruente con el humor “mamagallístico” de la cultura popular caribe. Ya para los años ochenta en la columna “Ni más acá ni más allá” del *Diario del Caribe*, Fuenmayor continúa con su retórica modernizante, llevando la responsabilidad de educar a su público al considerar su oficio como un ejercicio de construcción social de amplia envergadura. En los títulos y cuerpo cronístico observamos la inserción de elementos, entre ellos los animales, cuya carga de significación metafórica o de contraste alimenta su noción de identidad de Barranquilla. Lo anterior lo observamos en “¿Pondremos el cangrejo en el escudo?”, donde el cangrejo, símbolo del atraso y representación animalizada de Barranquilla, aporta una carga de significado a la imagen identitaria de la ciudad de su presente. Esta crónica provee un modelo educativo a las generaciones más jóvenes, a través del ejemplo de un grupo de profesionales que se unieron para arreglar una de las calles principales de la ciudad, de quienes resalta su “denuedo y entusiasmo” y “aquel viejo y noble espíritu cívico que obró milagros en el desenvolvimiento urbano” (Fuenmayor, 2002, p. 191). Nuevamente nos percatamos del contraste nostálgico del espíritu noble del pasado con el entusiasmo de las jóvenes generaciones del presente, que obran como un elemento de esperanza dentro del “deplorable” cuadro de las condiciones de la ciudad. Ante la negativa de las autoridades a la iniciativa de los jóvenes, concluye: “Podría decirse, ante este fenómeno tan decepcionante, que Barranquilla y civismo son cosas incompatibles” (p. 191).

Ese hilo conductual, la construcción del imaginario barranquillero, del alma de Barranquilla, conecta una vez más a las representaciones del pasado y presente en “Cuento en el que aparece un burro”. No puede ocultar su fascinación con la ciudad de vergeles al verla desde un avión, aquella “ciudad levantada en la amenidad de un parque con el agua que prodiga, caudaloso y arrogante, el Magdalena” (p. 177). Sin embargo, no tarda en señalar sus problemas, incluyendo ese inteligente toque humorístico:

La distancia, que es piadosa inclusive con las mujeres feas, no permite que se vean los socavones de las calles, los andenes desportillados, la basura que se amontona en tantos sitios, ni tampoco, que el olfato se ofenda con las emanaciones del agua estancada, la de los caños y la que desborda de las alcantarillas (p. 177).

El elemento del burro se podría emplear ahora para referirse al gobierno local, pero en especial al pueblo al que acusa por protestar, cuando son ellos quienes eligen a sus dirigentes políticos. Añade: “En esto hay una contradicción, ciertamente, pero si no la hubiera no estaríamos en Barranquilla” (p. 177).

En su crónica “Frente a Barranquilla”, donde Fuenmayor trata el problema de la expansión del Terminal Marítimo y Fluvial inicialmente construido en 1936, se notan referencias al tiempo de la “puerta de oro” como una manera de apelar al regreso a tiempos de prosperidad. Esto es lo que Valera y Pol (1994) denominarían la ya mencionada “coordinación pasado-presente-futuro” (p. 12), donde la ciudad del pasado (construida a través del recuerdo y la memoria) es exaltada en tanto modelo de avance: “cuando empezó a construirse el Terminal Marítimo y Fluvial, Barranquilla tenía un desarrollo urbano, económico, industrial, comercial, demográfico bastante por encima del Kilómetro Cero [...]. Además, disponía de servicios públicos fundamentales” (Fuenmayor, 2002, p. 142). La conjugación gramatical de los verbos indica que todos estos aspectos faltan en su presente, sumado a la oposición de entes gubernamentales como el Inderena, institución encargada de las leyes protectoras de la fauna y flora, ante la propuesta de ciertas autoridades locales de extender el terminal al otro lado del Río Magdalena. Esta posición le mereció al Inderena entrar en la lista negra de Fuenmayor de opositores del progreso y culpables del atraso, calificándola de una “entidad de la que puede decirse que es más, mucho más lo que estorba, lo que impide que se realice que lo que hace” (p. 142). La ironía a tres bandas continúa a lo largo de la crónica, haciendo evidente la apuesta de Fuenmayor por el progreso,

prefiriéndolo a expensas de guardar intacto un hábitat que no ayudaba a la expansión económica: “El paraíso de las babillas, de las garzas, de los cangrejos, de los patos y de cualquier guartinaja para no hablar de las serpientes, puede retirarse unos cuantos kilómetros del Magdalena sin daño ni perjuicio alguno” (p. 142). Esta crónica representa claramente el ideario de Fuenmayor y su ya desarrollada *place-identity* conectada al casco urbano, al espacio de los edificios, de las calles; el otro espacio, el hábitat de la flora y fauna, no hacía parte del discurso identitario de ciudad y debía hacerse a un lado.

En estas crónicas se devela uno de los grandes logros del cronista Fuenmayor al denunciar y protestar a través de una narrativa que eleva el escrito a la altura del mejor de los periodismos por lo acucioso, veraz, en ocasiones irónico y mordaz, pero ante todo profundamente pedagógico.

Fuenmayor y los encuentros identitarios en sus crónicas urbanas

Culminaremos nuestro estudio refiriéndonos a los “encuentros” de Fuenmayor con sus espacios urbanos, privados o públicos, la casa o el barrio, y su aporte a la formación del imaginario urbano de la ciudad y del *self*. La fascinación por Barranquilla y su entorno natural se advierte en la siguiente cita, donde Posada Carbó (2002) describe lo que el autor expresaría al ver a Barranquilla “a vuelo de pájaro” desde la ventanilla del avión, cuando iba o regresaba de sus viajes:

“Me agrada ver a Barranquilla desde arriba [...] no se le ven los defectos que [...] disimula”. Pero en esa manifestación que podría interpretarse como de vergüenza ciudadana, no podía ocultar su genuina fascinación por el “inmenso jardín” que apreciaba desde las nubes: “las viejas casas con sus viejos patios [...], sus viejos ciruelos, sus viejos mangos de penetrante aroma sus acacias de capullos radicales, sus almendros de sosegada sombra [...] las ampulosas ceibas [...] que proporcionan una engañosa sensación de eternidad y los robles que esperan todo un año para contribuir con su floración, morada o amarilla al esplendor de la Navidad” (p. 33).

En esta descripción, que es posible considerar como una especie de resumen del ideario global de su ciudad, no podemos omitir la conexión esencial que establece entre el elemento natural (los árboles) con “las viejas casas con sus viejos patios”. En otras palabras, los árboles adquieren vida y ante todo relevancia en su universo vital a partir de las viejas casas y los patios. Vemos entonces que estos sustratos de la casa o del patio, más que un lugar físico, son una representación geosimbólica de la cultura colectiva Caribe:

Así, la Casa en el Caribe representa la materialización de los elementos de identidad del habitante, su estructura geográfica de soporte y sus formas de vivir; este elemento trasciende los valores físico-espaciales y denota su carácter antropológico y social, quedando latente en las formas lingüísticas verbales y no verbales de la Literatura (Sierra Franco, 2020, p. 3).

Este espacio de la Casa es relevante en el discurso fuenmayoriano si, y solo si, facilita el camino hacia la modernidad. En “Las casas de paja” la nostalgia representa el estancamiento, el sueño, y a su vez admite el valor de este espacio físico en cuanto a *habitus* y a la conformación identitaria a partir de prácticas populares como las siestas en hamacas:

Personalmente no podemos dejar de ver en esa primitiva arquitectura, en esas pequeñas y frecuentemente deterioradas casas de paja, la supervivencia de una edad que nos conmueve con el dulce y somnoliento ritmo de la nostalgia [...]. Por eso quizá esas modestas construcciones sirven para evocar una ciudad cuya desaparición en cierto modo empezamos a lamentar. Muchas veces este es el precio del progreso: las lágrimas [...] ¿cómo reprimir ese ondulado, suave y penoso sentimiento que le adscribimos a las casas viejas en donde nunca fue un problema colgar la hamaca de las siestas y de los crepúsculos? (Fuenmayor, 1949d, s. p.).

A esa pregunta retórica responde: “El progreso hay que aceptarlo con los ojos cerrados si queremos vivir con el siglo”. Dicho de otra manera, este “hay que” implica un imperativo donde triunfa el desapego a la tradición y la nostalgia, pues ambas son rémoras que impiden la remodelación urbana, y por lo tanto cultural, por la cual Fuenmayor aboga en su defensa de la deseada modernización de su ciudad.

En la crónica titulada “El Barrio Abajo” hallamos magistralmente registrado el carácter antropológico-social en conjunción con la representación del espacio físico y “la Casa-ciudad”. Como su nombre lo indica, El Barrio Abajo es un sector popular de Barranquilla donde inicialmente se asentarían las élites de la incipiente metrópolis. Sin embargo, con el pasar del tiempo, quedaría relegado a ese espacio “allá abajo” ante la expansión y movilidad de las clases más pudientes a los barrios del norte. Ante una inminente remodelación del Barrio por parte de un grupo de urbanistas, Fuenmayor (2002) apela a la conservación de la esencia de este espacio, tan significativo para el colectivo imaginario del barranquillero:

Hay sectores de la ciudad —bien escasos, ciertamente— que conservan casi intacta la expresión y el espíritu de la vieja Barranquilla, en donde una persona, viniendo de presuntuosos barrios residenciales, se sumerge de pronto en una atmósfera distinta, quizás insospechada, diríase de sosiego, como si la vida ahí se hubiera quedado repentinamente quieta, en una especie de espasmo (p. 105).

Es interesante cómo el progreso, elemento tan relevante en el discurso fuenmayoriano en sus crónicas urbanas, y a diferencia de “Las casas de paja”, cede su protagonismo para que triunfe el sustrato de la tradición. De ahí que el Barrio Abajo se constituya como parte substancial de la cosmogonía identitaria de Barranquilla, un lugar geosimbólico donde “la implacable ‘pica demoledora del progreso’ no ha hecho muchos estragos” (p. 105), y donde se podían recorrer largas cuadras contemplando su intacta fisonomía de cincuenta o cien años, no sin encontrarse “una residencia con los declamatorios vestigios de un antiguo esplendor, mansiones que denuncian a gritos una disparatada opulencia” (p. 106).

Ahora vemos que la Casa-Barrio es una representación de la tradición y del origen de Barranquilla, a la que necesariamente había que aferrarse si se quería conservar la historia de la formación de ciudad y, por lo tanto, de la esencia del ser barranquillero. En una ciudad que creció de manera fragmentada y sin un orden urbanístico definido, como han comentado algunos analistas, no ha de sorprendernos la intención de Fuenmayor por recuperar la herencia en camino del olvido. Las siguientes palabras de Álvaro Cepeda Samudio consignadas en el artículo de Harold Dede Acosta (2018) sobre la modernidad en Barranquilla ilustran este hecho:

Barranquilla es una ciudad sin leyendas ni blasones [...]. Temas de menos para los malos poetas y campo estéril para los historiadores. No fue teatro de caballerescas aventuras ni su viento cálido fatigó la infancia de ningún prócer (de aquí lo absurdo de su himno: “Barranquilla procerca e inmortal”) (p. 170).

Sin embargo, Fuenmayor recupera la esencia de la ciudad en la perfecta representación de la “Casa Barranquilla-Barrio Abajo”, en ese patio universal de la cultura popular de Barranquilla, un espacio de inmigrantes, de mezclas, donde se podía encontrar desde “una academia de baile” (que le llamarían sospechosamente a la versión de la época de un club nocturno), hasta una sastrería y una peluquería dirigidas por “el sastre antillano Henry Ford [...] [y] un peluquero de Yokohama” (Fuenmayor, 2002, p. 106). Esta reflexión culturo-identitaria de lugar nos refiere a la concepción de Pierre Bordieu sobre la construcción de la identidad que analiza Navarrete-Cazales (2015), con base en prácticas sociales que parten de representaciones tanto mentales como objetales, las cuales luchan por el poder: “luchas de hacer ver y de hacer creer, de hacer conocer y hacer reconocer, de imponer la definición legítima de las divisiones del mundo social” (p. 472). En este esqueleto dialógico donde cosas, lugares y prácticas, artefactos

de un *modus vivendi*, compiten por hallar un lugar en la construcción identitaria, es el individuo, el cronista en este caso, quien decide, de manera reflexiva o irreflexiva, qué incorporar de su contexto (p. 472). Por lo tanto, se hace visible que en esta crónica ha elegido traer a su costal de representaciones una celebración de la diversidad barranquillera, su carácter de ciudad de inmigrantes y sus contrastes que asombran hasta al viajero de mayor experiencia.

En este tenor, hallamos eco en los postulados de Homi Bhabha, quien presenta el tema de la identidad desde lo multicultural y la diferencia, donde el *otro* inserta en el saco identitario de la cultura a la diversidad, las minorías y los excluidos, por su posibilidad de visibilidad social, a pesar de que nunca pueda asegurar su representación fidedigna (Navarrete-Cazales, 2015, p. 473). Fuenmayor, como arquitecto y constructor identitario, elige la celebración de la cultura caribe de Barranquilla representada en el Barrio Abajo, en un ambiente nacional donde los gramáticos en las alturas de las esferas capitalinas del interior estaban alejados de representaciones culturales populares, concebidas como una “simpatiquería sin trascendencia vital o estética [...] una muestra más de la insoportable osadía del mulataje” (García Usta, 2005, p. 27).

Finalizando la crónica que nos atañe en este momento, Fuenmayor (2002) apunta:

Una vez a la puerta de una peluquería del Barrio Abajo, mientras el barbero barría un montón de pelo Rubio que yacía en el suelo, Alejandro Obregón [...] le dijo al autor de estas líneas: “Es imperdonable que no hayan hecho de este barrio una especie de Montmartre”. Ojalá que esto piensen los urbanistas que han tomado a pecho la remodelación del Barrio Abajo (p. 106).

A partir de un juego de dobles, la voz del personaje del pintor Obregón es la del cronista. Por ver amenazado su entorno, adopta no solo un rol protector de su “pasado ambiental” con la carga de significado social que el autor le adjudicó al espacio del Barrio, sino que también expresa a manera de “ojalá” su derecho a delimitar el trabajo de los urbanistas. De esta manera, la noción de *place-identity* adquiere aun mayor relevancia:

Este “depósito cognitivo” que configura la identidad del lugar —del cual, según Proshansky y otros (1983), el individuo no es consciente excepto cuando siente su identidad amenazada— permite a la persona reconocer propiedades de los entornos nuevos que se relacionan con su “pasado ambiental”, favorecer un sentido de familiaridad y la percepción de estabilidad en el ambiente, dar indicios de sobre cómo actuar, determinar el grado de apropiación o la capacidad para modificar el entorno y, por último, favorecer un sentimiento de control y seguridad ambiental (Valera y Pol, 1994, p. 9).

La prensa se convierte entonces en ese medio ideal de expresión de su noción de identidad social (proceso que ocurre centrado mayormente en el individuo, como es característico del *place-identity*), pero que busca transmitirlo a un colectivo, en este caso el público lector, aportando a la identidad urbana de la ciudad. De ahí que el Barrio Abajo y su memoria colectiva, la pequeña Barranquilla, esa cuna en la que yace la construcción de la identidad barranquillera caribe, puede ser analizado como una categoría social, donde se conjuga su esencia de progreso, diversidad y cultura popular.

En conclusión, la retórica de formación identitaria urbana (*self*, ciudad y colectivo) en las crónicas de Fuenmayor conjuga una gran pluralidad de aspectos. Dando respuesta concreta a las preguntas iniciales, notamos que mucho había cambiado en el esquema urbano del pasado progresista al presente decadente. En la cosmovisión del autor, la actitud de indiferencia del barranquillero común ante los problemas de su ciudad debía transformarse a la de un ente cívico y responsable. En cuanto a la temporalidad pasado ideal, presente caótico, futuro glorioso, según el discurso fuenmayoriano, debía conservar ciertos elementos que ayudaran a la ciudad a salir del estancamiento. El pasado leído a través del lente de la nostalgia, el cual sirve de filtro para visibilizar los cambios (tanto buenos como malos), no debe entenderse como una somera añoranza por un pasado mejor, sino que pretende construir un proyecto de identidad urbana cuyo progreso esté fundado en la combinación de tradición y progreso. De ahí que todos sus esfuerzos centrados en la recreación y adopción de ese espacio urbano que tanto le problematizaba no carecieran de una intención benefactora de presentar una agenda que aportara a la solución de innumerables problemas, haciendo un llamado constante a la acción en la que el mismo colectivo fuera el valiente protagonista y forjador de su ciudad, de su propia historia y destino, es decir de su identidad. De esta manera, se cumplirían las consabidas palabras del himno: “Barranquilla procerca e inmortal”.

Referencias bibliográficas

- Apuleyo Mendoza, P. (1982). *El olor de la guayaba*. Bogotá: Editorial Oveja Negra.
- Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and his World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bencomo, A. (2002). *Voces y voceros de la megalópolis: La crónica periodístico-literaria en México*. Madrid: Iberoamericana.

- Dede Acosta, H. (2018). La carrera del Progreso (1852-1938): un laboratorio de modernidad en Barranquilla. *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe* 36, pp. 169-202.
- Fuenmayor, A. (1948a). Una iniciativa. *El Heraldito*. s. p.
- Fuenmayor, A. (1948b). Lo de siempre. *El Heraldito*. s. p.
- Fuenmayor, A. (1949a). La lluvia. *El Heraldito*. s. p.
- Fuenmayor, A. (1949b). Andenes y peatones. *El Heraldito*. s.p.
- Fuenmayor, A. (1949c). Mientras llega el carro del aseo. *El Heraldito*. s. p.
- Fuenmayor, A. (1949d). Las casas de paja. *El Heraldito*. s. p.
- Fuenmayor, A. (1950). Un parque menos, una vergüenza más. *El Heraldito*. s. p.
- Fuenmayor, A. (1967). Descripción de un recuerdo. *El Heraldito*. s. p.
- Fuenmayor, A. (2002). Textos de y sobre Alfonso Fuenmayor (1917-1994). *Huellas* 63-66, pp. 4-232.
- García Usta, J. (2005). Los bárbaros costeños y la modernización de las letras nacionales. *El Caribe en la nación colombiana*. pp. 433-455.
- García Usta, J. (2007). *García Márquez en Cartagena: Sus inicios literarios*. Bogotá: Editorial Planeta.
- Illán Bacca, R. (2002). Entrevista con Alfonso Fuenmayor: Barranquilla y su grupo. *Huellas* 63-66, pp. 156-160.
- Illán Bacca, R. (2018). El humor que se mece en la hamaca del Caribe. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 52, pp. 100-116.
- Martin, G. (2008). *Gabriel García Márquez: a life*. London: Bloomsbury.
- Menton, S. (1995). "Colombian Literature". *A History of Literature in the Caribbean: Hispanic and Francophone Regions*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Navarrete-Cazales, Z. (2015). ¿Otra vez la identidad? Un concepto necesario pero imposible. *Investigación* 20, pp. 461-479.
- Posada Carbó, E. (2002). Alfonso Fuenmayor y el periodismo barranquillero. *Huellas* 63-66, pp. 27-41.
- Rama, A. (1982). La narrativa de Gabriel García Márquez: edificación de un arte nacional y popular. *Texto crítico* 31-32, pp. 147-245.
- Rotker, S. (2005). *La invención de la crónica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Sierra Franco, A. (2020). Cronotopía del Caribe: una mirada a la Poética de la casa caribeña. *Procesos Urbanos* (7) 1, pp. 1-14.
- Valera, S. y Pol, E. (1994). El concepto de identidad social urbana: una aproximación entre la Psicología Social y la Psicología Ambiental. *Anuario de Psicología* 62, pp. 5-24.
- Villalón Donoso, J. y Ferro Bayona, J. (2000). *Historia de Barranquilla*. Barranquilla: Ediciones Uninorte.

LA ETAPA FORMATIVA (1940-1951): DEBATES ESTÉTICOS EN LA LÍRICA TEMPRANA DE HÉCTOR ROJAS HERAZO*

THE *FORMATIVE STAGE* (1940-1951):
AESTHETIC DEBATES IN THE EARLY POETRY
OF HÉCTOR ROJAS HERAZO

Emiro Santos García¹

* Artículo derivado de la tesis doctoral *Estudio previo y edición crítica de la obra poética de Héctor Rojas Herazo (1940-2006)*, desarrollada en el Doctorado en Literatura de la Universidad de Antioquia, Colombia.

Cómo citar este artículo: Santos García, E. (2021). *La etapa formativa (1940-1951): debates estéticos en la lírica temprana de Héctor Rojas Herazo*. *Estudios de Literatura Colombiana* 49, pp. 37-52. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n49a02>

¹ <https://orcid.org/0000-0003-0545-0150>
emirosantosgarcia@gmail.com
Universidad de Cartagena, Colombia

Resumen: La poética de Rojas Herazo hace parte de un panorama histórico, político y cultural definido por el surgimiento y la difícil consolidación de los procesos modernizadores de la sociedad colombiana, y por la crisis y disolución de la tradición conservadora. Se trata de una historia poética cuya etapa formativa abarca los años de 1940 y 1951, y antecede la publicación de sus seis poemarios. A partir del rastreo de los primeros poemas publicados en la prensa regional y capitalina, que no han sido reunidos en compilaciones posteriores, así como de su recepción crítica, revisaremos las condiciones de emergencia de la lírica temprana del autor en el marco de los debates piedracielistas y americanistas de la década del 40.

Palabras clave: Héctor Rojas Herazo; poesía colombiana; paisaje; piedracielismo; americanismo.

Abstract: The poetic of Rojas Herazo is part of a historical, political, and cultural landscape defined by the emergence and difficult consolidation of Colombian society's modernizing processes, as well as the crisis and dissolution of the conservative tradition. It is a poetic trajectory whose formative stage covers the years 1940 and 1951 before the publication of Herzo's poetry books. After tracking his first poems published in the regional and capital press, in addition to their critical assessment, we will review the conditions of emergence and reception of the author's poetry, framed in the "piedracielistas" and "americanistas" debate in the 1940'.

Keywords: Héctor Rojas Herazo; Colombian poetry; landscape; piedracielismo; Americanism.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez

Recibido: 15.02.2021

Aprobado: 21.05.2021

Publicado: 30.06.2021

Copyright: ©2021 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución - No comercial - Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



La “pre-historia” lírica: visiones arcádicas del paisaje

En 1940, cuando Héctor Rojas Herazo publica sus primeros poemas,¹ Colombia padece las consecuencias del colapso del segundo periodo de la República Liberal y el recrudecimiento del enfrentamiento entre liberales y conservadores, que conducirá ocho años más tarde al asesinato del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán y al periodo conocido como “La Violencia”. Si bien el proyecto de “La Revolución en Marcha”, impulsado por el presidente liberal Alfonso López Pumarejo, promovió un Estado laico, intervencionista, capaz de oponerse al estado clerical decimonónico, no constituyó una ruptura definitiva con los modelos culturales de la Hegemonía Conservadora (Urrego Ardila, 2002), ni con la concepción ancilar del intelectual de la tradición clásica. Pero el reconocimiento de la protesta popular y el fomento de las agrupaciones sindicales como agentes de cambio, la ampliación del sistema educativo y la preocupación por el acceso a la cultura, que representaron las Bibliotecas Aldeanas y la creación de la Radiodifusora Nacional de Colombia, por ejemplo, redefinieron las lógicas de representación de las producciones locales en el ámbito nacional.

Poetas y narradores entre los que se destacan Luis Carlos López, José Félix Fuenmayor, Jorge Artel, Héctor Rojas Herazo, Gabriel García Márquez y Álvaro Cepeda Samudio, y artistas plásticos como Alejandro Obregón, Enrique Grau y Cecilia Porras contribuirían a proyectos artísticos que se apartan del programa regeneracionista que había desplazado las manifestaciones populares más allá de la “Atenas Suramericana”. Nacido en 1920, en Santiago de Tolú, pequeño pueblo del entonces departamento del Bolívar Grande, Rojas Herazo inicia su formación estética como admirador de la escuela piedracielista, grupo generacional de influencia hispánica que se opuso a la estética del parnasianismo centenarista, y que tendría en Cartagena su interpelación local en el movimiento Mar y Cielo.² El debate piedracielista, que se centró en la figura canónica de Guillermo Valencia, favoreció, a pesar de sus múltiples caracteres reaccionarios —la continuidad de un ideal espiritualista y sublimado de las formas—

¹ Poeta, narrador, periodista y pintor colombiano, nacido en Tolú en 1920 y fallecido en Bogotá en el 2002. Entre su prolífica obra destacan los poemarios *Rostro en la soledad* (1952), *Tránsito de Cain* (1953), *Desde la luz preguntan por nosotros* (1956), *Agresión de las formas contra el ángel* (1961), *Las úlceras de Adán* (1995) y *Candiles en la niebla* (2006). En 1999 recibió el Premio Nacional de Poesía José Asunción Silva.

² Los grupos locales “Mar y Cielo”, en Cartagena, y “Arena y Cielo”, en Barranquilla, son buena muestra de la receptividad que Piedra y Cielo tuvo en el Caribe. Para una crónica de los días de Mar y Cielo, en palabras de algunos de sus integrantes, véase “Gustavo Ibarra Merlano. Un humanista frente al mar” de Tatis Guerra (2007), y el artículo “El grupo de Cartagena”, de José Nieto, publicado el 25 de julio de 1995 en *El Tiempo*.

la toma de posición sobre la autonomía del lenguaje poético. Para 1940, Rojas Herazo tiene veinte años y cultiva un lenguaje que deja entrever las lecturas de los poetas del Siglo de Oro español y del romancero de la Generación del 27, la apología de modernistas tardíos como Eduardo Castillo y Porfirio Barba Jacob, y de los piedracielistas Jorge Rojas y Eduardo Carranza.

Durante la *etapa formativa*, la circulación en prensa de su trabajo lírico y crítico será fundamental. Rojas Herazo publica en 1940 seis poemas en el diario liberal *El Heraldo* de Barranquilla, que llevan por título “Acróstico” (17 de mayo), “Canción de la niña imposeída” (9 de julio), “Romance de aquella noche de alfileres blancos” (9 de agosto), “Exégesis breve del ave empapada de horror” (3 de septiembre), “El jaspe del sueño dorado en Ku-Tai” (12 de septiembre) y “Virilidad del yunque” (17 de diciembre); y el poema “Fuegos propiciatorios” (agosto), en la revista conservadora *América española*. Tanto las resonancias grecolatinas de un poema como “Acróstico”, que recurre a los juegos del culteranismo y conceptismo barroco; y las fascinaciones orientalistas de “Jaspe del sueño dorado en Ku-tai”, que debe lo mismo al modernismo parnasiano que a las geografías indonesias de Emilio Salgari; o la idealización de la “amada” de “Canción de la niña imposeída”, que debe tanto a Piedra y Cielo, definen un ideal de belleza sublimado y de pretensiones ahistóricas. En “Canción de la niña imposeída” leemos:

En la tertulia del aire
viene dialogando besos
y tiene trinos de alondra
la flauta de su garganta;
tiene enlutados cabellos
y sus ojos son tan negros
que parece que la noche,
cansada de andar errando,
se hubiese metido en ellos.
Ay, qué lindura de gracias
en ese pisar tan leve!
Más bien parece la novia
de los vientos que la siguen (Rojas Herazo, 1940, s. p.).

En lo que respecta a “Fuegos propiciatorios”, el muy breve comentario atribuible a Gabriel Porras Troconis, que acompaña el poema, sostiene: “acogemos hoy con positiva satisfacción estos versos del joven poeta Rojas Herazo, quien por sus señaladas condiciones mentales y su *atemperado buen gusto* dentro de las nuevas corrientes literarias,

es una verdadera promesa para las letras patrias” (América española, 1940, p. 288. Las cursivas son nuestras). El “atemperado buen gusto” que refiere Porras Troconis —intelectual conservador en el que encarna la aspiración cultural caribeña de “raza” y “pureza” hispánicas— corresponde a una concepción idealista de la función poética, que colinda con las ambiciones religiosas de Miguel Antonio Caro, Antonio Gómez Restrepo, Luis María Mora y Rafael Maya. Los primeros poemas de Rojas Herazo abundan en una desterritorialización del paisaje y del cuerpo femenino, que invoca naturalezas eglógicas y exóticas. O lo que es lo mismo, sus poemas comparten el desinterés de los intelectuales y poetas nacionales por los grandes conflictos que socavaban las representaciones del campo colombiano como *locus amoenus* y del campesinado como clase complaciente.

La visión arcádica de esta concepción juvenil de arte permea no solo sus poemas, sino su crítica literaria, tal cual se hace evidente en la valoración de la obra del poeta sucreño Adolfo Martí, quien en una composición como “Romance de la niña campesina”, publicada el 3 de junio de 1940 en *El Figaro* de Cartagena, idealiza la violación de una joven campesina bajo las convenciones patriarcales del romancero español. Rojas Herazo (2003a) elogia a Adolfo Martí con un lenguaje vegetal de raigambre piedracielista; como a un poeta con quien no es

[...] raro que mientras leamos un romance [...], el cuarto que antes era inoloro se llene de pronto de un suave aroma de mirtos con que una muchacha campesina ha adornado el luto de sus cabellos o que sintamos el campanilleo de las espuelas, o el retozo de un alazán soberbio con músculos de ventisca portando en sus lomos nerviosos al capataz Galasán (p. 93).

Así, los campesinos costeños habrían encontrado en Martí “su más gallardo y autorizado vocero y a la vez su apóstol-poeta” (p. 93).

El 24 de agosto del mismo año, el intelectual socialista Antonio García Nossa publica en *El Tiempo* el artículo titulado “De Valencia a Carranza”, un revelador compendio sobre las dificultades de la poesía colombiana del momento. Para García Nossa (1940), la falta de entendimiento de la realidad americana, que había recurrido a los mitos griegos, con Guillermo Valencia, o al indigenismo y criollismo, con José Santos Chocano, evidencia un vínculo colonial en la representación del paisaje y de los conflictos humanos. Las generaciones poéticas recientes no serían ajenas a ello y apenas dispondrían de un conocimiento “vago” y “libresco”, que, como mecanismo de interpretación de lo real, apelaba al neorromanticismo de Bécquer, Jiménez, Salinas y Alberti. “Lo grave del fenómeno está en que ha

cambiado la época y nuestra poesía permanece sin cambios substanciales [...], sin recoger ninguna de las grandes angustias o pasiones que pesan en la sensibilidad colombiana” (p. 2). Para García Nossa, este alto grado de insensibilidad nacional expresaba un estado patológico, un “sentido feudal del amor”, un “erotismo propio de insatisfechos sexuales” (p. 2).

El progresivo acceso de Rojas Herazo a nuevas lecturas de poetas y narradores continentales le ayudará al cuestionamiento de la concepción de una poesía desinteresada de los rigores de la historia. Gabriel García Márquez (2005), compañero de trabajo durante el fin de la etapa formativa, concluye, en una nota de *El Heraldo* del 3 de abril de 1950, que

[...] pasada la tempestad metafórica, olvidado el fagonazo del último relámpago, tal vez sea doloroso reconocer que fue muy poco —casi nada en realidad— lo que nos dio Piedra y Cielo, aparte de cierto romanticismo audaz para romper los códigos estéticos vigentes antes de ese movimiento, aunque para caer bajo la dictadura de otro (p. 212).

Si bien es cierto que Rojas Herazo irá más allá del agotamiento del lirismo piedracielista y lo desmontará, nunca dejará de considerar este movimiento como el inicio de una revolución nacional anticipada por poetas caribeños como Néstor Augusto Malo y Óscar Delgado (Rojas Herazo, 2003a, pp. 100-101).

La respuesta americana: el problema del hombre de “nuestro tiempo”

En 1947, en *El Heraldo* de Barranquilla, Héctor Rojas Herazo publica varios poemas que ilustran el derrumbamiento de las influencias de Piedra y Cielo. El poeta se encamina a un lenguaje elegiaco y a una imaginería religiosa secular que explora la autoconciencia corporal, la otredad y la penuria del lenguaje como mecanismos de interpretación del “silencio de Dios”. Inicia así el redimensionamiento de la función social de la poesía bajo las implicaciones éticas de posguerra —dos años antes ha finalizado la Segunda Guerra Mundial, en una “Europa que se nutre de sus propias ruinas para salvar —en la tremenda balanza de la posguerra— el equilibrio del mundo” (Rojas Herazo, 2003a, p. 102)—; gravita la amenaza del exterminio nuclear y re-crudecen los horrores de la violencia en Colombia. No deja de ser revelador el hecho de que el joven poeta acuda a la figura bíblica de Job, el fatídico inocente que, ante las preguntas por el sentido del dolor humano, no recibe más respuesta que el absoluto enigma de la voluntad divina:

“Job en el Hombre”

Yo soy el desterrado
el que no tiene cielo
donde posar los ojos.

El árido,
El seco,
El llagado.

Mi heredad es el vacío.
Mi pan es el hambre
Mi agua la sed

Mis palabras me abandonan
[...]

Soy el árido,
el seco,
el olvidado de Dios!! (Rojas Herazo, 1947a, p. 12).

Tampoco resulta extraño que un poema como “Palabra rescatada” —mutilado en el único ejemplar conservado en el Archivo de *El Herald*— persiga una “palabra verdadera”, una “palabra liberada”, con la que sea posible recuperar la certeza de lo humano. Hemos llegado a una extinción del paisaje bucólico y a un llamado a la colectividad que ignora la muerte del “otro”, en este caso del soldado campesino que abona con su sangre-savia y su fusil-arado el campo sobre el que caminan los hombres:

“Palabras elegiacas a un soldado”

Escuchen todos
con los cabellos y las uñas,
con la piel y la sangre.
Escuchen bien mis palabras:
‘En este surco está creciendo
la vida de una muerte desolada’ (Rojas Herazo, 1947b, p. 12).

Si bien es cierto que los poemas del 47 no enuncian referencias directas a la violencia nacional, como sí ocurrirá con “Los desplazados” y “Lamentación del campesino emasculado”, fechados en 1960, pero publicados en su libro póstumo —*Candiles en la niebla*, 2006—, existe una relación constitutiva entre la tierra y el hombre, entre la naturaleza y la muerte, que evoca los poemas de Walt Whitman y Edgar Lee Masters sobre la Guerra Civil estadounidense, pero reactualizados bajo la memoria de

las guerras civiles colombianas de finales del xix y de la primera mitad del xx (una memoria que el poeta debe a los relatos de su tío Eneas y a las notas de prensa sobre los veteranos de la Guerra de los Mil Días, que publica a finales de los 40).

Acerca de estos nuevos poemas, el escritor catalán Ramón Vinyes y el periodista barranquillero Alfonso Fuenmayor, miembros del Grupo de Barranquilla, publican dos entusiastas comentarios en una página completa dedicada al poeta. Ramón Vinyes (1947), en “El hombre y su voz”, afirma que, con un “discreto sentido de la dignidad interior”, Rojas Herazo cumple una misión que ha “superado ya muchas etapas y que hoy se traduce en estos poemas”. Así mismo, lo saluda como un “auténtico poeta que ha logrado la difícil realización de auténtica poesía”, como un autor de composiciones de “hondura vital extraordinaria” y de “tranquila y poderosa respiración” (p. 12). Por su parte, Alfonso Fuenmayor (1947) sostiene:

[...] ahora después de muchos viajes alrededor de sí mismo más largos y más penosos que los otros, Rojas Herazo se ha acercado peligrosa y gozosamente a su propia identidad lírica, a su sincera y personal expresión, a su nota verdadera [...]. Y [...] obedeciendo a un noble evangelio de lealtad para con el hombre y para con la naturaleza, Rojas Herazo, sin vacilación, como una campana embriagada, traza su limpio ademán, dibuja su gesto puro y dice con mesiánico acento de profeta mayor, unidad, integración, clama paz y con su voz firme y fraternal vocifera simpatía, mientras un hálito de heroísmo lo conmueve (p. 12).

Para Alfonso Fuenmayor, Rojas Herazo pertenece a una nueva juventud que no se escuda ya en los artificios retóricos, en el “caprichoso y monótono disfraz que sigue otorgándole, entre necios aplausos, un tenaz lirismo internacional” (p. 12), y que quiere ser entendida. Una consideración que establece vínculos con los debates estéticos de los 40, que conducen a la emergencia de los “post-últimos” o “cuadernícolos”, rótulos que reunieron a creadores tan heterogéneos como Jaime Ibáñez, Fernando Charry Lara, Andrés Holguín, Álvaro Mutis, Jorge Gaitán Durán, Rogelio Echavarría y Eduardo Cote Lamus. Antes de ser homogeneizados bajo el rótulo centralista de “Generación de Mito”, los “post-piedracielistas” convinieron en reconocer la importancia histórica de Piedra y Cielo —sus aportes a una ruptura con el lenguaje del tardío modernismo parnasiano y centenarista—, pero no acogieron el carácter sublimado de su concepción de poesía. En un artículo publicado en la revista liberal *Sábado*, el poeta Álvaro Sanclemente (1948) asegura sobre uno de los libros de Jorge Gaitán Durán:

[...] es una demostración palpable de que hasta su sensibilidad ha penetrado una gran fuerza, demolidora y creadora a un mismo tiempo, que no es otra cosa que esa infinita angustia del hombre de nuestra época que no tiene tiempo para la contemplación inmóvil de los efectos producidos por las palabras, porque la urgencia imperativa de vivir, de escapar del cerco implacable de acechanzas de todo orden que lo rodean, lo obligan a mirar hacia el fondo de su torturado corazón (p. 5).

Podemos decir que la madurez estética de Rojas Herazo inicia en la segunda mitad de los 40, con la revisión crítica de tres tradiciones continentales exploradas durante su etapa cartagenera: 1) la lírica de los poetas colombianos Luis Carlos López, Porfirio Barba Jacob, León de Greiff y Aurelio Arturo, quienes cuestionan, continúan o superan las figuraciones modernistas; 2) la poesía civil de los norteamericanos Walt Whitman, Edgar Lee Master, Robert Frost, Stephen Vincent Benét y Archibald MacLeish, quienes, “más allá del empuje y vastedad de sus cantos, más allá del impulso universal que arquitectura sus mensajes [...] están aferrados a su paisaje, a sus costumbres y a sus hechos, con inexorable dignidad agraria” (Rojas Herazo, 2003a, p. 115); y 3) las ambiciones panhumanistas del poeta peruano César Vallejo y del poeta chileno Pablo Neruda. Y aunque en un primer momento encontraremos una irrestricta admiración por la obra de Barba Jacob (p. 98), Rojas Herazo acabará por sostener el 27 de mayo de 1951 que el acento del antioqueño quedaba atrapado en los “áureos grilletes del modernismo” (p. 133).

El reconocimiento de las limitaciones y posibilidades de la herencia modernista, la necesidad de hermandad con el hombre de posguerra y la importancia de un ideal colectivo (donde se escuchan voces del muralismo mexicano como procedimiento de rebeldía social y de exploración originaria), demandan para Rojas Herazo una reformulación de los deberes del poeta moderno americano. Exalta el autor la concepción arriesgada de la poesía de Luis Carlos López, ya que sus mecanismos de contravención y distorsión poética son fieles a su momento; encuentra en la celebración de la vida y de lo cotidiano, en la dignificación de lo trivial y en la fraternidad de Lee Masters, la línea de salvación que debe continuar la poesía americana (Rojas Herazo, 2003a, pp. 115-116); y admira el ascetismo lingüístico, el dolor humano y el mesianismo de César Vallejo, “poeta indolatino [que] se somete a sufrir y a transmitir, en patéticas letanías, el suplicio de su tiempo, de su lenguaje y de su raza” (p. 133).

La enunciación de las necesidades americanistas puede rastrearse hasta su periodo de colaboración en *El Universal* de Cartagena.³ Un proyecto ideológico construido en connivencia con Gabriel García Márquez y Gustavo Ibarra Merlano, bajo el consentimiento del periodista y jefe de redacción Clemente Manuel Zabala. Tras un viaje a Santiago de Tolú, que engendra diversas columnas sobre el mundo rural y la infancia, y a la sombra de la censura posterior a los disturbios motivados por el magnicidio de Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948, y del asesinato del caudillo liberal Braulio Henao Blanco el 23 de junio del mismo año en Cartagena, Rojas Herazo propone la invención de un poeta que compendie las búsquedas estéticas más urgentes de su generación: la autonomía intelectual del pensamiento americano, la puesta a tiempo con la modernidad literaria, el compromiso ético de América en el nuevo concierto histórico, la construcción de un nuevo ideal de hombre que determine el futuro de la humanidad y la relevancia del discurso poético en la construcción de ese mundo (Rojas Herazo, 2003a, p. 109).

Tal programa se encuentra soportado por cuatro notas de prensa, dos entrevistas y dos poemas atribuibles a Rojas Herazo,⁴ que delinear una lectura crítica y renovadora de la literatura continental, y que van acompañados de una revaloración de la hispanidad como “meridiano inexorable del pensamiento occidental” (p. 102). Una ambición integradora que debe mucho a la filosofía cósmica de José de Vasconcelos y al proyecto civilizatorio que el mexicano considera favorecido por las condiciones territoriales, raciales y espirituales de las antiguas colonias hispánicas y lusitanas, destinadas a una nueva forma de humanidad o “quinta raza”. El 27 de junio de 1948 aparece la primera nota sobre el poeta y novelista imaginario César Guerra Valdés, nicaragüense de paso por Cartagena, en camino a Venezuela, donde expondrá una serie de conferencias sobre las relaciones culturales entre los países hermanos y sobre el “porvenir de nuestro hemisferio”:

³ En 1946, Rojas Herazo adelanta un primer acercamiento a las preocupaciones continentalistas suramericanas y centroamericanas con la entrevista al pensador y político peruano Víctor Raúl Haya de la Torre, fundador de la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA) y uno de “los más grandes revolucionarios de América” (Rojas Herazo, 2003a, p. 19).

⁴ La nota “Un poeta nicaragüense” fue publicada el 27 de junio de 1948; “Guerra Valdés, crítico y polemista”, el 29 de junio; una semblanza de “Punto y aparte”, el 29 de junio; “En el año de 1940”, el 1 de julio de 1948. Las entrevistas “El Hombre de América debe saber cual [sic] destino merece y cual [sic] desea para sacar en conclusion [sic] cual [sic] necesita” y “Un diálogo con Guerra Valdés: ‘Dante nos coloca su doncella en el cielo y Carranza la deja en la ventana’ dice el maestro” fueron publicadas, respectivamente, el 30 de junio y el 1 de julio —esta última ha desaparecido del ejemplar conservado en el Archivo de *El Universal*, digitalizado por el Banco de la República—. Los poemas “Invocación vital para mi hermano el hombre” e “Invitación al hombre universal”, por su parte, en la sección “Antología”, el 2 de julio.

[...] lo verdaderamente admirable, en la parábola estética de Guerra Valdés, es la capacidad de que ha hecho gala para coquechar [sic], con igual profundidad y fortuna, en los dos estadios en que, forzosamente, se encuentra dividida la vieja y la nueva literatura. Nacido en 1890 arriba, al comienzo de nuestro siglo, cargado con el áureo fardo del modernismo, en ese entonces capitaneado por Rubén [Darío]. Fue un gran poeta finisecular. Y, al mismo tiempo, quien primero dio, en su patria, la clarinada de la vanguardia. Pablo Neruda, comentando su libro de poemas, ‘Un jinete y el infinito’, sobre el cual se dio en América la batalla campal de aquella escuela, dijo lo siguiente: “Es un libro orgánico nutrido de hemoglobinas líricas. *Es la voz de un hombre de América* cantando con la sal, el yodo y el vegetal, de sus mares, de sus selvas y de sus minerales” (Rojas Herazo, 1948a, p. 4. Las cursivas son nuestras).

Esta nota recoge los principales axiomas del periodismo de Rojas Herazo enunciados como parábola: la unidad cultural de América, la comprensión prospectiva del hemisferio, los alcances y las limitaciones del modernismo, que establece un antes y un después en los modos de producción literaria, la importancia de una red intelectual y lírica que otorgue consistencia a sus propuestas y la necesidad de un nuevo hombre, cuya enunciación desemboca años más tarde en una concepción sintética de lo humano y de la cultura americana como fundamento de una mitografía personal de redención terrestre. Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que los debates ideológicos sobre la integración continental, detonados a finales del XIX por el intervencionismo norteamericano en el Caribe y Centroamérica, la Revolución mexicana y la Revolución rusa, el hispanismo metropolitano y los latinoamericanismos de corte indigenista e hispanista (Ortemberg, 2017, p. 101), ubican las propuestas de Rojas Herazo en un campo de tensión entre los intereses políticos y económicos norteamericanos, traducidos en la “defensa” panamericana de la autonomía continental frente a los viejos colonialismos europeos, y las búsquedas nacionalistas democráticas y las simpatías socialistas movilizadas en Colombia por políticos como Jorge Eliécer Gaitán. Al respecto, escribe Rojas Herazo el 12 de mayo de 1948:

El mundo tiene hoy, en cualquiera de los órdenes de la cultura, una sola preocupación: definir el cariz ideológico de la especie. [...] Vivimos *el siglo de las síntesis colosales*. De allí que Estados Unidos y Rusia se hayan convertido, como experiencias políticas, en los dos grandes símbolos de nuestro tiempo (Rojas Herazo, 2003b, p. 332).

La programática americanista de Rojas Herazo asume dos líneas. Por un lado, una teleología de origen mediterráneo en torno a la finalidad de la “raza” humana. Por otro, la visión sintética de la cultura hispánica como transmisora de los saberes del mundo. Como cabe esperar, el ámbito más desarrollado es el estético que, en una entrevista a Guerra Valdés —escrita a tres manos por Rojas Herazo, García Márquez

y Gustavo Ibarra Merlano (Arango, 1995, pp. 74-75)—, cuestiona la lírica y la narrativa americana contemporáneas, ya que se centran en el paisaje y no en el ambiente. La entrevista ataca, igualmente, la miopía de la poesía previa al piedracielismo, con Rafael Maya, un “hombre que piensa en griego, se martiriza en español y escribe en payanés”; las búsquedas del piedracielismo, que ha “puesto su bazar de muchachas, de días y de nubes, precisamente en el umbral del territorio, delirante y masculino, del llano colombiano”; y el intelectualismo burgués de poetas recientes como Jaime Ibáñez y Jorge Gaitán Durán, quienes parecen proclamar a la hora de publicar: “sepan ustedes, lectores de Colombia, que nosotros sabemos escribir. Y lo hacemos en todas las formas y maneras” (Rojas Herazo, 1948b, p. 8).

De esta experiencia americanista nacerán dos poemas que, debido a su lenguaje fraterno y a su imaginería de corte religioso —en la misma línea de los poemas publicados un año antes en *El Herald*— son atribuibles a Rojas Herazo. Estos son: “Invocación vital para mi hermano el hombre” e “Invitación al hombre universal”. Dos composiciones cuya modalidad enunciativa apela a la exhortación panhumanista y prefiguran no solo el tono, sino la sintaxis y las imágenes edénicas de poemas como “Adán”, “Narciso incorruptible” y “El encuentro”, que encontramos en su primer poemario, *Rostro en la soledad* (1952). En “Invocación vital para mi hermano el hombre”, vemos un llamado a la otredad, que busca paliar el abandono cósmico:

Pero dame tus manos,
puras de alba, sin manto ni caricia
Júntales a estas manos
búscalas.
[...]
Empina tu agonía
y mira los árboles altos
y el claro día espacial
como el ojo de un niño
ante el espejo universal del agua (Rojas Herazo, 1948c, p. 7).

En cuanto al segundo poema, advertimos una cartografía simbólica tributaria del Neruda de *Canto general*,⁵ que convoca la voz de los negros de Lousiana, el jipido de los gauchos de la pampa, la sensorialidad de las Antillas y de los Andes, y desemboca en el gran gesto de América abierto a Europa, Asia y África:

5 Más adelante, Neruda será revisado, porque se “le trueca en anatema político lo que podría ser un dramático documento del destrozo y desesperanza de nuestro tiempo” (Rojas Herazo, 2003a, p. 133).

Mira este gesto de dar
que tiene América.

Mira sus claras maderas
sus ríos al mar,
sus largos senderos,
cargados de bestias y de frutos.

Todo esto es América.
Y todo esto soy yo mismo.
Cualquier montaña me sirve de ventana
para llamar a los hombres
y señalar a las estrellas
por la luz de sus nombres (Rojas Herazo, 1948d, p. 7).

La importancia de “Invocación vital para mi hermano el hombre” e “Invitación al hombre universal” radica en que son los primeros poemas en cristalizar las preocupaciones de poemarios como *Rostro en la soledad* (1952), *Tránsito de Caín* (1953) y *Desde la luz preguntan por nosotros* (1956). Un compendio de inquietudes ideológicas y simbólicas que soportan la mitologización americana como un paliativo al desamparo del hombre de posguerra. La concepción de “mito” e “historia” que desprende la postura americanista de Rojas Herazo permitirá la construcción de una *historia mítica* o relato de la caída y redención humanas en su producción poética futura.

El fin de la etapa formativa: antes de *Rostro en la soledad*

Después de la aventura americanista de César Guerra Valdés, el 18 de septiembre de 1948, en una nota atribuible a Clemente Manuel Zabala, leemos un balance sobre la poesía de Rojas Herazo: la exaltación de un joven que ha abierto una renovación estética y una sensorialidad y metafísica nuevas para Colombia. Esta nota resulta importante no solo por su carácter sintético, sino porque anuncia el título del que hasta ese momento sería su primer poemario, *Lámparas en la niebla* —un título que será recuperado por el autor para su último proyecto lírico, que aparecerá de manera póstuma intitulada *Candiles en la niebla*—.

Su obra, dispersa en varias ciudades del país, es una de las más sinceras constancias de la reciente lírica colombiana. Todos sus críticos apuntan a su fuerza. Quisiéramos, más bien, destacar su manera de doblegarla al misterio. Su ademán de potencia que implora una gracia. Su plástica de ávido torso en busca de ojos propios donde situar la respiración [...]. Atenta siempre al mundo como signo de una Voluntad Superior, [su poesía] busca aquel idioma perdido para nosotros y restaurado milagrosamente en una simple rosa olvidada de todos los seres (Zabala, 1948, p. 7).

A partir de este momento, encontraremos diversas referencias sobre la gestación de un primer poemario. Una posibilidad editorial que vuelve a anunciarse en el apartado que acompaña la publicación de “Jaculatoria a los seres creados”, en *Revista de América* (octubre-noviembre de 1948), esta vez bajo el nombre de *Arribo terrestre*; y en la nota titulada “Un saludo a Rojas Herazo” (*El Universal*, 7 de febrero de 1950). En el caso de “Jaculatoria de los seres creados”, el poema retoma las convenciones oratorias cristianas, aunque volcadas hacia la inmanencia terrestre: el árbol, el río, la rosa y el hombre como integrantes de la continuidad cósmica. Pero si la inclusión de “Jaculatoria...” en un medio de tan amplia difusión como *Revista de América* resulta significativa, son los poemas publicados el 1 de octubre de 1949 en la revista *Sábado* los que marcan la inflexión definitiva de la *etapa de formación*. Estos llevan por título: “Mujer en la luz”, “El ángel visitante”, “Poema de la profunda despedida”, “Palabras elegíacas a un soldado”, “Tiempo de la agonía” y “El habitante destruido” —tres de ellos habían aparecido en 1947, en *El Heraldo*, y uno en 1948, en *El Universal*—. Acerca de su publicación, leemos el 1 de octubre en *El Universal*:

Para quienes estamos tan estrechamente vinculados a su hombre [...], tan repartidos en los vitales espacios de su obra, esta selección de poemas que publica la gran revista capitalina tiene mucho de encuentro, si no completamente con nosotros mismos, por lo menos con muchos de nuestros instantes más amados (*El Universal*, 1949, p. 4).

De un poema como “El ángel visitante”, podemos decir que incorpora los temas domésticos de la casa, la mesa familiar y la presencia angélica, que encontraremos más tarde en “La casa entre los robles”; pero es “El habitante destruido” el poema que abre y consolida el lenguaje simbólico de carácter mitologizador de su futuro primer poemario:

Todo en verdad fue construido por el tiempo.
 El quiso ser ladrillo y bronce
 Y sopló en nuestras manos
 para que aprisionáramos el aire y el perfume
 en el recinto de los edificios.
 Entonces todos trabajaban como construyendo
 algo que iba a ser tranquilo y perdurable.
 Y recibían su jornal de júbilo
 con cada espacio habitable robado a la soledad.
 [...]

Palabras, palabras en el polvo,
 mi voz también ruina y espacio marchitable (*Rojas Herazo*, 1949, p. 6).

El 7 de febrero de 1950, cuatro meses más tarde, *El Universal* destaca el vitalismo de los poemas aparecidos en la prensa bogotana: “Por sobre la producción afectada del más ma-

nido retoricismo a que nos tiene acostumbrados la nueva promoción poética, los últimos versos de Rojas Herazo son indudablemente la experiencia más seria que se haya hecho en nuestro mundo literario para reevaluar tan nobilísima actividad intelectual” (El Universal, 1950, p. 4). “El encuentro” y “El habitante destruido” son poemas contruidos con lo que el comentador define como la opulencia y eternidad de un auténtico maestro, lo que podrá comprobarse cuando “aparezca su próximo libro ‘Arribo terrestre’ [...] que será su consagración como una de las más resonantes voces de poeta con que va a enriquecerse la poesía colombiana” (p. 4). El 14 de marzo, un mes después, García Márquez (2005) se refiere a “El habitante destruido” como una de “las obras fundamentales de nuestras letras”:

La suya es una poesía elemental, cuyo sometimiento a la forma del canto es posible apenas por la fuerza con que el poeta se enfrenta a sus apremios interiores, por la destreza con que maneja sus instrumentos esenciales. Poesía desbordada, en bruto, la de Rojas Herazo no se daba entre nosotros desde que las generaciones literarias inauguraron el lirismo de cintas rosas y pretendieron imponerlo como código de estética. Rojas Herazo la rescató del subsuelo, la liberó de esa falsa atmósfera de evasión que la venía asfixiando y en donde el hombre parecía haber reemplazado sus hormonas por refinados jugos vegetales y se enfrentaba a una muerte inofensiva y complaciente. Rojas Herazo volvió a descubrir el hombre (p. 184).

Si bien con la página de *Sábado* culmina el periplo formativo de Cartagena y Barranquilla, e inicia el de Bogotá, la valoración de García Márquez de febrero de 1950 se dirige no tanto a los poemas aparecidos en la capital como a los que, en un círculo cerrado, han conocido los amigos, y que pide compartir en Barranquilla, ciudad donde habría un ambiente más propicio que Cartagena para un “acento nuevo” que está en la línea poética de José Asunción Silva, Porfirio Barba Jacob y León de Greiff. Es decir, en la “línea del hombre”. En 1951, Héctor Rojas Herazo se establece en Bogotá. El 24 de octubre del mismo año, en una columna publicada en Cartagena, leemos: “Allí [en Bogotá] tendrá, sin duda, mejores oportunidades de demostrar su extraordinario valor y de imponerse definitivamente como lo que es en realidad desde hace muchos días: el más alto poeta en este momento en Colombia, hombro a hombro con los grandes de América” (El Universal, 1951, s. p.).

Conclusiones

El periodo formativo de Rojas Herazo comprende tres fases que giran en torno al problema del nombramiento de la geosimbólica y el “hombre”. La primera fase está caracterizada por una reapropiación literaria que entrecruza la poesía áurea española, el modernismo hispanoamericano y el piedracielismo nacional (con sus respectivas

deudas a la Generación del 27), y tiene como propósito ahondar en las posibilidades poéticas validadas por la tradición hispanista. La enunciación lírica que procede de esta le permite una reflexión sobre la plasticidad del lenguaje, la autonomía estética y el reconocimiento de los grandes tópicos de la mitología occidental.

En lo que respecta a la segunda fase, esta revisa las limitaciones de las tradiciones continentales y nacionales, y opta por la definición del compromiso social y una visión religiosa de lo humano que inicia su concepción de poesía como redención, evangelio y síntesis cognitiva. Y, finalmente, tenemos una fase de tránsito, que recupera los elementos míticos grecolatinos y religiosos judeocristianos para modelarlos bajo una ética que prepara el camino a la mitologización de la caída y redención humanas de sus poemarios. Pese a corresponder a una etapa inexplorada y adolecer de un lenguaje mimético, los primeros poemas de Rojas Herazo soportan los fundamentos de una poética de la escritura que le permitirá distanciarse tanto de la tradición humanista clásica como retomar la línea americanista de Martí, Sarmiento, Rodó y Vasconcelos. O lo que es lo mismo, el programa que Rodó encontraba anunciado en el romanticismo latinoamericano (Carrilla, 1968, p. 545).

Años más tarde, la visión americanista y la función religiosa de su poesía, en tanto evangelio secular, serán entendidas por Rojas Herazo, por un lado, como acumulación y unión totalizante de epistemes, y por otro, como síntesis de lo “clásico” y lo “nuevo”. Propondrá para entonces lo americano en tanto fuente que ha de producir el “acento definitivo de lo humano” (Rojas Herazo, 2003a, p. 499). Tal postulado implica una visión del arte como *unidad*, que procede, a su vez, de una conciencia unitaria del “sujeto americano” en cuanto heredero de la civilización occidental. En este sentido, su occidentalismo estético simplificará crisis y rupturas en beneficio de un programa ideológico mayor: la dimensión redentora de la poesía. Si bien es cierto que en 1955 Rojas Herazo considera por algunos momentos que las búsquedas americanistas pueden crear una romantización hemisférica, un “canto de sirena” o una “fantasmagoría” continental (Rojas Herazo, 2003b, p. 471.), la defensa del proyecto continuará en la década del 50 como validación de los fundamentos de su concepción mito-poética de la poesía.

Referencias bibliográficas

- América Española. (1940). *América española* (agosto), p. 288.
- Arango, G. (1995). *Un ramo de nomeolvides*. Cartagena: El Universal.

- Carrilla, E. (1968). Raíces del americanismo literario. *Thesaurus* 23 (3), pp. 536-546.
- El Universal (1949). Poemas de Rojas Herazo. *El Universal* (1 de octubre), p. 4.
- El Universal (1950). Un saludo a Rojas Herazo. *El Universal* (7 de febrero), p. 4.
- El Universal (1951). Saludo a Rojas Herazo. *El Universal* (24 de octubre), s. p.
- Fuenmayor, A. (1947). Arcilla de Rojas Herazo. *El Heraldo* (13 de diciembre), p. 12.
- García Márquez, G. (2005). *Textos costeños. Obra periodística 1 (1948-1952)*. Bogotá: Random House Mondadori.
- García Nossa, A. (1940). De Valencia a Carranza. *El Tiempo* (24 de agosto), pp. 1-2.
- Ortemberg, P. (2017). Panamericanismo, hispanoamericanismo y nacionalismo en los festejos identitarios de América Latina, 1880-1920. *Performances y encrucijadas diplomáticos e intelectuales. Anuario IEHS XXXII* (1), pp. 99-110.
- Rojas Herazo, H. (1940). Canción de la niña imposita. *El Heraldo* (9 de julio), s. p.
- Rojas Herazo, H. (1947a). Job en el Hombre. *El Heraldo* (13 de diciembre), p. 12.
- Rojas Herazo, H. (1947b). Palabras elegiacas a un soldado. *El Heraldo* (13 de diciembre), p. 12.
- Rojas Herazo, H. (1948a). Un poeta nicaragüense. *El Universal* (27 de junio), p. 4.
- Rojas Herazo, H. (1948b). El hombre de América debe saber cual [sic] destino merece y cual desea para sacar en conclusion [sic] cual necesita. *El Universal* (30 de junio), pp. 1, 8.
- Rojas Herazo, H. (1948c). Invocación vital para mi hermano el hombre. *El Universal* (2 de julio), p. 7.
- Rojas Herazo, H. (1948d). Invitación al hombre universal. *El Universal* (2 de julio), p. 7.
- Rojas Herazo, H. (1949). El habitante destruido. *Sábado* (1 de octubre), p. 6
- Rojas Herazo, H. (2003a). *Vigilia de las lámparas. Obra periodística, 1940-1970*. Medellín: Eafit.
- Rojas Herazo, H. (2003b). *La magnitud de la ofrenda. Obra periodística, 1940-1970*. Medellín: Eafit.
- Sanclemente, Á. (1948). Examen de la literatura en 1947. *Sábado* (10 de enero), pp. 3, 14.
- Urrego Ardila, M. A. (2002). *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia. De la guerra de los Mil Días a la constitución de 1991*. Recuperado de <http://books.openedition.org/sdh/270>
- Vinyes, R. (1947). El hombre y su voz. *El Heraldo* (13 de diciembre), p. 12.
- Zabala, C. M. (1948). Sección "Antología". *El Universal* (18 de septiembre), p. 7.

Archivos

- Archivo Biblioteca Bartolomé Calvo, Cartagena.
- Archivo Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá.
- Archivo *El Heraldo*, Barranquilla.
- Archivo *El Universal*, Cartagena.
- Archivo Histórico de Cartagena.

LA CENSURA DE FÉLIX RESTREPO AL TÍTULO DE *LA MALA HORA*: UNA CONTIENDA GLOTOPOLÍTICA ENTRE EL FASCISMO Y LA LETRA*

FÉLIX RESTREPO'S CENSORSHIP OF THE
TITLE OF *IN EVIL HOUR*: A GLOTTOPOLITICAL
BATTLE BETWEEN FASCISM AND LITERATURE

Carolina Chaves O'Flynn¹

* **Cómo citar este artículo:** Chaves O'Flynn, C. (2021). La censura de Félix Restrepo al título de *La mala hora*: una contienda glotopolítica entre el fascismo y la letra. *Estudios de Literatura Colombiana* 49, pp. 53-69. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n49a03>

¹ <https://orcid.org/0000-0001-7851-3760>
cchaves@qcc.cuny.edu
Queensborough Community College
(City College of New York, CUNY), United States.

Resumen: Este artículo examina la autoridad lingüística del reverendo Félix Restrepo durante el siglo xx colombiano y la influencia del franquismo, a través del ejercicio de censura del *Instituto Nacional del Libro Español* (INLE), en la literatura colombiana del siglo xx. Concretamente, el texto recoge un episodio de intervención lingüística en el campo literario colombiano, relacionado con el cambio de nombre de la novela *La mala hora* de García Márquez en 1962. El campo de reflexión es el de la sociolingüística crítica con perspectiva glotopolítica, que precisa la atención a las relaciones de poder y dominio ancladas en el contexto político específico en el que se produce la disputa lingüística.

Palabras clave: glotopolítica; Colombia; Félix Restrepo; *La mala hora*; Gabriel García Márquez.

Abstract: This article explores Reverend Felix Restrepo's linguistic authority during the Colombian twentieth century and Francoism's influence through the censorship of the *Spanish National Book Institute* (INLE) on Colombian literature of the twentieth century. Specifically, the text covers an episode of linguistic intervention in the Colombian literary field, related to the change of name of García Márquez's novel *In Evil Hour* in 1962. The reflection area is critical sociolinguistics with a glotopolitical perspective, which requires attention to the relations of power and domination anchored in the specific political context in which the linguistic dispute occurs.

Keywords: glottopolitics; Colombia; Félix Restrepo; *In Evil Hour*; Gabriel García Márquez.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez

Recibido: 15.02.2021

Aprobado: 21.05.2021

Publicado: 30.06.2021

Copyright: ©2021 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](#)



Antes de ustedes, este era un pueblo de mierda,
como todos, pero ahora es el peor de todos.
La mala hora

Before you all, this was a shitty town,
like all others, but now it is the worst of all.
In Evil Hour

Introducción

Cuenta García Márquez en *Vivir para contarla* (2002) que en 1962, tras ser galardonado con el Premio Esso de novela (1961), recibió una carta del entonces presidente de la Academia Colombiana de la Lengua, el reverendo jesuita Félix Restrepo (1887-1965), quien había presidido el jurado del concurso que premió a García Márquez. Incluso hasta después de la premiación, se desconocía el nombre de la novela ganadora porque, según el escritor, dada la premura de la entrega, había olvidado ponerlo en el manuscrito que envió al concurso. El título original de la novela, “Este pueblo de mierda”, escandalizó al jesuita, quien le pidió a través de German Vargas Cantillo que lo cambiara por “uno menos brutal y más a tono con el tema del libro”.¹ Hecho sobre el que García Márquez (2002) comenta: “Al cabo de muchos intercambios con él, me decidí por un título que tal vez no dijera mucho del drama pero que le serviría de bandera para navegar por los mares de la mojigatería: *La mala hora*” (p. 272). Restrepo también le invitaba a eliminar de la novela “unos pocos brochazos obscenos” (Jaramillo, 2012, párr. 10) advertidos durante su lectura. Después de tomarse el tiempo suficiente para “meditar sobre los comentarios” y luego de una nueva lectura de su novela, el escritor le respondió a Restrepo con otra carta firmada el 22 de mayo de 1962:

Mi novela revela, primordialmente, una preocupación: la existencia y predominio de una falsa moral religiosa, familiar, política, económica y social, en lugares que se suponen civilizados y cultos. Para plantear esa preocupación en términos convincentes era preciso tratar de descuartizar sin piedad la realidad aparente, y descender al subsuelo de los instintos, con graves riesgos de comprometer la dignidad literaria de la novela (párr. 13).

Poco después, Carlos Arango Vélez, embajador de Colombia en México, le informó a García Márquez que el clérigo Restrepo suplicaba ahora el cambio de dos pala-

¹ Vargas Cantillo fue un importante periodista y escritor barranquillero. Trabajó en varios periódicos y para varias administraciones presidenciales. Se le conocía como un “descubridor de talentos” porque “bajo su cuidado” en el periódico *El Heraldo* pasaron casi todos los escritores de la Costa Atlántica, hoy reconocidos mundialmente (véase: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-88195>).

bras más que le parecían “inadmisibles” en la novela premiada, a saber: “preservativo” y “masturbación”. Puesto que el concurso consistía en publicar en Madrid la novela ganadora, el Nobel accedió a eliminar solo una de las dos entradas —a esocogencia del embajador— y, así, el libro se imprimió en la editorial Iberoamericana de Madrid sin el vocablo “masturbación” entre sus depuradas líneas castellanas. Sin embargo, García Márquez (2002) expresa que “fue una luna de miel efímera, porque no pude resistir la tentación de hacer una lectura exploratoria, y descubrí que el libro escrito en mi lengua de indio había sido doblado [...] al más puro dialecto de Madrid” (p. 272). En 1963 a través de una carta pública, divulgada por el diario *El Espectador*, el autor desautorizó la edición por considerarla “adulterada”, e hizo eliminar los ejemplares que aún no se hubieran vendido. Tuvo además que “retraducir” a su “dialecto caribe” la versión española “malformada” porque la única copia original era la que se había mandado al concurso, es decir, la misma que se había ido a España para la edición. “Una vez restablecido el texto original [la novela fue publicada] por la editorial *Era* de México, con la advertencia impresa de que era esa la primera edición” de la novela de García Márquez (García Márquez, 2002, p. 273). La edición de *La mala hora* publicada en México en 1966 abre su contraportada con la siguiente nota:

La primera vez que se publicó *La mala hora*, en 1962, un corrector de pruebas se permitió cambiar ciertos términos y almidonar el estilo, *en nombre de la pureza del lenguaje*. En esta ocasión, a su vez el autor se ha permitido restituir las incorrecciones idiomáticas y las barbaridades estilísticas, en nombre de su soberana y arbitraria voluntad. Esta es, pues, la primera edición de *La mala hora*.
EL AUTOR (García Márquez, 1966).

Ante la molestia de García Márquez por el “doblaje” de su novela, el sacerdote Félix Restrepo contactó al Instituto Nacional del Libro Español (INLE),² responsable de la edición de la obra, para transmitir la denuncia del autor. En su misiva, Restrepo sugirió la conveniencia de que las futuras obras de autores colombianos no fueran editadas en España para evitar así “adulteraciones” de los “textos originales”. La casa editorial, a través de su entonces presidente Carlos Robles Piquer, se disculpó con

² El INLE fue creado en 1939 por el Ministerio de la Gobernación de Francisco Franco. El Instituto inició labores solo hasta 1941 una vez su reglamento fue aprobado como cuerpo consultivo. Su propósito inicial, fuertemente ejercido durante la década de los años cuarenta, fue tanto vigilar y censurar la industria editorial española como controlar las políticas locales relacionadas con el libro, siempre en favor de la moralidad, la disciplina y los ideales políticos propugnados por el franquismo.

Restrepo arguyendo un “error involuntario” cometido por el “excesivo purismo” del corrector. Esto, no sin antes reiterar que, hasta aquel particular, las obras de otros autores latinoamericanos se realizaron siempre “sin incidentes” y con la “plena satisfacción” de sus autores, y ofrecer publicar la novela conforme su versión original (Jaramillo, 2012, párr. 25). Por entonces, los oficiales franquistas de alto rango le temían tanto a la amenaza de la industria editorial cubana como a la producción norteamericana, que amenazaba con arrebatarse a España el control geocultural sobre América Latina (Santana-Acuña, 2020, p. 29).

Fueron varias las oportunidades en que García Márquez manifestó su inconformismo frente a las normativas de las Academias. En diversas notas de prensa (1980-1984), el escritor cuestionó “la pretendida autoridad que tienen las academias para indicar a los hablantes cuándo están utilizando una palabra de manera correcta o incorrecta” (Cabello Pino, 2020, p. 479). También fue profuso en delatar su obsesión por los diccionarios e insistir en que el de María Moliner, lexicógrafa nunca agregada a la Real Academia Española (RAE), fue “el más completo, más útil, más acucioso y más divertido de la lengua castellana [...] dos veces más largo que el de la Real Academia de la Lengua, y [...] más de dos veces mejor”. Muchos diccionarios posteriores, no serían para él más que copias del que Moliner hubiera confeccionado años antes (Cabello Pino, 2019, p. 448). Pero, sin duda, el episodio más arrojado de García Márquez hacia la RAE fue su ponencia “Botella al mar para el dios de las palabras”, que profirió con motivo de la apertura del Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE) de Zacatecas (1997), donde propuso “simplificar la gramática y humanizar sus leyes” a través de una propuesta ortográfica que causó revuelo entre los asistentes “y el consiguiente malestar de la intelectualidad (ejemplos son Juan Goytisolo, Octavio Paz, Antonio Gala o Francisco Umbral) y las autoridades académicas” (Sánchez García y Jiménez Mañas, 2012, p. 5).

Sirva la anécdota de *La mala hora* para dar cuenta del caudal político del reverendo jesuita Félix Restrepo, de su devoción por los valores conservadores de herencia colonial y, en últimas, de su capacidad de dominio del campo literario colombiano. Sirva también para ilustrar la crecientemente conseguida autoridad literaria de García Márquez, quien para los años sesenta ya puede permitirse “hablar” y “escribir” como le dicta su “soberana y arbitraria voluntad”, puestas las protecciones de su consagración como autor dentro del campo literario colombiano. Este pasaje de *La mala*

hora también deja ver las tensiones existentes en el plano cultural que rodearon el tema de la pureza de la lengua a mediados del siglo xx en Colombia, la influencia de políticos y editores colombianos y españoles en el mundo literario nacional, y la supremacía de la Academia de la Lengua en medio de estas disputas e intercambios culturales. Estimar que García Márquez venció en la batalla lingüística propiciada por su novela con la publicación de una edición alternativa de *La mala hora* es tal vez una presunción inexacta y apresurada. A fin de cuentas, el libro se publicó como *La mala hora* y del título original, “Este pueblo de mierda”, no queda más que el entretenido recuerdo. Lo que es más, algo en la irreverencia literaria de García Márquez parece haberse extenuado con el transcurso del tiempo y a fuerza de reparos editoriales de todo tipo (Santana-Acuña, 2020, p. 86). Por dar tan solo una pista de ello, tras el decreto de una nueva Ley de prensa impuesta en España en 1966, los censores españoles juzgaron con beneplácito que la novela cumbre de García Márquez, *Cien años de soledad*, no contuviera una jerga criolla, que fuera preciso corregir y usar, en cambio, un castellano clásico propio de la variante estándar peninsular (p. 71). Esto pudo significar, o bien que los censores españoles de los años sesenta ya habían flexibilizado largamente sus severidades editoriales, o bien que García Márquez optó también por autocensurar su propio estilo narrativo, en aras de evitar nuevos imprevistos como los que antecedieron a los *Cien años de soledad*.

Esta duda persiste, sin embargo, a partir de la edición de *Cien Años de Soledad*, publicada por la RAE, la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE) y la editorial Alfaguara, en el año 2007, con motivo del octogésimo cumpleaños del Nobel y presentada en el marco del IV Congreso Internacional de la Lengua Española en Cartagena de Indias. Ya desde la contraportada de la mentada edición, se advierte que el texto fue “revisado [por] el propio Gabriel García Márquez” (García Márquez, 2007, p. 2), no sin también mencionar —con un cierto disimulo suavizador— los previos forcejeos que pudieran haberse presentado entre el autor y otros editores anteriores:

A pesar del esmero con que el propio escritor corrigió las pruebas de la primera edición (Sudamericana, 1967), se deslizaron en ella indeseadas erratas y expresiones dudosas que editores sucesivos han tratado de resolver con mejor o peor fortuna. Un estudio comparativo detallado de cada caso ha permitido ahora presentar una propuesta razonada al propio autor, que ha querido revisar las pruebas de imprenta completas, enriqueciendo así esta edición con su trabajo de depuración y fijación del texto (p. 2).

La “Nota al texto”, por lo demás, reitera continuamente la autónoma decisión del escritor en realizar toda suerte de enmiendas, que a su vez arrojaron “algunas pistas sobre la decidida intención de García Márquez de seguir la norma literaria [pues fue él mismo quien modificó] en algunos lugares del texto la puntuación, y la acentuación [fue] normalizada” (p. 8). Voluntaria o no, la corrección de la versión original de la novela cumbre de la literatura colombiana fue estimulada desde las instituciones que se precian de su ejercicio de custodia de la lengua y su invitación conmemorativa a publicar la novela significó, sin lugar a dudas, una “depurada” alteración.

Por último, y volviendo al episodio de *La mala hora*, es claro que su historia exhibe la autoridad lingüística del jesuita Félix Restrepo en la práctica cultural colombiana, y los hábitos de corrección y obediencia que orbitan sobre las representaciones de la lengua española en Colombia. Entre los rastros ocasionales que deja el imprevisto, puede observarse que, de los agentes partícipes del episodio, únicamente García Márquez levanta una genuina voz opositora al proceso ideológico de censura editorial impuesto desde España y auspiciado por la Iglesia católica y la Academia Colombiana de la Lengua. Con todo, el escritor modifica su novela en aspectos bastante significativos con el propósito de evitar más trabas editoriales tanto en la consecución del Premio Esso como en el proceso de publicación de su novela. Es precisamente en la construcción y la proyección de una autoridad lingüística en el campo cultural colombiano que indagará este trabajo, a partir de una perspectiva crítica que atienda a los contextos políticos sobre los que emergen los discursos acerca de la lengua española en Colombia. En otras palabras, este trabajo asume como punto de partida una postura crítica con perspectiva glotopolítica para la lectura de los acontecimientos extralingüísticos que rodean el cambio de título de la novela *La mala hora*.

La dimensión glotopolítica

La glotopolítica puede entenderse como “un espacio disciplinario definido por una concepción fundamentalmente *contextual* del lenguaje [que] afirma, obviamente, un interés por las dimensiones del fenómeno (del lenguaje) que se manifiestan (y por lo tanto se han de interpretar) en el terreno de lo político” (Del Valle, 2007, p. 14). Vista así, la glotopolítica, una perspectiva crítica, posibilita la reflexión sobre las re-

presentaciones simbólicas de la lengua de acuerdo con el contexto político en el que afloran los discursos sobre ella. Esto implica una revisión de las relaciones de poder específicas que se entretienen en torno al control simbólico de la lengua. En este sentido, el prisma glotopolítico invita a percatarse de esa dimensión política de la lengua, a la luz de categorías como *poder*, *legitimidad* y *autoridad*, que tienden a naturalizar ordenamientos y prácticas de tipo cultural, político y social entre los hablantes de una comunidad (p. 14). Por dar tan solo un ejemplo, tras la fachada de atesoramiento institucional panhispanista de una lengua común, abanderada desde la península ibérica a la cabeza de la RAE, se ha ejercido control de legitimidad y dominio sobre la lengua española, a fuerza de la vigilancia y control de sus hablantes. La autoridad normativa que edifica la RAE a través de sus academias, diccionarios y gramáticas le concede legitimidad entre los hablantes, quienes a su vez tienden a privilegiar una forma del “hablar bien” una “lengua oficial”, que las más de las veces se corresponde con el habla de aquellos que dominan las esferas de poder (De Arnoux y Del Valle, 2010, p. 16; Del Valle, 2007, p. 175). Por lo demás, “el valor de la lengua oficial se deriva del poder del Estado para recompensar a quienes la conocen y sancionar a quienes la ignoran” (De Arnoux y Del Valle, 2010, p. 3); por lo que hay tanto quienes se benefician como quienes se ven perjudicados por cuenta de las jerarquías derivadas de unas maneras de hablar que, en este orden ideológico, resultan superiores a otras. En este marco de análisis, “el lenguaje mismo, en tanto que acción política, exige ser definido como *fenómeno ideológico-discursivo*, es decir, como entidad dinámica en constante relación dialógica con el contexto” (Del Valle, 2007, p. 14). De allí que entre los miembros de una comunidad de hablantes, en la que se intercambian prácticas discursivas de carácter simbólico, abunden ideas asimiladas acríticamente con respecto al dominio de una norma lingüística; es decir, es usual que se compartan pródigamente *ideologías lingüísticas* entre los hablantes de una lengua común (Del Valle, 2007, p. 175; De Arnoux y Del Valle, 2010, p. 17). En este orden, el episodio garciamarquiano de *La mala hora* es, a todas luces, un suceso glotopolítico. La autoridad axiomática de las instituciones vigías de la lengua y la obediencia naturalizada de los hablantes en el contexto cultural colombiano están sujetas a un complejo armazón político que se remonta, a lo menos, a los inicios de la dictadura de Francisco Franco en España y al brote de las luchas bipartidistas, mediadas por la Iglesia católica, que abonaron el terreno de disputa para la época de la Violencia en Colombia.

Entramado histórico

Poco antes de finalizada la Guerra Civil española (1936-1939), se redactó la Ley de prensa de 1938, proclama que supuso la extensa imposición de una censura previa y el nombramiento o despido de directores de prensa por disposición del Estado, conforme resultaran aliados o contradictores del régimen. Ni la censura previa ni las leyes de prensa constituían una novedad en España, que “contó en repetidas ocasiones con iniciativas legislativas encaminadas a censurar el trabajo de los periodistas” (Mesa, 2005, párr. 1), como las Leyes de imprenta de 1879 y 1883; sin embargo, la de 1938 fue una ley bastante más implacable con las voces antagonistas al gobierno de turno y la centralización de la información en favor del régimen franquista y las instituciones afines a él. “Además de las informaciones, el régimen de Franco intenta controlar a los profesionales del periodismo. En 1941 se crea la Escuela Oficial de Periodistas, en la que es imprescindible ser militante de la Falange Española y de las JONS para ingresar” (párr. 44). La censura asediaba todo atisbo de comunismo y liberalismo, realzando por lo demás el nacionalismo, el conservadurismo y la religión católica, sólidamente encarnadas por la Falange (Chuliá, 1999, p. 203; Mesa, 2005, párr. 9, 31-34).

A la vuelta de los años, luego de la Segunda Guerra Mundial y la derrota de regímenes fascistas por parte de los Aliados, España se encontró en un estado de enorme aislamiento mundial y bajo una fuerte presión internacional por cuenta de las economías planetarias imperantes, que veían con muy malos ojos la cercanía de la Falange con la dictadura nazi. Para favor de Franco, la Guerra Fría significó el olvido de sus filiaciones fascistas ante las potencias capitalistas en enfrentamiento con la Unión Soviética, y su reivindicación ante las democracias de Occidente como un estandarte anticomunista en medio del Mediterráneo. En aras de desmarcarse de la imagen del fascismo, Franco hizo un reajuste ministerial entre los que contaba con Manuel Fraga como ministro de Información y Turismo, quien proclamó la Ley de Prensa de 1966, que flexibilizaba la censura previa y derogaba varios de los artículos prohibitorios de su versión anterior. Limpiar la imagen del régimen franquista precisó también proyectar una imagen de apertura internacional y una agenda de reivindicación cultural hacia el exterior, con interesantes repercusiones para América Latina. Para ello, se acudió a las instancias conservadoras y católicas latinoamericanas en aras de buscar apoyo en lo que constituyó una política cultu-

ral, a través de la producción editorial ultramarina (Santana-Acuña, 2020, p. 200; Chuliá, 1999, pp. 204-208; Mesa, 2005, párr. 39).

Como apunta Santana-Acuña (2020), durante gran parte de la segunda mitad del siglo xx, la empresa editorial española estuvo muy por encima de la mexicana y argentina, sus dos competidores principales en el ámbito de la publicación de literatura propiamente latinoamericana. Sin embargo, España llegó a sentir amenazada su ventaja en el mercado latinoamericano, hecho que también influyó, aunque en menor medida, en la puesta en vigencia de la Ley de 1966. Los censores, entre los que había curas, abogados y estudiantes, influenciaron estéticamente la literatura latinoamericana que pasó por sus manos en la revisión de la lengua y el estilo. Al tiempo que celebraron a Borges por su español clásico y erudito en *Dreamtigers*, los censores españoles rechazaron la publicación de *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato y *La región más transparente* de Carlos Fuentes, dada la “abundancia de dichos” y “lenguaje incomprensible” entre sus páginas (Santana-Acuña, 2020, pp. 49-51). El caso que aquí nos concierne, el de *La mala hora* de García Márquez, es resultado directo tanto de las severas dinámicas de censura cuanto de la preocupación del gobierno español por perder consumidores en el mercado latinoamericano, por cuenta de los tropiezos impuestos por sus propias pautas editoriales (pp. 49-50).

Entre tanto, al otro lado del Atlántico, y pese a que en Colombia gobernaba después de muchos años un gobierno liberal, los idearios hispánicos y fascistas del franquismo penetraban las instancias culturales y estatales colombianas, a través de la acción política del Partido Conservador y la Iglesia católica. La prensa tradicional reportaba el conflicto de la guerra civil española como si se tratara de un reflejo del conflicto interno colombiano, dada la similitud en los altercados políticos, la intolerancia ideológica entre los partidos Liberal y Conservador, y las manifestaciones de violencia entre sus huestes (Hernández García, 2006, pp. 31-68; Gaitán-Bohórques y Malagón Pinzón, 2009, pp. 302-304). Al tal punto se asociaron los problemas domésticos de cada país, que por lo general se asoció a los sectores liberales con los militantes republicanos y a las facciones conservadoras con los partidarios del franquismo. Más dicente aún fue el hecho de que las juventudes de derecha colombianas imitaron la militancia de aquellas organizaciones juveniles españolas “que intervenían en España: La Falange, los requetés, carlistas, los mendigozales y las J.A.P.” (Ayala Diago, 2011, p. 119), y por todas partes pulularon los movimientos con inclinaciones fascistas:

El año 1936 fue el de proliferación de los grupos falangistas. *El Tiempo* de Bogotá anunció en enero la creación de una agrupación fascista llamada “Haz de fuego” y la designación de la jefatura hecha por los falangistas del centro “Primo de Rivera”. En las universidades bogotanas se formaron grupos fascistas. En Medellín apareció una organización militar denominada “La Cruz de Malta” y otra agrupación con carácter claramente fascista denominada “Haz de Juventudes Godas”. Al amparo del “Haz Godo de Antioquia” se crearon varias falanges de universitarios, obreros, “retaguardia de niños” y una falange de mujeres (Gaitán-Bohórques y Malagón Pinzón, 2009, p. 304).

Por lo demás, la pugna política se desplazó al plano del hispanismo defendido con arrojo por el pensamiento tradicionalista y conservador colombiano, mancomunado con una mirada de España como guía espiritual y lingüística del país. La religión católica y la lengua eran erarios indiscutibles del pasado colonial colombiano, que habrían de protegerse a través del control de la educación por cuenta de la Iglesia católica. “En Colombia se invocaba el ‘hispanismo renaciente’ y ‘salvador’, cuyo triunfo falangista significaba la reacción triunfante de las fuerzas conservadoras tradicionales contra la ‘diabólica revolución marxista’ y el liberalismo, ‘ese liberalismo infectado de marxismo que conduce fatalmente al comunismo’” (Gaitán-Bohórques y Malagón Pinzón, 2009, p. 302). Con todo, la extendida influencia del clero en los asuntos de enseñanza y Estado desde tiempos coloniales encontró varios obstáculos en las reformas liberales planteadas durante la República Liberal (1930-1948) en Colombia. No está de más recordar que la Constitución de 1886, impulsada por el movimiento de la Regeneración e instituida durante el periodo denominado la Hegemonía conservadora (1886-1930), declaraba a Colombia como una nación monolingüe y católica. Esta carta ultraconservadora sería desafiada por los gobiernos liberales de los años treinta, que buscaban modernizar la política, la educación y la economía colombianas. Ello suponía, entre otras reformas, la libertad de cultos y de conciencia, la organización sindical, el sufragio universal y la oficialización de la educación laica.

Entre las resistencias provocadas por estas reformas, la Iglesia colombiana profranquista propuso inclusive un régimen económico como la salida política y social a los conflictos internos que acosaban al país. Se trató de un *Corporativismo* de corte clerical, que perseguía como principio fundamental la consecución de un *bien común*, bajo la guarda todopoderosa de Dios, y al cuidado de la Iglesia católica a través de un recobrado control sobre la educación nacional (Figueroa Salamanca y Tuta Alarcón, 2005, pp. 115-127; Gaitán-Bohórques y Malagón Pinzón, 2009, p. 308; Ayala Diego, 2011, p. 117).

En la base del movimiento corporativista colombiano puede identificarse un rasgo común señalado por Hobsbawm para los movimientos de este tipo, como lo fue la nostalgia ideológica por una edad media o por una sociedad feudal imaginadas en las que se reconocía la existencia de clases o grupos económicos, pero que conjuraba el peligro de la lucha de clases mediante la aceptación de la jerarquía social, y el reconocimiento de que cada grupo social o “estamento” desempeñaba una función social orgánica (Gaitán-Bohórques y Malagón Pinzón, 2009, p. 308).

Uno de los más temerarios defensores del proyecto económico corporativista en Colombia fue el sacerdote jesuita Félix Restrepo. El corporativismo confesional de Restrepo profesaba las profesiones como determinantes justas de las jerarquías sociales y la propiedad privada en tanto derecho sustancial a determinados sectores sociales. “Lo justificaba como una opción diferente al liberalismo individualista y a la lucha de clases, haciendo prevalecer el *bien común*, como un ‘derecho natural’” (Figueroa Salamanca y Tuta Alarcón, 2005, p. 129). Por lo demás, Félix Restrepo acariciaba una utopía para Colombia, a la que llamaría Cristilandia, y que consistía en convertir a Colombia en una comarca donde reinara la ley de Cristo bajo la “íntima colaboración entre la Iglesia y el Estado”, pues únicamente “la unión de las dos potestades Iglesia y Estado, para encauzar las actividades de los ciudadanos superará el egoísmo y generará la cooperación” (Henríquez de Hernández, 1989, p. 87). Como se lee, la copiosa actividad cultural de Restrepo, durante la primera mitad del siglo xx en Colombia, tuvo como principios rectores la recuperación del control de la educación para la Iglesia y la custodia de la lengua española, y no fue nunca ajena al orden político interno y transnacional. Antes bien, Félix Restrepo fue un asiduo defensor del franquismo, condenador de huestes comunistas y afianzador de las lógicas autoritarias asociadas al control de la lengua. En sus propias palabras, consignadas en el texto *España mártir* de 1936, expresaba así su opinión sobre la Segunda República española:

La política revolucionaria española desde la instauración de la república fue siempre conducida por anormales. Es este un hecho digno de ser esclarecido por los psicólogos; pero la revolución comunista ha llevado a los primeros y segundos planos de sus actividades a toda una pléyade de anormales en todos los aspectos morales, psicológicos y materiales de esta palabra, cuya clasificación forzosamente corresponde a los sanguinarios dirigentes de las monstruosidades antes enumeradas (Restrepo, 1937, p. 98).

No sorprende entonces que mostrara sin ambages su evidente inclinación por el levantamiento franquista en otro de sus textos políticos más conocidos y difundidos por todo el territorio colombiano, el cual cita José Ángel Hernández García (2006):

[Hay] todavía hombres de bien, tan cándidos o tan mal informados, que creen que en esta lucha gigantesca que se desarrolla en España, el llamado gobierno de Madrid, de Valencia o de Barcelona, representa la legalidad y la voluntad del pueblo y que Franco no es más que un vulgar caudillo alzado en armas, al impulso de sus ambiciones [...]. Lo que importa es que tengamos clara la idea sobre la licitud, necesidad y hasta obligación del levantamiento en armas por parte del pueblo y del ejército de España contra los hombres, que adueñados de poder, habían perdido el control de la máquina gubernamental y llevaban a España, a la carrera, a un rápido y definitivo desastre (p. 50).

Aunque con el tiempo Restrepo moderó el tono de sus posturas políticas y, como se vio en el episodio de *La mala hora*, incluso intervino en favor de García Márquez y los potenciales escritores sometidos al escrutinio del INLE en aquel entonces, no es posible aminorar el impacto que su mediación política y moral jugó en la panorámica cultural colombiana y en la historia de su literatura, a lo menos en la naciente y encumbrada obra de García Márquez.

Félix Restrepo y el franquismo

Además de director de la Academia Colombiana de la Lengua (1955-1965), Restrepo fue rector de la Pontificia Universidad Javeriana, socio de la Academia Colombiana de Historia y miembro de la Academia Colombiana de Jurisprudencia. Desde su fundación en 1942, colaboró también con el Instituto Caro y Cuervo con la misión de continuar el *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana* de Rufino José Cuervo. Entre muchas de sus ocupaciones y nombramientos, en agosto de 1960, la Asociación de Escritores y Artistas de Colombia lo designó como presidente honorario de su entidad artística (Cacua Prada, 1997, p. 251). De acuerdo con Restrepo, eran las Academias las encargadas de vigilar el cuidado de la lengua nacional desplegada en la radio, el cine, la prensa, la televisión y, particularmente, a través de la literatura. Esta supervisión guarda un sesgo ideológico muy parecido al puesto en práctica por los censores del franquismo a la literatura latinoamericana, con la excusa de extender geográficamente sus posibilidades de lectura. Así, Restrepo refiere a la presumida existencia de un “castellano universal”, de “construcción castiza” y de “giro castellano”, esto es, a un español sin más neologismos que los “necesarios” y el uso exclusivo de aquellos “modismos comúnmente aceptados”. Por lo que no sorprende su intervención en las líneas y título de la novela, en favor de la “conservación del idioma” y en cruzada constante contra el “desdecir de la nobleza de la lengua”, que no es otra cosa que la ocultación de las variantes regionales colombianas o, en sus propias palabras, las hablas “del pueblo hablando a su manera”:

Todo libro, al revés de los periódicos, aspira a ser leído fuera de la tierra que se edita. Todo libro por eso mismo debe estar escrito en castellano universal, con la única excepción de aquellas novelas de costumbres que en sus diálogos introducen al pueblo hablando a su manera. Claro está que en el léxico no pueden evitarse las palabras de la flora y fauna local y otros neologismos necesarios; pero esto es lo de menos cuando se trata de conservar el idioma. Lo principal es la morfología tradicional, la construcción castiza, el uso de los modismos comúnmente aceptados, en una palabra, el giro castellano. Y en este terreno, nuestras academias pueden hacer una magnífica obra, estimulando a las editoriales para que no acepten ni pongan en circulación libros que desdigan de la nobleza de nuestra lengua (Garrido, Valadés y Zerón-Medina, 2010, p. 162).

Como se dijo anteriormente, además de su larga y reconocida trayectoria como baluarte de la custodia de la lengua, Félix Restrepo es conocido por su conformidad y cercanía con el régimen franquista durante las primeras décadas del siglo xx. Restrepo fue una activa voz en los debates que rondaron el tema de la Guerra Civil a finales de la década de los treinta en Colombia. Por ese entonces, Restrepo no escatimó sus esfuerzos por producir textos que expresaran su inclinación política en favor del bando nacionalista. Desde la *Revista Javeriana* de la que fuera director, publicó varios artículos donde aprobaba el avance de las tropas franquistas y su repulsión por las acciones de las fuerzas republicanas. Luego, en 1937, publicó *España mártir*, una crónica de los desmanes de las milicias republicanas contra los nacionalistas luego de las elecciones de 1936. Por más señas, ya por 1956, aunque se había desmarcado de la contienda política, el gobierno de Franco lo condecoró con el título de Comendador de Número de la Orden Isabel la Católica por su labor erudita y compromiso con la preservación de la lengua española (Cacua Prada, 1997, p. 227).

Estas resonancias políticas entre el discurso hispanista y el régimen franquista permearon la agenda cultural y pedagógica colombiana, a manos de Félix Restrepo. Asimismo, el correlato del proyecto económico corporativista, que acompañó la agencia cultural y política del jesuita, supuso que hablar de fieles católicos y hablantes obedientes eran dos y una misma cosa. El proyecto corporativista de Restrepo, en tanto confesional y predestinado para el *bien común*, constituye una justificación moral para la subordinación de ciertos ciudadanos, cuyas “formas de hablar” se corresponden con un orden social esencial al bienestar de toda la ciudadanía (Chaves-O’Flynn, 2019, p. 148). Esta lógica no está muy lejos de explicar también la velada jerarquización de las variantes castellanas, reafirmando la superioridad de la variante peninsular por encima de las variedades americanas.

A la luz de estas ideas, es posible percatarse del influjo político que la Academia Colombiana de la Lengua, en cabeza de Félix Restrepo, la INLE y las políticas de censura franquistas impusieron ideológicamente sobre las letras colombianas. En ese sentido, en la alteración del título de la novela de García Márquez reposa un episodio glotopolítico vinculado al corporativismo confesional, a la exaltación del fascismo colombiano y al autoritarismo lingüístico del discurso hispanista, que en ningún caso puede resultarnos trivial. Antes bien, se trata de un incidente de naturaleza política que traspasa todas las esferas del dominio nacional y cultural colombiano, y que adquiere como escenario la primera novela colombiana que, casualmente, ficcionaliza el intenso período de pugna bipartidista en Colombia conocido como la Violencia.

Curiosamente, uno de los personajes principales de *La mala hora* es también un sacerdote católico, el Padre Ángel, cuya misión es “reconstruir la moral” del pueblo (García Márquez, 2010, p. 48) a través de la censura de películas, de las que selecciona solo aquellas que resultan “buenas para todos” (p. 23), y la consumación de sacramentos como el matrimonio y la confesión entre los aldeanos más pecaminosos. Entre tanto, el Padre Ángel desatiende el sangriento conflicto político que tiene lugar en el pueblo y se muestra inclinado a favorecer en sus decisiones a quienes controlan el poder y las leyes del mismo. Visto así, Félix Restrepo no pudo escoger un texto más oportuno para poner en juego su capacidad de intervención glotopolítica. El pasaje de *La mala hora* articula mecanismos de sometimiento ciudadano, a través de instituciones especializadas como la Iglesia, la Academia de la Lengua, la INLE, la escuela, los medios de comunicación y la literatura, que operan en favor de ideologías lingüísticas, que a su vez promueven la reproducción de un orden social específico e inmutable, en beneficio de quienes ostentan el poder. En ese sentido el episodio de *La mala hora* es un suceso que amerita ser revisado desde una perspectiva crítica que repare en el cruce entre categorías de lengua, contexto político, autoridad y dominio (Del Valle, 2007, p. 127). Es decir, es un hecho que exige de nuestra parte esta lectura glotopolítica, pues es antecedente de procesos de dominio lingüístico posteriores a él. De otra forma, esta ocurrencia seguirá listada en la historia cultural de Colombia como lo ha venido siendo hasta el momento, un incidente insignificante, puesto al margen de las lecturas críticas que se han realizado de la novela, y sin contenido político relevante. Gesto que pasa por alto el “doblaje” en “lengua de indio” de la novela colombiana al “más puro dialecto de Madrid”, y en esa medida obedece, de alguna manera, a la sumisión impuesta a los hablantes desde el corazón de la RAE y la INLE.

Conclusiones

La corrección es una forma de poder. Y en el forcejeo editorial de *La mala hora*, entre la Academia Colombiana de la Lengua, los censores españoles del INLE y García Márquez acecha un aparato de dominación lingüística que no debe pasarse por alto. Tanto bajo la censura, presumidamente ligera, del título y los “brochazos obscenos” como bajo el “doblaje al español madrileño” del texto original se arraiga una red de relaciones de poder y subordinación entre los hablantes de la lengua española que recrea las relaciones de antaño entre España y sus excolonias, solo que esta vez desde un escenario aparentemente apolítico: la lengua. Nada más lejano de la verdad, pues un vistazo de soslayo al contexto sociopolítico del momento enseña que la autoridad investida por Félix Restrepo y los censores de la INLE no es, ni más ni menos, que la del franquismo español, inoculada en la tradición literaria colombiana a través de su indiscutida custodia sobre la lengua. Se trata, en últimas, de una censura de corte fascista que hizo estragos en la literatura colombiana y que ha pasado por la historia de nuestras letras como un inofensivo y preocupado gesto por evitar un “desdecir de la nobleza de la lengua” por parte de sus más implacables y arbitrarios guardianes. Imprecisión que ha ocultado por años las contiendas políticas, exclusiones, prácticas autoritarias y subordinaciones impuestas sobre los escritores, lectores y hablantes de una “lengua compartida”, por voluntades institucionales y estatales que no se compadecen con la diversidad lingüística por la que dicen propender. Nos queda un sinsabor chocante que quizás pueda expresar mejor la voz del peluquero del pueblo en reproche al Juez Arcadio en las líneas de *La mala hora*: “Antes de ustedes, este era un pueblo de mierda, como todos, pero ahora es el peor de todos” (García Márquez, 2010, p. 176).

Referencias bibliográficas

- Ayala Diago, C. A. (2011). Trazos y trozos sobre el uso y abuso de la Guerra Civil Española en Colombia. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 38 (2), pp. 111-152. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/28086> [19.05.2021].
- Cabello Pino M. (2019). Las ideas de García Márquez sobre el diccionario y el léxico del español en Notas de prensa 1980-1984. *Analecta Malacitana* 40, pp. 93-126.
- Cabello Pino, M. (2020). Las ideas de García Márquez sobre el diccionario y el léxico del español: análisis del “prólogo” al Clave, Diccionario de uso del español actual. *Lingüística y Literatura* 41 (77), pp. 444-463. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n77a20>

- Cacua Prada, A. (1997). *Félix Restrepo, S. J.* Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Chaves-O'Flynn, C. (2019). Lengua, política y moral: intervenciones glotopolíticas de Félix Restrepo, S. J. Durante el siglo xx en Colombia. *Glottopol: revue de sociolinguistique* 32, pp. 133-150. Recuperado de http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero_32/gpl32_06chaves.pdf [19.05.2021].
- Chuliá, E. (1999) La Ley de Prensa de 1966: la explicación de un cambio institucional arriesgado y de sus efectos virtuosos. *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales* 2, pp. 197-220.
- De Arnoux, E. N. y Del Valle, J. (2010). Las representaciones ideológicas del lenguaje: discurso glotopolítico y panhispanismo. *Spanish in Context* 7 (1), pp. 1-24.
- Del Valle, J. (2007). Glotopolítica, ideología y discurso: categorías para el estudio del estatus simbólico del español. En *La lengua, ¿patria común?: ideas e ideologías del español*. Frankfurt y Madrid: Veruert-Iberoamericana [versión Kindle].
- Figuroa Salamanca, H., y Tuta Alarcón, C. (2005). El estado corporativo colombiano: una propuesta de derechas. 1930-1953. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 32, pp. 99-148. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/8191/8835> [19.05.2021].
- Gaitán-Bohórquez, J., y Malagón-Pinzón, M. (2009). Fascismo y autoritarismo en Colombia. *Vniversitas* 58 (118), pp. 293-316. Recuperado de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/vnijuri/article/view/14525> [19.05.2021].
- García Márquez, G. (1966). *La mala hora*. Altos, México: Ediciones Era.
- García Márquez, G. (2002). *Vivir para contarla*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- García Márquez, G. (2007). *Cien años de soledad*. Madrid: Alfaguara-RAE.
- García Márquez, G. (2010). *La mala hora*. Nueva York: Vintage Español-Random House.
- Garrido, F., Valadés, D., y Zerón-Medina, F. (2010). *Orígenes de la Asociación de Academias de la Lengua Española*. México, D.F.: Academia Mexicana de la Lengua.
- Henríquez de Hernández, C. (1989). El sagrado corazón en la historia de Colombia. *Revista de la Universidad Nacional* 22, pp. 80-88. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/12112> [19.05.2021].
- Hernández García, J. Á. (2006). *La Guerra Civil Española y Colombia: influencia del principal conflicto de entreguerras en Colombia*. Bogotá: Universidad de la Sabana.
- Jaramilo, F. (2012). Sobre *La mala hora*. Memorabilia GGM. Recuperado de <https://memorabiliaggm.blogspot.com/2012/09/memorabilia-ggm-606-v.html> [19.05.2021].
- Mesa, R. (2005). La complicada evolución de la libertad de prensa en España durante el siglo xx. Apuntes para su estudio. *Espéculo* 30. Recuperado de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero30/liprensa.html> [19.05.2021].

Restrepo, F. (1937). *España mártir*. Bogotá: Ediciones de la Revista javeriana.

Sánchez García, R. y Jiménez Mañas, M. (2012). Botella al mar para el dios de las palabras. Reflexiones de García Márquez sobre gramática y ortografía. *Álabe* 6. DOI: <http://dx.doi.org/10.15645/Alabe.2012.6.7>

Santana-Acuña, Á. (2020). *Ascent to Glory*. New York: Columbia University Press.

LOS MEDIOS Y LAS REDES EN MÉXICO DURANTE LA GESTACIÓN DE CIEN AÑOS DE SOLEDAD (1961-1967), DE GARCÍA MÁRQUEZ*

MEXICAN MEDIA AND EDITORIAL
NETWORKS IN THE GESTATION OF GARCÍA
MÁRQUEZ'S *ONE HUNDRED YEARS OF SOLITUDE*
(1961-1967)

* **Cómo citar este artículo:** Pineda Buitrago, S. (2021). Los medios y las redes en México durante la gestación de *Cien años de soledad* (1961-1967), de García Márquez. *Estudios de Literatura Colombiana* 49, pp. 71-86. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n49a04>

Sebastian Pineda Buitrago¹

¹ <https://orcid.org/0000-0002-0701-5892>
sebasconexion@gmail.com
Universidad Iberoamericana Puebla, México.

Resumen: El propósito de este artículo es pensar la gestación de *Cien años de soledad* (1965-1967) como un desafío de la “ciudad letrada” a la “ciudad audiovisual”. Tal novela fue escrita bajo las condiciones materiales de la Guerra Fría en el contexto sociopolítico de México. Coincide con la emergencia de la televisión, pero también con el fin de la época dorada del cine mexicano. Si “los medios determinan nuestra situación” (Kittler, 1999, p. xxxix), este artículo se pregunta si el impacto de la tecnología audiovisual tuvo como respuesta los manuscritos de Melquíades: la milenaria hegemonía textual de la “memoria histórica”.

Palabras claves: redes intelectuales; arqueología de los medios; *Cien años de soledad*; cine; televisión.

Abstract: The purpose of this article is to consider the gestation period of *One Hundred Years of Solitude* (1965-1967) as a challenge of the “lettered city” to the “audiovisual city”. This novel was written under the material conditions of the Cold War in the sociopolitical context of Mexico. It coincides with the emergence of television, but also with the end of the Golden Age of Mexican cinema. If “media determines our situation” (Kittler, 1999, p. xxxix), this article questions whether the impact of audiovisual technology resulted in the Melquíades’ manuscripts: the millennial textual hegemony of “historical memory”.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez

Recibido: 15.08.2020

Aprobado: 28.10.2020

Publicado: 18.12.2020

Copyright: ©2021 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



Keywords: intellectual networks; media archeology; *One Hundred Years of Solitude*; cinema; television.

Presentación

La principal pregunta de investigación que intentaremos contestarnos es si *Cien años de soledad* constituye un desafío de la “ciudad letrada” a la “ciudad audiovisual”, es decir, un éxito tanto literario como comercial para contrarrestar el impacto tecnológico de los medios de entretenimiento audiovisual. Pues, aunque García Márquez nunca abandonó la escritura de guiones ni la pasión por la imagen cinematográfica, en una entrevista concedida en 1972 afirmó que empezó a escribir *Cien años de soledad* “contra el cine, en el sentido de demostrar que la literatura tiene mucho más alcance, mayores posibilidades de llegar a todo el mundo” (citado por Rocco, 2014, p. 16). No es la “cultura letrada”, sino la audiovisual la que inicialmente formó a García Márquez, “a member of the first generation in history for whom the cinema, including talking films, was an experience prior to written literature” (Martin, 2009, p. 54). Esta previa cultura audiovisual de la generación de García Márquez, que implicó la incorporación de los recursos del lenguaje cinematográfico a la prosa narrativa, fue juzgada de manera negativa por Ángel Rama en el ensayo “La tecnificación narrativa” (1981). En él, observó que los narradores del *boom* habían extrapolado técnicas y sistemas de obras europeas o angloamericanas, pero sin el contexto filosófico que las había hecho posibles, es decir, “lejos del significado etimológico que para los griegos hacía de una ‘tecné’ una epistemología” (Rama, 1981, p. 32). Para el autor de *La ciudad letrada*, *Cien años de soledad* constituía una “nivelación rigurosa y equivalente de los datos realistas y fantásticos dentro de una fluencia coloquial, de tal modo que la historia deviene un discurso, atribuible al narrador o al texto críptico de Melquíades” (p. 80). En la crítica de Rama, por desdicha, la preocupación por el cine y la imagen es marginal. Acaso Rama fue víctima de lo que Martin Jay (2007) observó en gran parte del pensamiento francés del siglo xx, esto es, un intento sistematizado por reducir la imagen a signos semióticos; más aún, una “desnarrativización de lo ocular”, cuyo punto culminante es la aparición del arte abstracto (p. 46). En cualquier caso, la idea de una “tecnificación narrativa” revela en Rama una preocupación por los medios: una cercanía al estructuralismo más que al existencialismo. El uruguayo ya no hablaba tanto de “conciencia” o “sujeto”, sino de “reglas”, “códigos”, “sistemas” para entender la crisis del escritor y del intelectual dentro del campo literario de los años sesenta (Gilman, 2003, p. 19). Si se supone que el sujeto no construye el sentido, sino que este es anterior a aquel, conviene apoyarse en una teoría posestructuralista mucho más preocupada por la objetividad

o materialidad de los medios. Acaso así se pueda entender la compleja relación de García Márquez con la cultura audiovisual y las redes editoriales o la “ciudad letrada”.

Amigo-enemigo: cine y televisión versus “alta literatura”

Los puntos culminantes de la gran literatura del siglo xx se encuentran relacionados con los momentos en los cuales el cine y la televisión se asumieron con suma claridad como enemigos (Kittler, 2010, p. 36). La dialéctica del amigo-enemigo indica que este último es la encarnación de nuestra propia pregunta: “Der Feind ist unsere eigene Frage als Gestalt” (p. 36). No se trata, al pensar el cine y la televisión como enemigos, de despreciarlos en nombre de la “alta cultura” encarnada en la lectura literaria o filosófica, tal cual podría pensarse por el famoso capítulo de Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración*, “El cine: Ilustración para masas”, sino de situarse en su propio nivel. Para Kittler (2010), desde una posición post-hermenéutica, nuestros órganos de los sentidos son procesadores de señales relativamente débiles, y nada sabemos de ellos si los medios técnicos no nos proporcionan modelos y metáforas (p. 34). Si la facilidad de la escritura vocálica o alfabética para reproducir el habla humana en signos gráficos fue entre los griegos el sustrato material del alma (del estudio del ser), el *medio* para popularizar la *Iliada* y la *Odisea* y estandarizar la democracia ateniense, a partir de 1900 semejante predominio de la escritura se vio desafiado. El cine estandarizó las imágenes en movimiento (fotos y pinturas) en tanto el principal *medio* para almacenar, procesar y difundir la realidad y la fantasía (lo que los antiguos griegos llamaban el “alma”), amenazando o dejando en entredicho el pasado, la “memoria histórica”.

A condición de ser una hipótesis susceptible de discusión, *Cien años de soledad* es la respuesta heurística al impacto tecnológico de los medios de entretenimiento audiovisual. Sentado en un cuartito oculto de la casa de los Buendía, Melquíades redacta en sánscrito el comienzo, auge y decadencia de Macondo, cuya desaparición coincide con la emergencia del tren, el avión y los medios de entretenimiento audiovisual. En las primeras páginas de la novela aparecen los gitanos pregonando por Macondo un catalejo y una lupa del tamaño de un tambor, que exhiben como el último descubrimiento de los judíos de Ámsterdam, y que Melquíades se atreve a describir como un antecedente de la televisión *avant la lettre*: “Dentro de poco, el hombre podrá ver lo que ocurre en cualquier lugar de la tierra, sin moverse de su casa” (García Márquez, 2007, p. 11). ¿No alude, en efecto, a la televisión?

Para 1961, cuando Gabriel García Márquez arribó a la Ciudad de México, el aparato televisivo comenzaba a penetrar en el hogar de cada familia mexicana (Sánchez Ruiz, 1991, p. 238). En unión con una serie de capitales privados, el Estado mexicano monopolizó la concesión de la televisión comercial a condición de la importación en masa de tales aparatos electrónicos. Además de los instalados en los hogares, los ávidos empresarios pidieron que se ubicaran televisores en restaurantes, bares, vestíbulos de teatros y hasta de cine, con tal de asegurarse cuñas publicitarias (Hernández Lomelí, 2002, p. 335). El empresario automotriz Rómulo O’Farril Silva compró varios kinoscopios (cámaras de cine acopladas al monitor de la televisión) y obtuvo el permiso para fundar Televisión de México S. A. en asociación con el presidente Miguel Alemán.

Las teorías sociológicas sobre la televisión en tanto *mass media* se estrellan contra una pared y quedan en un callejón sin salida si ignoran que el contenido audiovisual depende de una tecnología óptica que, mediante las condiciones fisiológicas y psicológicas del ojo humano, adapta a la pantalla un pequeño matiz del enorme espectro electromagnético. Tal tecnología óptica la describió el ingeniero angloamericano del laboratorio de investigación de AT&T, Claude Edwood Shannon, en *The Mathematical Theory of Communication*, a partir de los dispositivos militares como el radar y las tecnologías de la radio que hicieron posible la transmisión de imágenes por cable (Kittler, 2010, p. 43). Incluso mucho antes, a partir de la invención de la metralleta, patentada por el angloamericano Richard Jordan Gatling el 9 de mayo de 1862, el francés Étienne Jules Marey se inspiró para inventar en 1882 el fusil fotográfico o cronofotógrafo, capaz de disparar 12 imágenes por segundo (Virilio, 1991, p. 8). En adelante, las técnicas aeronáuticas y cinematográficas siempre han mantenido extrañas correspondencias que raramente han sido analizadas.

Mientras del nazismo alemán brotó un “culto a la tierra” y una geopolítica del Lebensraum (espacio vital), del fascismo italiano más bien surgió un “odio a la tierra inmundada” que ya está presente en 1909 en la obra *Mafarka el futurista*, de Filippo Tommaso di Marinetti (Virilio, 1986, p. 4). Pues en el cine neorrealista italiano aún persiste un culto a la ingravidez aeronáutica como correlato de la proyección fílmica, es decir, las secuencias del fotograma cinematográfico se corresponden con la miniaturización analógica del punto de vista que se obtiene desde diez mil pies de altura. Si en *Cien años de soledad* el angloamericano Mr. Herbert construyó el ferrocarril de Macondo para esta-

blecer las bananeras bajo una geopolítica expansionista (la de la United Fruit Company) fundada en la extracción de recursos naturales, Gastón, el aviador belga, quiso establecer el primer aeropuerto de Macondo. Gastón se había casado con Amaranta Úrsula en Bélgica, donde volaban juntos en un biplano deportivo, “compenetrados cuanto más minúsculos iban haciéndose los seres de la tierra” (García Márquez, 2007, p. 431). El fracaso de Gastón para construir el aeropuerto de Macondo, al advertir que sus socios habían enviado un avión al Congo belga confundidos por la comunidad de los makondos, anuncia el fin del pueblo y de la stirpe de los Buendía.

Las técnicas de lenguaje cinematográfico no son, en García Márquez, necesariamente apologéticas. En el episodio de la masacre de las bananeras, el narrador deja entrever que José Arcadio Segundo padeció el terrorismo de aquella matanza histórica ocurrida en 1928 no como una realidad comprobable, sino una ilusión cinematográfica:

Tratando de fugarse de la pesadilla, José Arcadio Segundo se arrastró de un vagón al otro, en la dirección en la que avanzaba el tren, y entre los relámpagos que estallaban por entre los listones de madera al pasar por los pueblos dormidos veía los muertos hombres, los muertos mujeres, los muertos niños que iban a ser arrojados como banano de rechazo (García Márquez, 2007, p. 348).

Esta percepción del movimiento del tren, que intenta alejarse de una tierra empobrecida, gastada, y en la que el litoral constituye una salida, anuncia el abandono y la desaparición física de Macondo en virtud de los medios de transporte y comunicación. ¿Quién desea vivir allí si ya pasa el tren? “Aquí no ha habido muertos” (p. 350), le dice una mujer con la que se encuentra José Arcadio Segundo al llegar a Macondo después de la masacre de las bananeras. ¿Es posible que José Arcadio Segundo haya creído ver una ilusión cinematográfica, de noche, causada por el movimiento del ferrocarril? Pero incluso tratándose de una ilusión cinematográfica genera en el personaje y en el lector la sensación de un terrorismo si se quiere inmaterial, el control de los campos de percepción.

Las relaciones entre ferrocarril y cine se remontan a la primera película del cineasta francés Louis Lumière, *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895-1896). Esta película fundacional dio inicio al giro perceptivo, esto es, a la posibilidad contar con la ilusión óptica como parte de lo cultural y con la capacidad de modificar el *ethos* particular de un lugar (Ligensa, 2015, p. 2). Pues el cine es una tecnología bélica, de guerra, cuyo manejo permite el control de la percepción (Virilio, 1991, p. 10). El cine en cuanto técnica de guerra no está interesado en reportar victorias “materiales”, sino en apropiarse de la “inmaterialidad” de los campos de percepción.

Si el escritor de mediados del siglo xx quería competir con la velocidad de transmisión y la capacidad de seducción del cinematógrafo, no solo necesitaba ponerse al servicio del Estado total, de la ideología y del sentimentalismo, sino obligarse a practicar una “high literature” (Kittler, 1990, p. 267). Esta “alta literatura” como sinónimo de “alta cultura” tenía que ver menos con la erudición en sí que con la habilidad para narrar, para la invención y visualización de otras realidades mentales a las que no podía llegar el haz de luces de una pantalla televisiva o cinematográfica.

No en vano, desde sus primeros cuentos publicados en *El Espectador* en 1947, García Márquez confesó que un libro fundamental en su formación había sido *La experiencia literaria* [1941], de Alfonso Reyes (Cobo Borda, 2006, p. 160). Allí Reyes insiste en que el escritor no debe confiarse demasiado en la literatura cual si se tratara de un estado de alma y, en cambio, debe persistir mucho en la literatura como efecto de palabras para triunfar sobre el caos de las realidades exteriores (Reyes, 2004, p. 91). No hay que olvidar que Reyes fue uno de los primeros críticos cinematográficos en lengua española y que sus reseñas, publicadas entre 1915 y 1917 en el semanario *España* y en el diario *El Imparcial*, de Madrid, coinciden con la propaganda bélica de la Primera Guerra Mundial. En otras palabras, para legitimar la singularidad de un lenguaje personal, literario, distinto del filosófico, historiográfico, pedagógico o político, Reyes y García Márquez se presentan como epígonos de la profesión de escritor y de la autonomía de la literatura, sí, pero con unos límites porosos que no invitan sino a la transgresión. Es decir: la capacidad transgresora de la literatura supone un agotamiento de su propia especificidad, esto es, de su *sentido*. Pues la *escritura* no constituye un saber en sí mismo. No es una teoría sino una práctica, un método para acceder al *conocimiento* de cualquier género de realidad, incluida la cinematográfica.

La “oralidad secundaria” de los medios audiovisuales (radio, cine y televisión) depende de la programación de guiones y de instrucciones (Ong, 2006, p. 37). No hay modo de obviar dos milenios de hegemonía textual. Por consejo de Carlos Fuentes, según declaraciones de García Márquez recogidas por Germán Espinosa (2004), la exactitud verbal de los diálogos entre los personajes de *Cien años de soledad* proviene de una relectura del *Refranero español* (p. 158). Con lo cual, si el enemigo de la literatura es el *mass media* cinematográfico y televisivo, insistamos, es también el garante de la seriedad de la misma literatura.

Las redes audiovisuales versus las redes editoriales

Desde el 14 de agosto de 1941 el ingeniero mexicano Guillermo González Camarena obtuvo en Estados Unidos la patente 2296019 por inventar un adaptador cromoscópico simplificado para la televisión (Corona Berkin, 1992, p. 201). Los empresarios mexicanos Rómulo O’Farril Silva y Emilio Azcárraga Vidaurreta (el posterior fundador de Televisa) rápidamente invirtieron en redes y antenas televisivas para monopolizar semejante medio (Hernández Lomelí, 2002, p. 333). ¿Supuso la televisión un desmedro de la “ciudad letrada”? La respuesta es más que obvia.

En 1948 el Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA, nombró una comisión para redactar un informe sobre la introducción de la televisión en México. El ingeniero González Camarena formó parte de ella junto con el escritor Salvador Novo. Este último, en representación de la “cultura letrada”, se mostró muy escéptico del beneficio civil que pudiera traer semejante tecnología militar, y aún en un ensayo de 1967, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, afirmó que la televisión era “como una hija monstruosa del oculto coito entre la radio y el cine” (citado por Corona Berkin, 1992, p. 201). Esto quiere decir que para 1967 ya había entre cierta intelectualidad mexicana una enemistad declarada contra los medios audiovisuales, sin que necesariamente significara un rompimiento de relaciones entre escritores o artistas con cineastas y empresarios mediáticos. En la dialéctica amigo-enemigo, los escritores mexicanos más consagrados de la segunda mitad del siglo xx, desde Juan Rulfo pasando por Fuentes hasta José Emilio Pacheco, coquetearon con la industria cinematográfica.

Dado que los medios audiovisuales no se bastan a sí mismos si no se controlan también los medios impresos, O’Farril se adueñó también del diario *Novedades*, en cuyas páginas salió entre 1949 y 1961 el principal suplemento literario mexicano, *México en la Cultura*. En él, el domingo 9 de julio de 1961, García Márquez publicó su primer artículo en México a propósito del suicidio de Hemingway, “Un hombre ha muerto de muerte natural”. Pero no llegó García Márquez a trabajar con los O’Farril, puesto que el suplemento *México en la Cultura* fue cerrado en 1962 por el reportaje que publicaron Fernando Benítez y Carlos Fuentes acerca del asesinato del dirigente campesino Rubén Jaramillo (Cabrera López, 2013, p. 49). García Márquez comenzó a trabajar con otro empresario mexicano de los medios, Gustavo Alatríste, el productor de dos películas de Buñuel, *Viridiana* y *El ángel exterminador*, ambas ganadoras

de Cannes en 1961 y 1962. Alatríste le abrió las puertas del cine mexicano a García Márquez con la condición de que nutriera de artículos el semanario *Sucesos para todos* (Rocco, 2014, p. 13). El que García Márquez no firmara ningún artículo en el semanario *Sucesos para todos*, si bien impide endilgarle la autoría de alguno, no imposibilita revisar el contenido y la edición de esta publicación que funcionaba a la manera de una “televisión textual”, si cabe el término. Es decir: era un semanario con textos fáciles de leer y adecuados a las ilustraciones sobre el “suceder” nacional e internacional, del artístico y el científico, y hasta de lo paranormal, al grado de, parafraseando a Benjamin (2003, p. 40), sincronizar la sucesión de imágenes con la velocidad de la vida cotidiana. En cada número, por lo demás, se incluía la programación televisiva de los cinco canales que para entonces funcionaban en Ciudad de México.

Tras su paso por las revistas populares de Alatríste, García Márquez comenzó a trabajar a partir de 1963 en la agencia de publicidad Walter Thompson, una de las más antiguas y prestigiosas firmas angloamericanas radicadas en México. Allí se familiarizó con las técnicas de *marketing* utilizadas para atraer la atención de una clase media mexicana en rápida expansión, y aprendió a diseñar lemas, eslóganes de gran impacto psicológico que más tarde aplicó para promocionar su obra, tales como el de “mi esposa escribe mis novelas”, que llegó a ser titular de varios periódicos en agosto y septiembre de 1967, es decir, una vez advertido el éxito de *Cien años de soledad* (Santana Acuña, 2020, pp. 222-224). Pero esto no significa ni confirma el término peyorativo de *garciamarqueting* que le endilgaron colegas celosos. No. Solo ratifica que García Márquez advirtió que, desde principios de siglo xx, nos encontramos en un imperio de estándares, en una convergencia entre cine y vida, entre medialidad y realidad, en una simulación de la que solo una aguda lecto-escritura (la revelación de los manuscritos de Melquíades) podría develarnos el sentido de la Historia, esto es, de un tiempo que genera *significado*: memoria histórica.

Si *Cien años de soledad* fue escrita contra el cine, ello explicaría el desafío —y la inutilidad— para adaptarla a la pantalla cinematográfica. Aunque también fueron guionistas a su manera, algo similar se puede decir de Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Guillermo Cabrera Infante y José Emilio Pacheco, cuyas novelas escasamente han logrado adaptarse a la pantalla cinematográfica. Pacheco, por ejemplo, escribió los guiones para cuatro películas de Arturo Ripstein, *El castillo de la pureza* (1972), *Fox trot* (1976), *El santo oficio* (1973) y *El lugar sin límites* (1977), guiones de películas

que muy pocos recuerdan y que en modo alguno opacan sus poemarios, libros de cuentos y novelas. Ya en su primera novela, *Morirás lejos* (1967), Pacheco inventó un dramaturgo frustrado por no saber cómo representar plástica o cinematográficamente la psicopatología de un nazi (Salmerón Tellechea, 2011, p. 71; Rocco, 2016, p. 25).

El guion del cortometraje *La langosta azul*, en el cual participó en 1954, es anterior a la publicación en 1955 de *La hojarasca*, su primera novela. En julio de 1955, cuando fue enviado a Génova como corresponsal de *El Espectador*, García Márquez pasó por Roma para tratar de matricularse en la Scuola Sperimentale di Cinematografía, dirigida por Luigni Chiarini (Rocco, 2014, p. 11). Las técnicas neorrealistas se advierten en *El coronel no tiene quien le escriba* (1958), especialmente en el narrador omnisciente capaz de no perder de vista al protagonista y de sincronizar acciones concretas con diálogos lacónicos. Atraído por los Estudios Churubusco y por el capital estatal inyectado al cine mexicano, García Márquez se radicó en Ciudad de México a mediados de 1961. Para 1966 ya había escrito el guion de cinco películas: 1) *El gallo de oro* (1964), dirigida por Roberto Gavaldón y con fotografía de Gabriel Figueroa; 2) *En este pueblo no hay ladrones* (1964), dirigido por Alberto Isaacs; 3) *Tiempo de morir* (1965), dirigida por Arturo Ripstein; 4) *Lola de mi vida* (1966), dirigida por Miguel Barbachano Ponce, y 5) *Juego peligroso* (1966), dirigida por Luis Alcoriza. Aun cuando la época dorada del cine mexicano había pasado de moda (“El Indio” Fernández, María Félix), los directores y productores mexicanos no podían despojarse tan fácilmente de los estereotipos del nacionalismo revolucionario, en parte por la financiación estatal del priismo autoritario.

En cambio, luego de superar el aislamiento internacional y sin que aún cayera la dictadura franquista, las editoriales españolas comenzaron a extenderse por Hispanoamérica. Promovieron precisamente una narrativa más cosmopolita. En el cuarto capítulo de su libro *Ascent to Glory. How One Hundred Years of Solitude Was Written and Became a Global Classic* (2020), Álvaro Santana Acuña habla de una “creatividad en red” (*networked creativity*), esto es, de una red de agentes, editores, publicistas, corresponsales y revistas que animaron la famosa novela del colombiano escrita en Ciudad de México entre 1965 y 1966, posteriormente negociada con agentes españoles y publicada en la editorial Sudamericana de Buenos Aires en 1967. Pues, como comprueba Santana Acuña (2002, p. 108), la escritura de *Cien años de soledad* coincide con un boom comercial de editoriales españolas que se fundaron entre 1955 y 1969:

la colección Biblioteca Breve de Seix Barral en 1955; las editoriales Plaza y Janés y Anaya en 1959; Círculo de Lectores en 1962; Alfaguara en 1964; Alianza en 1966; Anagrama y Tusquets en 1969. A estas editoriales peninsulares habría que agregar las mexicanas Era, fundada en 1960, y Joaquín Mortiz, fundada en 1962, sin olvidar la argentina Sudamericana fundada en 1939 por españoles republicanos exiliados. De modo que conviene seguir indagando si lo que verdaderamente coincide con este esplendor editorial en general y de *Cien años de soledad* en particular es, en realidad, una competencia contra los medios audiovisuales, un desafío de la “ciudad letrada” para contrarrestar la masificación del cine y la televisión.

La memoria audiovisual versus la memoria textual-histórica

En una entrevista que sostuvo en 1973 con Elena Poniatowska (2017), García Márquez afirmó que la escritura y documentación de su famosa novela fue posible en virtud de una red de colegas y amigos que convivían con él en la capital mexicana, especificando que él “le hablaba [llamaba] a José Emilio Pacheco: ‘Mira, hazme el favor de estudiarme exactamente cómo era la cosa de la piedra filosofal’” (p. 70). La piedra filosofal, en efecto, aparece en el primer capítulo de *Cien años de soledad*. Melquíades, en su tercera visita a Macondo, le regala a José Arcadio Buendía un laboratorio de alquimia en prueba de la inteligencia de aquel por haber descubierto por sí mismo que la Tierra era redonda. Melquíades nutre el laboratorio del primer patriarca de los Buendía

[...] con muestras de los siete metales correspondientes a los siete planetas, las fórmulas de Moisés y Zósimo para el doblado del oro, y una serie de apuntes y dibujos sobre los procesos del *Gran Magisterio*, que permitían a quien supiera interpretarlos intentar la fabricación de la piedra filosofal (García Márquez, 2007, p. 15).

Por esta pequeña mención de la piedra filosofal, el poco recordado crítico colombiano Luis Cova García, el 11 de mayo de 1969 en un artículo titulado “¿Coincidencia o plagio?”, publicado en *El Espectador*, acusó a García Márquez de plagiar *La búsqueda de lo absoluto* de Balzac, una novela filosófica de 1834; supuesto de plagio del que se valió Miguel Ángel Asturias para lo mismo (Bajarlía, 2012, p. 121). Pero el propio Pacheco (2014), en el artículo “Asturias y Gabriel García Márquez: Epílogo de una tragico-media”, publicado en *Excelsior* el 16 de junio de 1971, aclaró que la única semejanza entre Balzac y García Márquez, tan remota que cancela hasta la simple sospecha de

plagio, se limitaba al episodio del taller de alquimia y a la posibilidad de transformar el plomo en oro. Pacheco agregaba que la búsqueda alquímica que permitiría a los seres humanos igualar a los dioses, más que en el ilusorio daguerrotipo de Dios perseguido por José Arcadio Buendía, “concluyó fáusticamente en los infiernos de Hiroshima y Nagasaki” (párr. 9). Como veremos, Pacheco señalaba otra clave de interpretación.

Al tiempo que ayudaba a García Márquez en la documentación de *Cien años de soledad*, Pacheco se documentaba para su primera novela, *Morirás lejos*, publicada igualmente en 1967 en la editorial mexicana Joaquín Mortiz. La novela de Pacheco es una suerte de *collage*: las guerras judías con el Imperio romano (68-70, 132-135 d. C.), narradas por Flavio Josefo, conviven con memoria del holocausto nazi, narrado por un discreto dramaturgo de Ciudad de México llamado simplemente m. *Morirás lejos* también está sembrada de microrrelatos, cuya división entre uno y otro se indica mediante un ideograma y subtítulos alusivos a la Torá y al nazismo: “Salónica”, “Diáspora”, “Grossaktion”, “Totenbuch”, “Götterdämmerung”. Más allá de la coincidencia temporal de su publicación, en ambas novelas existe una preocupación común por la memoria histórica en desafío contra la *inmediatez* de los medios audiovisuales, especialmente de la industria cinematográfica y televisiva, cuya emergencia precisamente crecía a escalas industriales en la década de 1960.

Ahora bien, ¿de dónde surge el interés por la memoria histórica y especialmente por el Holocausto (la *Shóá*) en la época de la posguerra? El liberalismo, en el marco de la Guerra Fría, recibió la orden de enterrar el pasado nazi (Caspistegui, 2009, p. 54). El origen del concepto de memoria histórica aparece, en parte, para contrarrestar una idea de historia universal burguesa. Aparece en la tesis 17 de las 19 que Walter Benjamin dejó inéditas en *Sobre el concepto de historia*, un libro inacabado y que Pierre Missac, póstumamente, tradujo al francés y publicó en gran parte en la revista *Temps Modernes* en 1947. En la tesis 9 aparece el *Angelus novus*, el cuadro de Paul Klee cuya representación Benjamin extiende a una visión pesimista de la historia universal. Tal ángel tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas por un huracán que sopla desde el paraíso. “Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso” (Benjamin, 2008, p. 45). ¿No parece un huracán la escena final de *Cien años de soledad*? Para Sultana Wahnón (1995), la historia de la familia revelada por Aureliano Babilonia en los manuscritos de Melquíades, es idéntica a la imagen del ángel de la historia que imaginó Benjamin basándose en el mencionado cuadro de Klee:

De pie y con la mirada clavada en los manuscritos, es fácil atribuir al estupefacto Aureliano los mismos ojos desencajados y la misma boca abierta del ángel de la historia. Con la cara vuelta hacia el pasado, Aureliano ha alcanzado la misma visión de la historia que alcanzaron Melquíades y el ángel benjaminiano, pues, quitándose de la cabeza todo lo que sabe del curso sucesivo de la historia, en lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. [...] En esta abreviatura se contiene, en su compleja simplicidad, toda la historia de la humanidad tal y como se le debe de aparecer a Dios y tal como se le aparece a Aureliano en el instante de su culpable cognoscibilidad. No me parece casual que esta visión de la historia de la humanidad haya sido depositada en unos pergaminos escritos por alguien a quien pudimos identificar con la vieja imagen alegórica del Judío Errante. Donde los herederos de los vencedores ven una triunfal continuidad de la historia, la tradición de los vencidos —encarnada por el perseguido Melquíades— ve sólo una imparable sucesión de catástrofes. Para Melquíades, la continuidad del progreso histórico es el *retorno* de una idéntica dominación, ejercida cada vez de forma distinta y con distinto rostro. Por eso, la imagen del pasado en la que Aureliano se reconoce en el momento de peligro es aquella en la que el Judío Errante que pasa por el pueblo a la muerte de Úrsula, muere amarrado de un árbol (p. 98).

¿Conoció García Márquez a Benjamin antes de escribir *Cien años de soledad*? Salvo que lo hubiese leído en francés, es muy probable que él estuviese detrás de la recepción de Benjamin en México entre 1964 y 1971 a partir de las redes suramericanas más que alemanas directamente, pues José Emilio Pacheco en 1971 prologó la primera traducción de Benjamin en México, *París capital del siglo XIX*, cuya traducción había hecho Miguel González al parecer de una versión en inglés. Pacheco, además, ya había mencionado a Benjamin en la *Antología del modernismo* (1970). La primera mención de Benjamin en español está en la *Estética* (1933) de Luis Juan Guerrero y, sobre todo, en la colección de Estudios Alemanes fundada en 1964 por Rafael Gutiérrez Girardot desde Bonn, con Garzón Valdés y Álvarez Murena.

José Emilio Pacheco (1987) se preguntó si *Cien años de soledad* no podría ser la justificación de la época más utópica del siglo XX mexicano, la que corre entre 1962 y 1968, “enmarcada entre dos crímenes: el asesinato de Rubén Jaramillo y la matanza de Tlatelolco” (p. 3). Una respuesta parece estar, como veremos, en el común interés de Pacheco y García Márquez por el holocausto (la *Shoá*), es decir, por una historiografía negativa. En las últimas páginas de *Cien años de soledad* aparece un *alter ego* del autor, también llamado Gabriel, quien admite estar “encastillado en la realidad escrita” (García Márquez, 2007, p. 440). De este *encastillamiento* Gabriel solo parece liberarse, no en la visita a los burdeles en las noches de parranda, sino cuando

descubre que la literatura es “el mejor juguete que se había inventado para burlarse de la gente” (p. 440). Esta burletería o “mamagallismo” esencial, que el colombiano asimiló, entre muchas otras fuentes, de las *Greguerías* de Gómez de la Serna, resultó tan notable en *Cien años de soledad* que, en 1973, Octavio Paz lo comentó en una entrevista: “El lenguaje atomizado de Gómez de la Serna es el lenguaje de la explosión: con él comienza la prosa moderna en español. La prosa del escritor colombiano, esencialmente académica, es un compromiso entre periodismo y fantasía. Poesía aguada” (citado en García Usta, 2007, p. 135). Paz acertaba en los síntomas, pero erraba en el diagnóstico. Pues, si se observa bien, García Márquez había encontrado la fórmula para salir de *El laberinto de la soledad* (primera edición, 1950) mediante el humorismo fomentando por el cine y la televisión a color, por los *happenings* y el *rock and roll*, por el sujeto de tipo objetivista y funcional que, abandonando la ya asfixiante estructura identitaria de la antropología de entreguerras, buscaba la velocidad, los espacios abiertos, la disolución de los nacionalismos y las ideologías. “A los filósofos se les escapa el secreto del humorismo”, escribía el propio Gómez de la Serna (2014), “porque matan el entusiasmo y la credulidad por una fría ironía” (p. 69). Consciente de no encastillarse so pena de tullirse, García Márquez buscó en México los espacios abiertos, es decir, desplegarse hacia La Habana, Bogotá, Barcelona, Moscú.

En virtud de la técnica aeronáutica y de la comunicación audiovisual, que elimina las grandes distancias, ya Heidegger (2010) había notado la agudización de una crisis del elemento presente —de la *presencialidad*— en favor de la aprehensión (p. 87). Maccondo no puede ni quiere ser un elemento presente o presencial porque, primero, el tren lo ha conectado con el resto del mundo y, segundo, porque sus habitantes nunca lograron crear un *ethos* secular, esto es, un espacio público. Pero no se trata de un fenómeno particular achacable al *ethos* latinoamericano, sino de un fenómeno planetario en virtud del tecnicismo mediático. El nihilismo, un movimiento al fin y al cabo histórico, se advierte con mayor ahínco en aquellos que se creen libres de él, como García Márquez, capaz de saltar de La Habana a Washington y de allí Moscú, Bogotá o Barcelona.

Conclusiones

Al llegar García Márquez en 1961 a Ciudad de México ocurría una transformación radical de su trazo urbano, similar a las que efectuó el barón Haussmann en el París de mediados del siglo XIX, porque el centro de Ciudad de México había recibido la

desconexión íntima entre la vida intelectual y la del conjunto de la sociedad. Estudiantes y profesores ya no convivían en el centro, sino que debían trasladarse hasta el sur, donde la Universidad Nacional Autónoma de México acababa de construir un *campus*, la Ciudad Universitaria, desconectado del resto de la sociedad. Este inmenso resto había quedado abandonado culturalmente a la manipulación televisiva (Echevarría, 2016, p. 221). La nostalgia de los estudiantes por el centro, por recuperar los antiguos espacios de la ciudad, llevó a las movilizaciones *ad portas* de los Juegos Olímpicos de 1968 que terminaron en la trágica matanza del 2 de octubre.

En 1960, un año antes de arribar el escritor colombiano a la Ciudad de México, se inauguró el Museo Nacional de Antropología, el más grande del país y quizás de Latinoamérica. Pero en medio de aquella riqueza antropológica, en realidad, había una cultura de la pobreza. El antropólogo urbano Oscar Lewis, en *Five Families: Mexican Case Studies in the Culture of Poverty* (1959), parece adelantar una descripción de Macondo al otear cualquier colonia de la capital mexicana:

The people in the culture of poverty have a strong feeling of marginality, of helplessness, of dependency, of not belonging. They are like clients in their own country, convinced that the existing institutions do not save their interests and needs. Along with this feeling of powerlessness is a widespread feeling of inferiority, of personal unworthiness. This is true of the slum of Mexico City, who do not constitute a distinct ethnic or racial group and do not suffer from racial discrimination. [...] People with a culture of poverty have very little sense of history (citado por Monsiváis, 2000, p. 22).

Efectivamente, los problemas raciales o étnicos no son una fuente de conflicto en Macondo. El problema es el de la cultura de la pobreza que, a juicio de Monsiváis, no genera comunidades solidarias, sino desolaciones urbanas. Esta desolación, insistimos, es producto de una técnica que nos ha *acercado*, pero también *cercado*. El tren, el cine y el avión desaparecieron Macondo sin necesidad de *tomarlo* en el sentido estricto de la palabra, sino de apropiárselo inmaterialmente al dominar sus campos de percepción.

Referencias bibliográficas

- Bajarlía, J. J. (2012). *El Libro de los plagios*. Buenos Aires: Ediciones Eslea.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la era de la reproducibilidad técnica*. México: Editorial Itaca.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: UACM.
- Cabrera López, P. (2013). Trascendencia del suplemento “La Cultura en México”. *Impossibilia* 6 pp. 45-59.

- Caspistegui, F. J. (2009). El primer Koselleck: Crítica y crisis. *Anthropos* 223, pp. 54-70.
- Cobo Borda, J. G. (2006). *Lecturas convergentes*. Bogotá: Taurus.
- Corona Berkin, S. (1992). La televisión: informe de Salvador Novo y Guillermo González Camarena entre melón y sandía. *Comunicación y Sociedad* 16-17, pp. 195-238.
- Echevarría, B. (2016). *Modernidad y blanquitud*. México: Era.
- Espinosa, G. (2004). *La verdad sea dicha. Mis memorias*. Bogotá: Taurus.
- García Usta, J. (2007). *García Márquez en Cartagena: sus inicios literarios*. Bogotá: Planeta.
- García Márquez, G. (2007). *Cien años de soledad*. Madrid: RAE-Alfaguara.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gómez de la Serna, R. (2014). *Humorismo*. Madrid: Casimiro.
- Heidegger, M. (2010). *Caminos en el bosque*. Madrid: Alianza.
- Hernández Lomelí, F. (2002). Racionalidad limitada y efectos perversos: Ensayo sobre el origen de la televisión en México. *Anuario de Investigación de la comunicación CONEICC IX*, pp. 323-345.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Kittler, F. (1990). *Discourse Networks, 1800/1900*. Stanford: Stanford University Press.
- Kittler, F. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press.
- Kittler, F. (2010). *Optical Media. Berlin Lectures 1999*. Cambridge: Polity Press.
- Ligensa, A. (2015). Triangulating a Turn: Film 1900 as Technology, Perception and Culture. En A. Ligensa y K. Kreimeier (Eds.). *Film 1900: Technology, Perception and Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Martin, G. (2009). *García Márquez. A Life*. Londres: Bloomsbury.
- Monsiváis, C. (2000). *Aire de familia: cultura y sociedad en América Latina*. Anagrama: Barcelona.
- Pacheco, J. E. (1987). *Inventario. Antología II. 1984-1992*. México: Era.
- Pacheco, J. E. (2014). Asturias y Gabriel García Márquez: Epílogo de una tragicomedia. *Milenio*. Recuperado de: <https://www.milenio.com/cultura/asturias-y-garcia-marquez-epilogo-de-una-tragicomedia> [14.02.2021]
- Poniatowska, E. (2017). "Viví como iluminado mientras escribía". Medio siglo de *Cien años de soledad*. *Revista de la Universidad de México* 161, pp. 67-74.
- Ong, W. J. (2006). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* [1982]. Buenos Aires: FCE.
- Rama, A. (1981). La tecnificación narrativa. *Hispanérica*, 10 (30), pp. 29-82.
- Reyes, A. (2004). *La experiencia literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rocco, A. (2014). *Gabriel García Márquez and the Cinema: life and works*. Nueva York: Tamesis.

- Rocco, A. (2016). La narrativa filmica de José Emilio Pacheco: el guion cinematográfico *El castillo de la pureza*. *Valenciana* (18), pp. 9-34.
- Sánchez Ruiz, E. (1991). Hacia una cronología de la televisión mexicana. *Comunicación y Sociedad* 10-11, pp. 235-262.
- Salmerón Tellechea, C. (2011). La Salónica de un dramaturgo frustrado: metaficción y exilio en *Morirás lejos*. *Literatura mexicana* 22 (2), pp. 157-181.
- Santana Acuña, A. (2020). *Ascent to Glory: How One Hundred Years of Solitude Was Written and Became a Global Classic*. Nueva York: Columbia University Press.
- Virilio, P. (1986). Futurismo y fascismo. *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias* 7 (39), pp. 4-9.
- Virilio P. (1991). *Guerre et cinéma. Logistique de la perception*. París: Cahiers de Cinéma.
- Wahnón, S. (1995). Las palabras y las cosas en *Cien años de soledad*. En *Lenguaje y literatura*. Barcelona: Ediciones Octaedro.

‘LITERATURA ANTIOQUEÑA’ EN EDICIONES ACADÉMICAS DE RAFAEL MONTOYA Y MONTOYA: LOS PROCESOS EDITORIALES Y SUS AGENTES EN LA DEFINICIÓN DE UNA TRADICIÓN LITERARIA*

‘ANTIOQUIAN LITERATURE’ IN EDICIONES ACADÉMICAS BY RAFAEL MONTOYA Y MONTOYA: EDITORIAL PROCESSES AND THEIR AGENTS IN THE DEFINITION OF A LITERARY TRADITION

Alexander Salazar Echavarría¹

* Artículo derivado del trabajo de grado *La literatura antioqueña en ediciones académicas de Rafael Montoya y Montoya (Medellín, 1958-1976): Recuperación editorial de una tradición literaria* presentado para optar al título de Filólogo Hispanista de la Universidad de Antioquia.

Cómo citar esta conferencia: Salazar Echavarría, A. (2021). ‘Literatura antioqueña’ en Ediciones Académicas de Rafael Montoya y Montoya: los procesos editoriales y sus agentes en la definición de una tradición literaria. *Estudios de Literatura Colombiana* 49, pp. 87-104. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n49a05>

¹ <https://orcid.org/0000-0002-9103-3056>
alexander.salazare@udea.edu.co
Universidad de Antioquia, Colombia

Resumen: Se propone una definición de “literatura antioqueña” a partir de la colección Ediciones Académicas. Para ello se analiza la manera en que los procesos editoriales (recolección bibliográfica, reedición de textos, diseño, críticas a la edición o a sus autores, entre otros) intervienen en la producción y circulación de una “literatura regional”. Dicho concepto será entendido como una tradición literaria que sobrevive en el tiempo, en cuanto idea, gracias a la aplicación de estrategias editoriales y al trabajo de diversos agentes, entre ellos el editor, que se encarga de producir una nueva obra a partir de textos ya publicados y dispersos.

Palabras clave: Ediciones Académicas; Rafael Montoya y Montoya; edición en Colombia; literatura antioqueña; tradición literaria.

Abstract: A definition of “Antioquian literature” is proposed based on the Ediciones Académicas collection. To this end, we analyze the way in which editorial processes (bibliographic research, reprinting of texts, design, criticism of the edition or its authors, among others) intervene in the production and circulation of a “regional literature”. This concept will be understood as a literary tradition that survives over time, as an idea, thanks to the application of editorial strategies and the work of various agents, including the editor, who is responsible for producing a new work from already published and dispersed texts.

Keywords: Ediciones Académicas; Rafael Montoya y Montoya; Colombian Publishing, Antioquian literature; Literary Tradition.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez

Recibido: 15.02.2021

Aprobado: 21.05.2021

Publicado: 30.06.2021

Copyright: ©2021 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



Introducción

Ediciones Académicas fue un proyecto editorial desarrollado en Medellín por Rafael Montoya y Montoya (Rionegro, ¿? – Bogotá, 1982) entre los años 1958 y 1976. Montoya y Montoya fue educador, editor y empresario. De su faceta como educador se conocen sus labores en el Colegio Académico de Antioquia, institución de la que fue rector durante sus primeros años. Dentro del mundo empresarial, fue socio fundador de la Cooperativa de Impresores y papeleros de Antioquia (Coimpresores), y allí ocupó cargos administrativos en varias ocasiones.

Los tomos de Ediciones Académicas se publicaron en un primer momento en los Talleres gráficos de la Editorial Bedout y luego en los Talleres gráficos de la Editorial Montoya. El editor publicó obras completas, obras individuales, novelas y antologías de diversos géneros: cartas, cuentos, poesía, ensayo. Los autores eran por lo general colombianos y excepcionalmente extranjeros. La empresa se propuso la recuperación de una “tradición literaria”, concepto que discutiremos más adelante.

No hemos logrado establecer con claridad a qué hace referencia exactamente el nombre de “Ediciones Académicas”. Los prólogos a las ediciones y demás paratextos hacen pensar en una alusión, en todo caso nunca estricta, a la edición de textos literarios con rigor filológico, esto es, sustentados en la amplia recuperación bibliográfica, el establecimiento de un texto fiable y el aporte desde la crítica legitimada. Sin embargo, ese carácter “académico” de las ediciones, al que el editor da importancia en repetidas ocasiones, no debe confundirse con los parámetros actuales de la edición crítica de textos literarios modernos.

Para el análisis tendremos como corpus aquellos tomos de la colección dedicados a autores antioqueños (ver tabla 1). Sin embargo, por cuestiones de espacio, nos centraremos en los textos referentes a dos autores: Juan de Dios Uribe y Gregorio Gutiérrez González, sin que esta circunstancia implique el abandono del diálogo con el corpus total.

Los tomos se publicaron en tres formatos y diseños diferentes: una edición de lujo para suscriptores y dos ediciones en rústica. En este trabajo nos centraremos en la edición de lujo, porque es allí en donde se registra una mayor intervención editorial. Este formato es de 17x12 cm, tiene una funda de tela roja y cartulina blanca con ilustraciones a color que incluyen en la cara anterior el nombre del autor, el título de la obra y un motivo alusivo, y en la cara posterior presentan el próximo título de la

colección, así como información de contacto. La cubierta es de cuerina roja (ver figura 1). Las guardas presentan el motivo de una mazorca con el nombre del sello editorial (ver figura 2). En el interior de los tomos se incluyen anexos entre fotografías, facsimilares y una lista de suscriptores habituales.

Tabla 1. Corpus. La literatura antioqueña en Ediciones académicas

Año de publicación	Año de reimpresión	Vol.	Título	Autor	Población de origen	Imprenta
1958	1959 (2), 1960	1	Obras Completas	Gregorio Gutiérrez González	La Ceja del Tambo	Bedout
1960		5	Obras Completas	Epifanio Mejía	Yarumal	Bedout
1961		6	Obras Completas	José Félix Restrepo	Envigado	Bedout
1961	1970, 1971	7	Obras Completas	Camilo Antonio Echeverri	Medellín	Editorial Montoya
1962		8	Obras Completas	Porfirio Barba Jacob	Santa Rosa de Osos	Editorial Montoya
1963		10	Oraciones Panegíricas	Luis López de Mesa	Donmatías	Bedout
1965		12	Cogitaciones	Luis López de Mesa	Donmatías	Editorial Montoya
1965		13	Obras Completas (primer tomo)	Juan de Dios Uribe	Andes	Editorial Montoya
1965		14	Obras Completas (segundo tomo)	Juan de Dios Uribe	Andes	Editorial Montoya
1965		15	Obras Completas (tercer tomo)	Juan de Dios Uribe	Andes	Editorial Montoya
1968	1976	21	Cuentos	Tomás Carrasquilla	Santo Domingo	Editorial Montoya

Fuente: elaboración propia

Los anexos tenían el propósito de brindar un contexto del autor editado y eran obra de escritores de renombre con poder de legitimación. Por lo general los textos ya habían sido publicados en otros medios y en muchos casos los autores habían fallecido para el momento en que Montoya y Montoya los reeditó. Esta circunstancia obliga a un énfasis en el matiz autoral que adquiere el editor, puesto que este les da a los materiales un nuevo significado al aglutinarlos dentro de una colección y un tomo en específico. Se trata de un proceso de “mutación” en el que las piezas individuales dispersas en la prensa se inscriben en un corpus y donde, por tanto, su sentido se halla “contaminado por la proximidad” de otras piezas (Chartier, 1994, p. 47).

Pero antes de revisar los anexos, es necesaria una discusión de la idea de tradición literaria que sirva como marco referencial de la lectura que proponemos.



Figura 1. Cubierta de *Obras Completas de Epifanio Mejía*

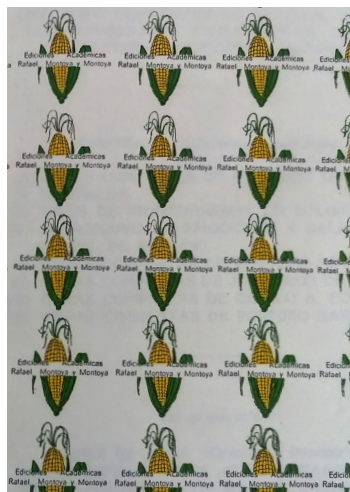


Figura 2. Guardas edición de lujo

Tradición literaria como categoría de Análisis

La idea de una literatura nacional está vinculada a la formación de los Estados-nación modernos (Janik, 1998, pp. 7-8). Esta se expuso y discutió dentro de espacios de sociabilidad, y se difundió a través de publicaciones periódicas, antologías, prólogos, etc. (Vasco Acosta, 2016, pp. 6-12). El “canon” que surgió de esta circulación de las ideas pasó a considerarse a lo largo del siglo XX como patrimonio nacional que debía recuperarse. La problematización comienza una vez se deja de admitir sin reservas la acepción de que el canon constituye lo más representativo de una nación y se lo define como discurso de élite, esto es, algo que no es inamovible y eterno, sino arbitrario. Si se lo traspone al caso colombiano: el canon de la literatura colombiana representa a hombres blancos, católicos, heterosexuales, que escriben en español y que se consideran herederos de la cultura occidental, que es, a su vez, una cultura superior a las demás.

El cuestionamiento de la idea de “canon” ha sido posible por el reconocimiento de procesos externos, periféricos, a la obra literaria. En esta discusión se ha optado por la interdisciplinariedad y se ha reconocido el valor de los instrumentos y modelos de la historia, la sociología, la antropología, la lingüística, entre otras ramas, para darle un significado más preciso a la literatura.

Algunas investigaciones recientes han cuestionado el corpus que conforma la denominada “literatura colombiana”. Los estudios editoriales, para no ir muy lejos,

son un buen ejemplo. Al cambiar el foco de atención de las obras “más representativas” de la literatura colombiana, que es una idea alrededor del canon, y centrarse en la producción de una editorial determinada, estos estudios aportan a la “bibliodiversidad” y amplían con ello el espectro de lo que se entiende por literatura. También podríamos hablar de los estudios de género o los estudios étnicos. Los alcances de este artículo no permiten realizar una discusión amplia con las investigaciones a las que hacemos referencia en este punto. Nos limitamos, por lo tanto, a indicar un par de ejemplos recientes. Ana María Agudelo Ochoa (2015) inicia su estudio sobre las escritoras Josefa Acevedo de Gómez y Soledad Acosta de Samper, afirmando que

[...] los grupos femeninos en Colombia desde el inicio de su historia social han contado con no pocas trabas para el desarrollo de su especificidad. Excluidas de la vida pública, sometidas a los dictámenes de la férrea y jerarquizada sociedad a la que pertenecen y relegadas a las actividades propias del ámbito de lo privado, las mujeres colombianas de la era decimonónica contaron, hasta bien entrado el siglo xx, con muy pocas opciones de realización personal (p. 1).

Para el caso de las culturas indígenas, Selnich Vivas Hurtado (2015), en su estudio de la poesía minika, señala que, “torpemente, la vergüenza étnica que heredamos del modelo colonialista nos impide sentir interés por cualquier cultura que no sea eurocéntrica, letrada. Mejor sentirnos europeos que descubrir una gota de indígena o de afro en casa” (p. 18). Entre los argumentos más recurrentes de este tipo de trabajos está la arbitrariedad de dicho corpus, que no representa la diversidad cultural del país. Este cuestionamiento ha dado con intentos diversos de incluir dentro de las expresiones de la literatura colombiana aquellos discursos no hegemónicos. Tal inclusión fracturó la idea de canon al dejar en evidencia su carácter excluyente e ideológico.

La necesidad de focalizar de manera diferente los procesos literarios es la justificación de optar por una editorial como objeto de investigación. Ahora bien, esta propuesta no debe asumirse en detrimento de los estudios literarios de mayor trayectoria, sino que apela a instrumentos diversos con los que se pretende criticar procesos que, aunque intervienen en lo literario, en ocasiones son dejados de lado en favor de la obra misma.

Al hablar de “tradición literaria” para referimos a lo que usualmente se conoce por “literatura colombiana”, “literatura antioqueña” o, de manera más general, “literatura regional”, pretendemos evitar la argumentación dentro de presupuestos canónicos y, por el contrario, ver en el canon una variable más dentro de la complejidad de

los procesos literarios, sobre todo aquellos que se refieren a los mecanismos de legitimación y conservación de los discursos. “Tradición literaria” abarca la idea de canon en cuanto producto de élite y permite entender la literatura en tanto conjunción de múltiples discursos.

El editor Rafael Montoya y Montoya es receptor de una tradición literaria y le da la consideración de patrimonio regional al ofrecerla como aporte en la definición de identidad de la nación. Pero hay que tener cuidado a la hora de establecer un juicio demasiado drástico y *a priori* frente a esta editorial, porque dicho juicio podría estar motivado por revaluaciones que se dieron décadas después. En los años sesenta la “ciudad letrada” y sus mecanismos de legitimación vinculados al poder no habían caído aún bajo el manto de la sospecha, por lo que Ediciones Académicas no debe tomarse como reacción frente a una suerte de legitimidades emergentes. Lo cual no significa que la producción editorial no estuviese reaccionando a algo. Gilberto Loaiza Cano (2016) ha señalado que en Colombia, a partir de la segunda mitad del siglo xx, el monopolio indiscutido del libro como soporte de la cultura legítima comenzó a desmoronarse con la aparición de los medios de comunicación masiva: la radio y la televisión. De hecho, el abandono del libro por nuevos soportes ya era motivo de reservas y hasta reproches en el medio editorial en el que se movió Montoya y Montoya. El editor Benigno Gutiérrez, quien influyó profundamente en la labor de Montoya y Montoya, señalaba en 1956, refiriéndose a su “amada Antioquia”, que estaba “embrutecida por la radio y el deporte y contagiada ya de un estúpido e incontrolable pragmatismo” (Gutiérrez Panesso y Levy, 1989, p. 57). También hay que tener en cuenta la emergencia de cierto nacionalismo en la producción editorial que se dio en la época y que pudo responder, entre otros factores, a la superioridad editorial de otras naciones de habla hispana, entre ellas Argentina, Chile, México, o la misma España, que impactó el mercado del libro en Colombia.

La tradición literaria y los agentes dentro del circuito de circulación de las ideas

Para entender las particularidades que introduce Ediciones Académicas al editar textos de una tradición decimonónica, nos centraremos en los procesos de recepción de las ideas. Partimos de la premisa básica de Roger Chartier (1994) de que “no hay texto fuera del soporte que lo da a leer, que no hay comprensión de un escrito, cualquiera

que sea, que no dependa de las formas en las que alcanza a su lector” (p. 46). La comprensión de las ideas literarias necesariamente está unida a la comprensión del soporte, y lo mismo sucede con los procesos de recepción. Al hacer referencia a esta, Horacio Tarcus (2016) distingue cuatro “momentos” dentro del “proceso global de producción y circulación de las ideas”: producción, difusión, recepción y apropiación (pp. 72-78). Hablamos entonces de un momento de *producción* de una tradición literaria, pongamos de ejemplo la habitualmente denominada “literatura antioqueña”, al referirnos a la “elaboración” del conjunto de ideas que la conforman. Lo sigue un momento de *difusión* de tales ideas a través de soportes, entre ellos las publicaciones periódicas y los libros, y de espacios de sociabilidad como las sociedades literarias. En tercer lugar, estaría un momento de *recepción* que nos ubica en los procesos de “adaptación” de la tradición, en la recuperación bibliográfica y la reedición de los textos, a través de “operaciones de selección y marcación”. Esta labor la llevan a cabo diversos agentes, entre ellos los editores, prologuistas y críticos. En último lugar estaría un momento de *apropiación*, que se refiere al “lector final” al “término de la cadena de circulación”, que serían los lectores de las Ediciones Académicas, de los que nos llega noticia a través de las listas de suscriptores y las reseñas que aparecieron en publicaciones periódicas. Este circuito, ya se habrá notado, es artificial y, por tanto, sus momentos no deben tomarse como independientes y consecutivos. La *producción* de las ideas es también *apropiación* y *recepción*. La élite decimonónica antioqueña no produjo su literatura a partir de la nada, sino que esta surgió de la *apropiación* (lectura) y *recepción* (adaptación) de corrientes y movimientos extranjeros —el realismo, el naturalismo y el modernismo—, o de parámetros de definición de la cultura —las ideas de progreso y civilización— (Escobar Villegas, 2009, pp. 17-25). Por otra parte, la *difusión* difícilmente puede entenderse separada de la *producción*: la *producción* de la idea de literatura antioqueña fue un proceso en sí mismo, que no se redujo a la redacción de un manuscrito, digamos la escritura de *Frutos de mi Tierra* por Tomás Carrasquilla, sino que implicó discusión, crítica y continuas reelaboraciones estéticas en sociedades literarias y publicaciones periódicas (Vasco Acosta, 2016, pp. 6-12). La *recepción* a su vez trae implícita la noción de *apropiación*. Los agentes que en la década del cincuenta se preocuparon por la literatura antioqueña (Rafael Montoya y Montoya, Benigno A. Gutiérrez, Ediciones Togilber, Editorial Bedout, entre otros) partieron de una *apropiación* de dicha tradición a la hora de decidirse por adaptarla al nuevo público

y reeditarla. En este circuito, del que depende la supervivencia de las ideas estéticas, los agentes ocupan un lugar principal. En el caso de Ediciones Académicas, el editor es el encargado de configurar la idea de literatura antioqueña, por cuanto produce el soporte que hace posible la circulación de dicha tradición.

Rafael Montoya y Montoya casi nunca estableció relaciones editoriales con autores vivos —lo que no lo eximió de recurrir a los herederos para contar con los derechos patrimoniales—. Esta particularidad circunscribe su labor a la recopilación de fuentes dispersas, que se traduce en la voluntad de generar un imaginario de obra adjunto a un autor específico. De este modo, el editor amplía su espectro de labores, por lo general limitado a la dirección de la producción material del libro y los procesos de adecuación del manuscrito, para ocuparse además de otras tareas.

En las *Obras Completas de Gregorio Gutiérrez González* se incluye una “Nota sobre el editor”. En esta, León Zafir (seudónimo del poeta anoriceño Pablo Emilio Restrepo López) presenta a Montoya y Montoya haciendo especial énfasis en la importancia de su labor de editor para la cultura de Antioquia. Dice Zafir (1960) con evidente tono laudatorio:

Brioso como un venado calentano, ni estirado con ínfulas de gran publicista, ni encogido con maliciosa barraganería, se ha dado a la tarea que verdaderamente lo enaltece de rebujar archivos históricos, notaría, bibliotecas; visitar algunas poblaciones del Oriente antioqueño, hablar con viejos memoriosos, visitar en la Ceja del Tambo la casa solariega de “El Puesto” en donde nació Gregorio en el año de 1826, el templo colonial donde fué bautizado y donde reposan los restos del poeta, arrodillarse a orar y a observar frente al altar del mismo templo la Pila de agua bendita en donde recibió las aguas bautismales el egregio y delicado cantor de Aures y de Julia y del Cultivo del Maíz y de todas las faenas labriegas; enderezar sus pasos voluntariosos hacia Sonsón por ir a conocer la casa que ocupó el bardo, deteniéndose a meditar en la mitad del puente desde donde “las aguas de Aures descender se ven”; recoger fotografías de todos estos lugares, de templos y de placas conmemorativas y retratos y autógrafos del poeta y hasta una foto de la Pila bautismal; escribir cartas, muchas cartas a los académicos que por lo general viven en Bogotá (y en la luna) y con el acopio de todos estos datos y material poético, ponerse al frente de los operarios de los Talleres de Bedout, con una alegría casi infantil y un generoso anhelo de hacer labor cultural y revaluadora de los positivos gonfaloneros de la espiritualidad antioqueña, hasta entregarnos las obras completas de nuestro poeta eglógico en una bella edición que envidiarían las mejores casas editoras de América... ¡Tal es la hazaña que ha realizado Rafael Montoya y Montoya, con una voluntad de acero colado! (pp. 455-456).

Hablamos de una labor de búsqueda bibliográfica que tiene por objetivo la reconstrucción de la figura del autor y su obra, para finalmente, con todo el material recuperado y analizado, intentar un discurso coherente, enlazado por el rótulo de “obras completas”, en el que se incluyan todos estos materiales que de cierta manera coaccionan el sentido de los textos.

Sin embargo, la actitud de recuperación completa de los escritos de determinado autor, que no sigue parámetros de selección que superen el de autoría, no siempre fue recibida con entusiasmo. El poeta Helcías Martán Góngora (1964), en una reseña publicada en el *Boletín Cultural y Bibliográfico* del Banco de la República, escribe:

Pregunto, ahora, ¿si hay razón alguna para que un editor póstumo, lleno de buenas intenciones, incluya en las “Obras Completas”, los poemas desconocidos, que Barba repudió públicamente? La respuesta negativa la dio en vida, el colérico Main Ximénez, anticipándose a tan ímproba labor de arqueología literaria. [...] Con la reimpresión de estos “Poemas desconocidos”, muy poco o nada gana la gloria indeficiente de Porfirio Barba Jacob, en su designio intemporal (pp. 2241-2243).

Se exige, en este caso, que el editor no sea únicamente el agente que decide a *quién* debe publicarse, sino además *qué*, dentro de la variada producción de un autor.

El escenario en que el editor construye una obra —no se limita a editarla o reimprimirla— trae a primer plano su labor, esto es, lo visibiliza. Ahora bien, Montoya y Montoya llevó a cabo una empresa privada que fue financiada con capital propio y que no contó, hasta donde tenemos noticia, con apoyo de entidades gubernamentales o de políticas culturales. El tema de la falta de apoyo institucional para una empresa que pretendía impactar positivamente en los imaginarios regionales y nacionales, con un marcado énfasis en la cultura autóctona como identidad, será una constante en la sección que recoge las opiniones de personajes de renombre en el campo cultural del momento, titulada “Conceptos estimulantes para ‘Ediciones Académicas’”, que se incluía en la parte final de los tomos.

El editor entonces utiliza su producción editorial no solo para generar un imaginario de autor, sino que además se vale de las páginas preliminares y anexos para construir una imagen de sí mismo. Entre estos se cuentan también las fotografías del editor, los conceptos positivos sobre su labor, la inclusión de su nombre dentro de las ediciones, sus prólogos y notas al pie. El objetivo final es vincularse como agente a la tradición literaria decimonónica denominada “literatura antioqueña” o, si hablamos de toda la colección en tanto conjunto, “literatura nacional”.

Por su parte, consideramos que los suscriptores, en cuanto grupo definido de lectores, reciben y a la vez legitiman cierto “imaginario identitario” que se venía formando dentro de los círculos de las élites intelectuales de Antioquia desde el siglo anterior. Tal cual lo explica Escobar Villegas (2009), “antioqueño” tiene diversas acepciones: gentilicio —“naturales de un espacio administrativo que se llama Antioquia” (p. 284)—, punto de vista cultural —“una visión antropológica de la noción” (p. 285)—, o imaginario; esto es:

Un conjunto de imágenes mentales que pretende adjudicar a todos los habitantes, —incluyendo los naturales y los por adopción—, de una región más o menos imprecisa y que no coincide siempre con las divisiones territoriales administrativas, una serie de características que los homologa, los define ante el mundo, los clasifica y los compara con otros imaginarios de identidad. Dicho conjunto de imágenes mentales fácilmente origina ideologías regionalistas, algunas veces con grandes dosis de agresividad, pero siempre con la idea clara de separarse de los otros (p. 286).

Este imaginario que definía lo “antioqueño” a partir de aspectos genéticos, geográficos y raciales permeó profundamente los discursos literarios, científicos, políticos y artísticos de la época. Ediciones Académicas es heredera de esa tradición no solo porque recuperó buena parte de sus figuras “heroicas”, sino además porque los presentó al lector a través de los anexos críticos, en los que se propendía precisamente a la heroización y singularización de la figura del antioqueño, basada en la exaltación biográfica, los adjetivos rimbombantes y la vinculación de un individuo a una suerte de “percepción histórica de Antioquia”. Elementos que responden, para decirlo con Escobar Villegas (2009), a los “mecanismos de la lisonja”: “vanagloriar a los hombres y mujeres por el sólo hecho de pertenecer a la propia tierra de quien comenta, o porque quien escribe es un invitado de honor en la región de la cual proviene el biografiado” (p. 174).

La labor editorial se entiende, entonces, como recuperación de un “imaginario de identidad” que tiene un público objetivo bien definido: en el caso de las ediciones de lujo, tal cual lo evidencian las listas de suscriptores, se trata predominantemente de un lector masculino de élite y de instituciones principalmente educativas.

La literatura antioqueña en Ediciones Académicas

En este apartado trataremos de construir una definición de literatura antioqueña a partir del proyecto de Ediciones Académicas. La definición será necesariamente ambigua, llena de matices e incluso contradictoria, puesto que está compuesta de discursos elaborados por personajes disímiles, de épocas e ideologías diferentes. Sin embargo, a pesar de las distancias, creemos que hay unas líneas generales en las que los autores se apoyan para sustentar las tesis. Se dan comparaciones con otras regiones, se recurre a la autoridad legitimada, a la delimitación de una idea de “antioqueño” desde presupuestos culturales, raciales y geográficos, y a la búsqueda de lo universal en lo particular, que valida el uso de tipos regionales. A continuación, revisaremos cada una de estas líneas más detenidamente.

La literatura antioqueña cuenta con figuras paradigmáticas, “bardos”. Aquí nos referiremos principalmente a Juan de Dios Uribe y Gregorio Gutiérrez González. El primero, un liberal radical, conocido sobre todo por ser un escritor político, de estilo agresivo, con dominio de la sátira y de la apología, cuyo uso dependía del personaje reseñado. No es el gran poeta de la región, tampoco el gran novelista. Esos puestos se los han otorgado respectivamente a Gutiérrez González y Epifanio Mejía, en la primera categoría, y a Carrasquilla, en la segunda. Su inclusión es pertinente por su filiación política, en una región especialmente conservadora, y por los géneros en que se desarrolló, que podríamos llamar menores en el sentido de que no contaban con el prestigio de la poesía y la novela. Gutiérrez González, por su parte, es el autor de uno de los textos paradigmáticos de lo que entendemos por literatura antioqueña: *Memoria sobre el cultivo del maíz en Antioquia*. Considerado repetidamente como el poeta de Antioquia, tenía una filiación política opuesta a la de Uribe. Estos ejemplos permiten percibir una idea de literatura regional que trasciende los límites de otro tipo de categorías ideológicas, como la de partidismo.

La discusión de si estos autores merecen o no el lugar en el que aquí, concisamente, los ubicamos carece de relevancia. Lo que importa en este apartado no es la selección de las figuras principales de la literatura antioqueña, o si tales figuras merecen el lugar que la tradición les ha otorgado, porque con ello caeríamos en las determinaciones canónicas que tratamos de evitar. Proponemos, en cambio, la revisión de la crítica que los autores han recibido y con ello aportar a la comprensión de los procesos de legitimación que culminan en la enunciación de un canon.

La definición de literatura antioqueña a partir de la colección Ediciones Académicas debe entenderse en el marco de un proyecto de carácter patrimonial más que político-sectario. Tal afirmación se sustenta en dos circunstancias. En primer lugar, la declaración de intención de la colección, que aparece en los prólogos del editor y en la publicidad de los medios impresos y radiales, nunca se refiere a un proyecto político, como lo podría ser, por poner el ejemplo más célebre, el de una Antioquia Federal. En cambio, sí es explícito y frecuente el propósito de recuperar el patrimonio que, aunque se identifica de manera regional, pretende tener un impacto nacional e internacional. En segundo lugar, porque la colección en sí presenta cierta heterogeneidad, pues no publica únicamente a autores antioqueños, sino también a autores de otras regiones y países.

En línea con la tesis anterior, la literatura antioqueña se define a través del contraste con otras regiones y contextos. Es frecuente la comparación de los autores antioqueños con escritores de otras latitudes, en ocasiones resaltando la superioridad de lo antioqueño. Tomás Carrasquilla (1965), por ejemplo, en su prólogo a las *Obras Completas de Juan de Dios Uribe* anota:

Picón el aristócrata, Emilia la gallarda, Ricardo León el de las músicas, Bécquer el divino, se me hacen pálidos junto a este Petronio del prosal. Alguien le ha comparado a Montalvo, poniéndole debajo de este autor. ¡Oh santa libertad de opinar! No existieras, y fuera a la pira quien tal afirmara. Montalvo, el de los perendengues rebuscados, el de los muestrarios gramaticales, el acervantado que pierde su personalidad, ¿superior a Juancho Uribe? (p. 9).

También los autores extranjeros se valen de esta estrategia, como lo hace el español Juan Valera, quien en el apartado que Montoya y Montoya incluye al final de las *Obras Completas de Gregorio Gutiérrez González* —en el que el editor compila fragmentos de diversos autores— y que se titula “Gregorio Gutiérrez González ante la crítica universal”, compara a este con el poeta latino Virgilio: “En las montañas antioqueñas suspiró con inefable melodía las estrofas de Gregorio Gutiérrez González, autor de las Geórgicas Colombianas, o hablando con más propiedad, antioqueñas” (Valera, 1960, p. 79).

La colección sustenta su legitimidad en dos aspectos principales. Por una parte, el diseño cuidado de la colección, que resalta la importancia canónica del editado. Por otra parte, el carácter “académico”, entendido como rigor —en cuanto pretende establecer un texto fiable—, documentación prolija —en cuanto recoge anexos que permiten una contextualización biográfica del autor— y respaldo de autoridades que publican conceptos favorables o “estimulantes” frente a la colección o sus autores.

Las autoridades que respaldan la edición tienen un peso de legitimación. Uno de los textos de Tomás Carrasquilla, por ejemplo, es fragmentado en tres partes y publicado en tomos diferentes. El texto se publicó originalmente en *El correo liberal* el 6 de agosto de 1913 bajo el título de “Tres nombres”, con el que se hacía referencia a Gregorio Gutiérrez, Epifanio Mejía y Juan de Dios Uribe. La división es problemática por cuanto Montoya y Montoya no cita la fuente original, no informa que se trata de un fragmento, pone a estos un título diferente en cada caso y excluye algunos apartados del original. Evidencias todas de un interés por el peso del nombre del prologuista por encima, incluso, de la coherencia del discurso. Lo importante es la reproducción de los fragmentos en los que se hace más evidente el respaldo de la

autoridad frente al editado. Así, refiriéndose a Juan de Dios Uribe, el fragmento de Carrasquilla (1965) inicia:

¡El Indio!... “¡De pie para cantarla que es la patria!”¹ ¡Este hombre! ¡Yo no sé qué será este hombre! Espíritu celeste o satánico, es lo cierto que a mí me fascina y me embruja. No será un genio, tal vez ni un pensador; pero en eso de revelarse por medio de la forma, se me antoja que nadie le supera en nuestra lengua (p. 9).

Lo “antioqueño” se define desde diversos parámetros. El principal es el geográfico. Antioqueño es el que nace en “Antioquia”; pero no una de realidades y límites geográficos, sino aquella que viene de los imaginarios decimonónicos. José María Vargas Vila (1965), por ejemplo, en un texto que se incluye a modo de prólogo en las *Obras Completas de Juan de Dios Uribe*, introduce una suerte de determinismo geográfico como explicación de las condiciones de posibilidad del artista. El texto de Vargas Vila apareció originalmente en *Los divinos y los humanos*, de 1903, publicado en París por Librería Americana. Montoya y Montoya reproduce el texto íntegro con algunas modificaciones tipográficas. En él, Vargas Vila habla de seis lugares que se diferencian por sus características geográficas, históricas y culturales. A Bogotá, tierra de altura, la caracteriza la “imaginación severa y fría”. La identificación, que incluye lo que se da y lo que no —“tierra de estudio más que de genio; de cultivo más que de espontaneidad” (p. 17)—, la concreta la inserción de una figura representativa, que en este caso es Miguel Antonio Caro: “lo clásico mediocre” (p. 18). Vargas Vila procede de igual manera con las cinco regiones restantes: la segunda, “las tierras del Zaque, patria de talentos generosos e inspiraciones bíblicas”, allí surge “un don José Joaquín Ortiz, es decir, lo místico sublime” (p. 18); la tercera, “allá en los declives de la Cordillera”, “patria del bocio”, donde se dan “imaginaciones enfermas”, donde se es un “idiota” y se es parte del “cretinismo literario” representado por “Carlos Martínez Silva, es decir, lo ridículo” (p. 18); la cuarta, “las riberas del mar”, ofrece dos tipos de escritores: “Diógenes Arrieta, es decir, lo bello; Rafael Núñez, es decir, lo sombrío” (p. 18); la quinta, el Cauca, es lugar para “un César Conto, es decir, lo fecundo” (p. 19); la sexta y última es Antioquia y con ella se introduce la figura de Juan de Dios Uribe. De Antioquia hay una caracterización a un nivel de influencias y estético. Como influencias se tiene a Camilo Antonio Echeverri, Gutiérrez González y Epifanio Mejía. En lo estético

¹ Carrasquilla cita sin nombrarlo al poeta argentino Olegario Víctor Andrade. Los versos pertenecen al poema “La Atlántida. Canto al porvenir de la raza latina en América”.

se resaltan las cualidades del paisaje y el papel de estas en la formación de Uribe: “Su alma se impregnó en la infancia de la majestad de aquellos paisajes retratados en su retina, de aquellos ruidos imponentes que arrullaban sus sueños, de aquella calma sublime que se extendía en torno de él” (p. 19). En consecuencia, de ese ambiente se obtiene “la fuerza de su musculatura y la solidez de su inteligencia” (p. 19). Este ejemplo es significativo porque señala una particularidad importante en la formación de imaginarios, y es que en esta cumplen un papel principal los escritores que ven la región desde afuera y tienen la posibilidad de establecer parámetros de comparación más amplios.

Lo antioqueño también se define por las costumbres, que son de eminente rai-gambre hispánica. Pero esta raíz no se impone de manera absoluta, sino que al adaptarse al nuevo medio, da lugar a una nueva “estirpe”. Es entonces cuando elementos no hispánicos definen parte de la identidad antioqueña, como la alimentación, dentro de la que el maíz, trascendental para las culturas ancestrales de América, se convierte en símbolo de lo antioqueño. Este énfasis en las costumbres, que determina el valor estético de las obras, aparece en la “interpretación biográfica” del indio Uribe que propone Luis López de Mesa (1965):

Los hijos de tales zapadores de selva [los colonizadores antioqueños] no llegaban ciertamente a comer ave fénix empanada, pero al rudo jornal de las dehesas y labrantíos, de los socavones mineros o premiosos quehaceres femeniles, que a nadie, niño siquiera, o mujer, permitiose holganza. Ni qué decir de arriadas y transporte por improvisados caminos y veredas de andurriales a veces, con ríos por medio aturbonados ahí, como el Cauca, o torrentosos y volubles como su acrecido afluente el comarcano San Juan. Y sin embargo de tamaño aislamiento y sumas ocupaciones, en cada hogar se guardase por lectura frecuente no solo obras de devoción como el Año Cristiano de Croisset, estupendamente traducido, o baratura española, con el Quijote a la cabeza, Lope quizás, y de seguro, siempre de seguro, alguna asequible colección de novelas románticas o sabrosas poesías (p. 34).

Un concepto más complejo es la cuestión de la “raza”, en tanto determinación genética. Aunque la palabra “raza” aparece en algunas ocasiones, en pocas designa algo diferente a una comunidad cultural. Sí aparece explícitamente como determinación genética en el prólogo de Luis López de Mesa recién citado. Una de las preocupaciones principales de López de Mesa está en determinar un “derecho de estirpe”, esto es, una descripción genealógica que busca dejar en claro el “limpio abolengo hispánico” de Uribe. Para ello reconstruye el árbol genealógico del Indio hasta llegar a los fundadores de los pueblos de Antioquia, recién llegados de España (López de Mesa, 1965, p. 32).

Hay un último elemento, quizá el más importante: el carácter universal que alcanza el antioqueño desde su particularidad regional. Lo universal se entiende como el aporte de una cultura particular, desde su definición, a la raigambre que compone la cultura humana en su totalidad. Marcelino Menéndez y Pelayo (1960), en su momento una de las mayores autoridades críticas de la lengua española, anotó acerca de *Memoria sobre el cultivo del Maíz en Antioquia*: “es, sin duda, lo más americano que hasta ahora ha salido de sus prensas”, “si poseyese muchas cosas como este poema, la literatura colombiana sería sin duda la más nacional de América” (p. 75). A propósito del mismo poema, Tomás Carrasquilla (1960) resalta, dentro de este proceso de universalización, la importancia de la traducción y el modo en que las lenguas se definen y adquieren su “característica” a partir de sus poetas:

Antioquia no es nada, como no lo es Toboso, pero ya figura por ahí en los fastos imperecederos de las letras: ya su poema, tan original y todo, ha sido traducido a la lengua de Hugo y de Flaubert. Cualquier día lo será a la de Dante (p. 87).

En síntesis, la literatura antioqueña en Ediciones Académicas abarca textos y autores que recuperaron un imaginario identitario de la élite decimonónica con el que se definió el espacio denominado “Antioquia”. Un espacio que no responde a límites políticos o geográficos, sino que delimita una naturaleza, unos símbolos y unas costumbres que la élite de Antioquia definió como “antioqueños”. La de Ediciones Académicas es una labor patrimonial de recuperación bibliográfica; las fuentes disponibles no permiten una vinculación política, en sentido partidista. Esta vinculación, sin embargo, no puede descartarse, puesto que el descubrimiento de nuevas fuentes —un archivo personal del editor o de la editorial— podría arrojar luces sobre los propósitos que, por una u otra razón, no era conveniente publicar. La colección se legitima así misma a través de conceptos y críticas positivas de autores consagrados, y a partir del realce continuo de la importancia y canonicidad de los editados. La empresa editorial no se limita a un impacto regional, sino que busca internacionalizar sus autores, lo que se había llevado con algún éxito en años anteriores con Tomás Carrasquilla. Consideramos que la internacionalización de los autores, que se logra con la recepción por parte de autoridades y editoriales extranjeras, es tomada como prueba de consagración y canonización, pues con ello se demuestra que el autor ha logrado en lo particular —la región— lo universal,

que se alcanza, según el énfasis de la crítica, retratando lo que es *esencial* y por tanto universal a la condición humana.

Ahora bien, la estética que se percibe en esta crítica no es única del caso antioqueño. Fue, al contrario, un proceso común a otras naciones latinoamericanas. Bernardo Subercaseaux (2007), para el caso de Chile, incluye dentro de “los aspectos que conciernen al espacio y representación de lo nacional” lo que denomina “la estética del rincón”, en la que confluyen elementos estéticos con elementos identitarios:

Mariano Latorre, señaló “ahondar en el rincón es la única manera de ser entendido por el mundo... literariamente la aldea bien descrita es la conquista de lo universal”. “Pinta tu aldea y pintaras el mundo” fue consigna estética vigente en la época. Pero el motivo del rincón tiene también el valor de lo propio, implica el supuesto de que existe un específico cultural chileno, y que la literatura debe hacerse cargo de él (p. 282).

El “específico cultural” es el determinante principal del canon de la literatura antioqueña que propone Ediciones Académicas. A partir de la existencia o no de ese elemento, se establece una jerarquía, un nivel de importancia.

Consideración final

Aun dilucidadas algunas de las estrategias de Ediciones Académicas que le permitieron erigirse como una instancia de conservación de una tradición literaria, quedan muchas preguntas por responder. Una de ellas es el escaso interés editorial que en los últimos años ha habido por sus exponentes. Esto se puede explicar si se tiene presente que “la estética del rincón”, la búsqueda de lo universal en lo particular, de lo “específico cultural”, de “la Antioquia de nuestros abuelos”, al decir de Montoya y Montoya, limita la producción literaria a un naturalismo ciego, entendido como un discurso estético con el referente en un imaginario dado y no en una construcción siempre novedosa que se hace a partir de la experimentación empírica. Olvidado el sustento material que soporta el imaginario —cuya recuperación es labor cultural del Estado y, en menor medida, de la empresa privada, como el caso de Ediciones Académicas—, el referente deja de tener significado. El progresivo desinterés por el libro, que se ha agravado en los últimos sesenta años, ha hecho que este soporte principal de la cultura de la élite decimonónica caiga cada vez más en ese “olvido” tan temido por Montoya y Montoya. “El libro no es un asunto relevante en la Colombia contemporánea”, constata Gilberto Loaiza Cano (2016), “desplazado, primero, por la

radio, la televisión y el cine; luego por el alud de innovaciones de la internet, el libro quedó confinado al raquítrico mundo universitario, al consumo oneroso de la clase media urbana culta” (p. 251). Pero la cuestión no es el desplazamiento de soportes en sí, sino el hecho de que junto a este el contenido también cambia. Los imaginarios que transmiten la radio, la televisión y la internet, en un proceso de preservación y legitimación, están lejos del imaginario de las élites decimonónicas antioqueñas; están lejos, incluso, de las élites intelectuales y económicas de Colombia. De ahí que, para un lector culto, que no sea especialista, difícilmente la “literatura antioqueña” pueda ser objeto de interés.

Pese a todo, estas consideraciones no deben ser tomadas como un reproche. Lo que pretendemos es ofrecer una respuesta siempre parcial a la cuestión del olvido y falta de interés por una tradición literaria. Sin duda muchos de los valores que traía consigo ese imaginario decimonónico están hoy día revaluados. El hombre blanco, fuerte, heterosexual, católico, domador de la naturaleza, y la mujer blanca, bella, heterosexual, católica, sumisa, base de la familia y soporte del matrimonio, aparecen hoy chocantes y poco atractivos. Las estructuras sociales han cambiado mucho y las ficciones o imaginarios que las soportan han seguido la misma ruta.

Referencias bibliográficas

- Agudelo Ochoa, A. M. (2015). *Devenir escritora: Emergencia y formación de dos narradoras colombianas en el siglo XIX (1840-1870)*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- Carrasquilla, T. (1960). Gregorio Gutiérrez González ante la crítica universal. En R. Montoya y Montoya (Comp.). *Obras Completas de Gregorio Gutiérrez González* (pp. 85-87). Medellín: Ediciones Académicas.
- Carrasquilla, T. (1965). Juan de Dios Uribe. En R. Montoya y Montoya (Ed.). *Obras Completas de Juan de Dios Uribe. Tomo I* (pp. 9-10). Medellín: Ediciones Académicas.
- Chartier, R. (1994). Textos, impresos, lecturas. En *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna* (pp. 41-57). Madrid: Alianza Editorial.
- Escobar Villegas, J. C. (2009). *Progresar y civilizar: imaginarios de identidad y élites intelectuales de Antioquia en Euroamérica, 1830-1920*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- Gutiérrez Panesso, B. A., y Levy, K. (1989). *Veinticuatro cartas de Benigno A. Gutiérrez “Cyrano de las letras”*. Medellín: Ediciones Gráficas.

- Janik, D. (1998). *La literatura en la formación de los estados Hispanoamericanos (1800-1860)*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag - Iberoamericana.
- Loaiza Cano, G. (2016). Premisas para una historia del libro en Colombia. En A. Rubio Hernández (Ed.). *Minúscula y plural: cultura escrita en Colombia* (pp. 251-270). Medellín: La Carreta Editores.
- López de Mesa, L. (1965). Juan de Dios Uribe Restrepo (interpretación biográfica en el centenario de su nacimiento). En R. Montoya y Montoya (Ed.). *Obras Completas de Juan de Dios Uribe. Tomo I* (pp. 32-48). Medellín: Ediciones Académicas.
- Martán Góngora, H. (1964). Los poemas desconocidos de Barba Jacob. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 7 (12), pp. 2241-2243.
- Menéndez y Pelayo, M. (1960). Gregorio Gutiérrez González ante la crítica universal. En R. Montoya y Montoya (Comp.). *Obras Completas de Gregorio Gutiérrez González* (pp. 74-75). Medellín: Ediciones Académicas.
- Subercaseaux, B. (2007). Literatura, nación y nacionalismo. *Arbor: ciencia pensamiento y cultura* 183 (724), pp. 277-293.
- Tarcus, H. (2016). *El socialismo romántico en el Río de la Plata (1837-1852)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Valera, J. (1960). Gregorio Gutiérrez González ante la crítica universal. En R. Montoya y Montoya (Comp.). *Obras Completas de Gregorio Gutiérrez González* (p. 79). Medellín: Ediciones Académicas.
- Vargas Vila, J. M. (1965). Juan de Dios Uribe. En R. Montoya y Montoya (Ed.). *Obras Completas de Juan de Dios Uribe. Tomo I* (pp. 17-23). Medellín: Ediciones Académicas.
- Vasco Acosta, J. (2016). *Instituciones de la vida literaria y sociedades literarias en Antioquia. Estudio de formas de sociabilidad, 1880-1914* (Tesis doctoral). Bogotá: Universidad de los Andes.
- Vivas Hurtado, S. (2015). *Komuya uai: Poética ancestral contemporánea*. Medellín: GELCIL - Sílabas Editores.
- Zafir, L. (1960). Sobre el editor. En R. Montoya y Montoya (Ed.). *Obras Completas de Gregorio Gutiérrez González* (pp. 455-456). Medellín: Ediciones Académicas.

LA CRÍTICA LITERARIA CONSERVADORA EN COLOMBIA ENTRE 1930 Y 1950*

THE CONSERVATIVE LITERARY CRITICISM IN
COLOMBIA BETWEEN 1930 AND 1950

Leonardo Augusto Monroy Zuluaga¹

* Artículo derivado de la investigación “El pensamiento literario de Rafael Gutiérrez Girardot entre 1970 y 1990 y sus relaciones con América Latina”, del Grupo de investigación en Literatura del Tolima.

Cómo citar este artículo: Monroy Zuluaga, L. A. (2021). La crítica literaria conservadora en Colombia entre 1930 y 1950. *Estudios de Literatura Colombiana* 49, pp. 105-119. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n49a06>

¹ <https://orcid.org/0000-0001-6760-8932>
lmonroyz@ut.edu.co
Universidad del Tolima, Colombia

Resumen: Este artículo interpreta algunas características de la crítica literaria conservadora en Colombia entre 1930 y 1950, enfatizando en las propuestas de Laureano Gómez, Antonio Gómez Restrepo y Rafael Maya. Para el análisis se retoma la categoría de “repertorio” de Itamar Even-Zohar, desde la cual se comprende el peso del ejercicio crítico en el circuito literario, al tiempo que se ofrece un espacio para establecer diálogos entre varios estudiosos. El documento pone de relieve la fuerte sujeción de los repertorios críticos conservadores a los principios religiosos y la importancia de la poesía clásica como forma mayor dentro de la jerarquía de los géneros.

Palabras Clave: crítica literaria conservadora; Laureano Gómez; Antonio Gómez Restrepo; Rafael Maya.

Abstract: This paper interprets some characteristics of the Colombian conservative literary critics between 1930 and 1950, focusing on the ideas of Laureano Gómez, Antonio Gómez Restrepo and Rafael Maya. For the analysis, the category of “repertoire” by Itamar Even-Zohar helps to understand the relevance of literary criticism in the literary circuit and, at the same time, it gives rise to suggest a dialogue between several thinkers. This paper highlights the significance of religious beliefs in the repertoire of conservative literary critics, and the strong presence of classical poetry as a major literary genre.

Key words: Conservative literary criticism; Laureano Gómez; Antonio Gómez Restrepo; Rafael Maya.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez

Recibido: 15.02.2021

Aprobado: 21.05.2021

Publicado: 30.06.2021

Copyright: ©2021 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



Introducción

El periodo entre 1930 y 1950 fue política y socialmente turbulento en Colombia. El punto de inicio significó la vuelta de un gobierno del partido liberal luego de más de tres décadas de hegemonía conservadora y, por momentos, la búsqueda de un Estado democrático en el que hubiera una distribución equitativa de la tierra y educación laica para todos. Así mismo, y como señalaban con indignación los alfiles del partido conservador años después, reformas constitucionales como la de 1936, hechas por un gobierno liberal, afectaban pilares del pensamiento conservador, como “la libertad de conciencia, la libertad de cultos, la prohibición del clero de intervenir en política” (Ayala Diago, 1995, p. 21). Pese a algunos avances, y debido a conflictos no solucionados entre los integrantes de los dos partidos tradicionales en Colombia, en 1948 estalló lo que se conoce como la Violencia, un feroz enfrentamiento especialmente entre las clases menos favorecidas. El conflicto se intensifica luego de 1950, cuando se produce el ascenso de Laureano Gómez a la presidencia, y con él la implementación de políticas regresivas y el recrudecimiento de las persecuciones a los integrantes del partido liberal.

Como es el signo común de toda crítica literaria, pero tal vez con mayor acentuación por el momento histórico que sufría el país, entre 1930 y 1950 la crítica conservadora se tornó en una opción ético-política que buscaba detener las corrientes modernas —y en general, las alejadas del universo católico—, derrotar a sus adversarios liberales y fortalecer la formación de una cultura nacional arraigada en su fidelidad a España, su lengua y su religión. Con esto en mente, cuando se habla de crítica conservadora no solo se está haciendo énfasis a la adhesión a un partido político, sino en general a una cosmovisión que afecta todas las esferas de la cultura. En este sentido, el pensamiento conservador se define por el lugar y el momento de la enunciación, y aunque hay rasgos que se reiteran en diferentes escenarios, “no significa siempre lo mismo [...], es una noción diferencial, comparativa, no ontológica” (García, 2017, p. 143).

En las líneas siguientes se analizará detalladamente esa tendencia, teniendo en cuenta tres voces representativas: Laureano Gómez, Antonio Gómez Restrepo y Rafael Maya. Las fuentes utilizadas en esta exploración son los libros de crítica literaria publicados por estos tres ensayistas entre 1930 y 1950, así como artículos y ensayos de dos publicaciones periódicas de vital importancia hacia la época estudiada: la separata *Páginas Literarias* del diario *El Siglo*, y la *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*.

Para abordar esa crítica literaria conservadora en las décadas señaladas se retoma la propuesta del crítico israelí Itamar Even-Zohar quien, tras interrogar las corrientes de interpretación concentradas exclusivamente en la evaluación textual, propone que existen factores externos a la obra que inciden en el circuito literario. Uno de esos factores es, precisamente, la crítica literaria. Sobre el particular, Even-Zohar (2017) invita implícitamente a explorar las líneas básicas del pensamiento de los estudiosos de la literatura desde el concepto de repertorio, esto es, “el agregado de reglas y materiales que rigen tanto la confección como el uso de cualquier producto” (p. 42). Cada intelectual tiene sus propias reglas y las expone en los círculos académicos con el fin de legitimar cierta manera de ver el fenómeno literario en una sociedad determinada.

El presente artículo encarará algunas de esas reglas de los críticos conservadores planteando ideas afines que permitan comprender el conjunto, desde el diálogo de cada una de las partes. En este sentido, de la lectura de los documentos fuente se ha distinguido dos líneas generales que conforman el repertorio de los críticos conservadores y que se explorarán a continuación: el peso religioso que recaía sobre su mirada y la jerarquía de los géneros literarios que se construyó desde sus principios.

El peso religioso

Pese a las contradicciones del pensamiento conservador en Colombia, previo a la década de 1930 (que tuvo algunos matices incluso en defensa de valores democráticos y laicos), tal cosmovisión estuvo fuertemente influida por la Iglesia católica, al punto de convertirse en un “rasgo decisivo” (Arias Trujillo, 2018, p. 228), en una suerte de trasfondo ideológico ineludible. En términos generales, hacia la época “la visión católica estará definida por su extremado antiliberalismo, anticomunismo y antiprotestantismo” (Turriago, 2017, p. 70), tres posiciones cosechadas tanto a nivel local como internacional. Así las cosas, varios de quienes ejercieron la labor de críticos literarios desde este universo conservador fueron afectados por las ideas religiosas que en ocasiones dirimieron conflictos estéticos.

Si bien aún no es reconocido como una voz determinante en el campo de los estudios literarios colombianos, el ensayista que con mayor evidencia puede ser ubicado en el círculo de la crítica conservadora entre 1930 y 1950 es Laureano Gómez. Su presencia política concitaba polémicas, fuera que su expresión se sintiera en forma de proclamas inflamadas, textos de apreciación estética o incluso obras literarias.

Sus ensayos son una muestra de conocimiento de la sintaxis y el léxico castellano a la vez que, en la mayoría de los casos, emanan una fuerte ironía con la que se enfrentaba a sus adversarios.

Gómez fue quien con mayor vehemencia quiso trasplantar su visión del mundo a todos los ámbitos en los que se desempeñó, incluyendo el de la crítica literaria. Era un católico convencido de que la religión salvaría la humanidad y a esa fe le sumaba la idea de que las naciones que se habían apartado de la Santa Madre Iglesia eran castigadas con el caos y la degeneración. Veía en las corrientes liberales la intromisión demoniaca y se imaginaba que el mundo occidental estaba asechado por una conspiración de masones, judíos y comunistas (Henderson, 1985, p. 146). Durante las décadas de 1930 y 1940 radicalizó su posición frente al partido liberal —que estuvo gran parte de esta época en el poder— y persiguió con celo inquisitorio cualquier formulación hecha por sus adversarios políticos.

En el ámbito literario arremetió contra los colaboradores de los primeros números de la *Revista de Indias* (1936-1951), patrocinada en ese entonces por el gobierno liberal de Alfonso López Pumarejo. Así, por ejemplo, se puede recordar la disputa que desata en Laureano Gómez la publicación del número 5 de dicha revista (marzo de 1937), dedicado en su totalidad al poeta Federico García Lorca, asesinado por el franquismo en la guerra civil. Con el dolor de la pérdida reciente, en el número aparecen textos críticos sobre la vida y obra del poeta español, realizados por, entre otros, Rafael Maya, Lino Gil Jaramillo, Raúl Roa, Melchor Fernández Almagro, así como poemas en homenaje a la memoria de García Lorca con autoría de Darío Samper y Eduardo Carranza.

Una conmemoración de un poeta afín a la izquierda era indignante para Laureano Gómez, pero lo que suscita la mayor cantidad de invectivas de su parte es el epistolario entre Federico García Lorca y Jorge Zalamea. Se debe recordar acá que, desde la década de 1920 en Colombia, la izquierda era vista por los sectores más reaccionarios del país como “la culpable de la agitación social y la lucha de clases” (Arias Trujillo, 2018, p. 223) y, pese a que internamente la izquierda tenía poco poder hacia la época, Laureano Gómez insistía en relacionarla con los liberales, que en conjunto debían ser combatidos con el traje de la Iglesia católica. Así, luego de un repaso fonético y gramatical de los poemas de Porfirio Barba Jacob —un enfoque crítico en el que Gómez se deleitaba—, cierra el ensayo titulado “Clave de ciertas admiraciones”

(1937), aparecido en el periódico *El siglo* de Bogotá bajo el seudónimo de Jacinto Buenaventura, con las siguientes palabras:

Entre nosotros, en la execrable *Revista de indias*, se ha tenido la avilantez de publicar los facsímiles de unas cartas *mariconas* y una especie de romance del *marica* del citado García Lorca. Y iesta es una publicación oficial, hecha por el ministerio de educación, bajo el afrentoso gobierno de Alfonso López! (Gómez, 1984, p. 72).

Al margen de la posible sorpresa por el lenguaje ofensivo, esta afirmación puede ser leída a la luz de sus connotaciones. Apunta aquí Laureano Gómez hacia varios flancos: en el ámbito local trata de deslegitimar el gobierno del presidente López Pumarejo, quien, además de su entusiasmo por la *Revista de Indias*, había promovido la mayor cantidad de leyes para modernizar al país, entre ellas una reforma agraria y el deslinde de la educación frente a la Iglesia católica. Insultaba asimismo a Jorge Zalamea (acusado de ser el marica que lleva un romance con García Lorca), uno de los principales bastiones en el ámbito cultural y educativo del gobierno de Alfonso López Pumarejo. Arremetía contra Federico García Lorca, quien se había opuesto a la dictadura de Francisco Franco en España, dictadura con la que Gómez guardaba una sutil connivencia (Henderson, 1985, p. 140). Profesaba, por último y con orgullo, su condición de católico militante al repudiar las relaciones homosexuales.

Este episodio es una muestra de la constante injerencia de la posición axiológica de Gómez en sus ejercicios de lectura. Precisamente en casi todos sus ensayos de crítica se despliega ese arsenal de guerrero de la santidad con el que se revelan más sus convicciones religiosas que estéticas. Los textos publicados entre 1936 y 1942 expresan esa línea: por ejemplo, sobre *Itinerario de fuga* de José Umaña Bernal concluye que lo peor es su “rastrera sensualidad” (Gómez, 1984, p. 33); el libro de poesía de Darío Samper es un “folleto detestable, mal oliente, asqueroso” (p. 67) porque “todo lo observa desde el aspecto inmundo” (p. 66); la poesía de Barba Jacob es “refugio para extraviados y cobardes” (p. 105); sobre Stefan Zweig afirma que es un ser maligno, con intenciones anticristianas (p. 117). De este matiz eran las lecturas de Laureano Gómez, que en todos los ámbitos públicos se mantuvo fiel a una cerrada noción conservadora de la sociedad y entendió la literatura casi como una expresión ancilar de los proyectos religiosos.

Un tanto menos radical, aunque afín en varios sentidos, es la postura de Antonio Gómez Restrepo. Pese a que Gómez Restrepo venía ejerciendo su labor interpretativa desde comienzos del siglo xx, es entre 1930 y 1950 que empieza a tener fuerte

figuración, en una dupla que, junto con Rafael Maya, conformaba la cima de la visión conservadora en el ensayo de crítica literaria hacia la época.¹

Gómez Restrepo se declara fiel seguidor de los preceptos de Miguel Antonio Caro y, como él, pretende integrar las teorías de Sainte Beuve e Hipólito Taine, pero una mirada detenida a sus escritos revela un compromiso adicional. Es probable que él mismo quisiera borrar las huellas de sus intenciones un tanto monacales porque en las primeras líneas de su *Historia de la literatura colombiana* está interesado en demostrar que guarda una perfecta neutralidad. Dice en ellas:

El autor sólo aspira a que se reconozca su buena voluntad, su deseo de no omitir nada que interese al cabal conocimiento de nuestro desarrollo literario; y la imparcialidad de su criterio, que jamás se ha guiado por razones extrañas al arte, ni ha tenido en cuenta motivos de orden político o personal (Gómez Restrepo, 1946, p. 9).

Esta imparcialidad será la que pondrá en relieve unos años más tarde Rafael Maya, sucesor de Gómez en la cátedra de literatura en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario. En su artículo “Antonio Gómez Restrepo, poeta y crítico”, Rafael Maya (s. f.) recordará cómo, a pesar de las diferencias, Gómez Restrepo valoró positivamente, y en un momento políticamente vibrante, la obra de José Asunción Silva y Carlos Arturo Torres (p. 298). Una impresión similar —y más reciente— tiene Hernando Urriago Benítez (2007), quien afirma que la *Historia de la literatura colombiana* de Gómez Restrepo “está compuesta por notas agudas y ecuanímes que de alguna manera seguían la tradición filológica legada por la generación del siglo anterior” (p. 50).

Sin embargo, es difícil deslindar la lectura de los textos de Gómez Restrepo de su militancia religiosa, y el carácter conservador de su estilo y de su visión. Aunque en su crítica trata de involucrar diferentes perspectivas al uso en su época —y de esta forma darle un matiz científico a su interpretación—, son cuanto menos sintomáticas las aseveraciones que aparecen repetidamente en sus ensayos y que buscan reafirmar su complacencia frente al hecho de que nuestros escritores fueran católicos.

Basta recordar algunas de las apreciaciones con las que apuntalaba sus textos críticos: de José Eusebio Caro afirmaba que “vendrán los jóvenes a recibir de ese

¹ Así se le reconoce en la introducción de su libro *Crítica literaria* (1935) y en los artículos de “Antonio Gómez Restrepo. Poeta y Crítico” (1946) de Raimundo Rivas, y “Antonio Gómez Restrepo. Crítico literario” (1947) de Cecilia Hernández de Mendoza, además de que gran parte de la producción crítica de Antonio Gómez Restrepo fue publicada en el periodo estudiado.

mármol, elocuente en su olímpica mudez, altas lecciones de amor patrio, de virtud estoica, de dignidad cristiana; y él les enseñará que la filosofía utilitarista corrompe las naciones” (Gómez Restrepo, 1935, p. 133); José Joaquín Ortíz es un “patriarca cristiano” (p. 137); José Caicedo Rojas dedicó su vida al cultivo de la “religión y de la patria” (p. 147); Diego Fallon, egregio poeta, “esperó la muerte aferrado al crucifijo” (p. 162).

Para Gómez Restrepo la figura del escritor se engrandecía con su filiación religiosa. En ese sentido se sentía cómodo al encontrar un canon de obras y autores colombianos en los que no hubiera duda de la sustancia católica y constantemente fortalecía la afirmación que realizó en la introducción de su *Historia de la literatura colombiana: la literatura y la cultura del país* “aparecen hondamente marcadas con un sello cristiano y castizo” (Gómez Restrepo, 1946, p. 10). A la distancia de varias décadas, y fiel a su postura conservadora, Gómez Restrepo continuaba la discusión que los diseñadores de parnasos y antologías habían desarrollado hacia el siglo XIX en el país, y con disimulada ortodoxia respondía a la pregunta sobre “qué enseñar, y cuáles valores son los más representativos para transmitirse” (Guzmán, 2009, p. 102).

Por esta razón, incluso frente a obras profanas como “La hora de las tinieblas” de Rafael Pombo, perseveró en su defensa de la religión sin demeritar el trabajo del poeta colombiano. En esta senda, el artículo dedicado a Pombo (Gómez Restrepo, 1935) combina rasgos biográficos con un repaso a las principales obras del autor, realizando comparaciones con otros escritores y escudriñando filones temáticos y estilísticos. Pombo goza de la admiración de Gómez Restrepo, aunque se presenta un inconveniente ético cuando el crítico encara el poema “La hora de las tinieblas”, este último plagado de escepticismo y en ocasiones injurioso.

Gómez Restrepo (1935) trata de quitar peso a esta creación que no concuerda con la imagen religiosa a la que es proclive: inicialmente advierte que su primera versión fue dada a conocer sin la anuencia de Pombo; luego dice que el poema había sido escrito en un “momento de exasperación por una dolencia física” (p. 88), para después recordar que en este tipo de obras “la apreciación ética y literaria tienen que diferir profundamente” (p. 91).

Hacia el final del ensayo insiste en que la obra completa de Pombo está “animada por el más puro sentimiento religioso” (p. 99) e incluso, como una forma de expiación ajena, divisa el poema “De noche” —este sí en el camino del buen sama-

ritano— como el testamento poético del autor de “Rin rin renacuajo”, a la vez que como la “verdadera respuesta a *La hora de las tinieblas*” (p. 111). Esa imagen final, que absorbe cualquier caída previa de Rafael Pombo, es la que desea destacar Antonio Gómez Restrepo. Así reintegra al poeta a una tradición literaria nacional que respeta los preceptos católicos y en la que se ubican los creadores más importantes.

El componente que domina la crítica de Gómez Restrepo es, en la misma vía de Laureano Gómez, aunque menos radical, el de la religión católica. Como lo afirmó el primero, “la poesía es eco humano de la revelación divina” (p. 124), los escritores tienen más virtudes en la medida en que den muestras de su fe y, en general, la cultura y la literatura del país son talladas por el cristianismo.

Un tercer caso es el de Rafael Maya, quien sostuvo relación con intelectuales de uno y otro partido político. Basado en esta doble experiencia, por un lado, se alineó al espíritu de la cultura clásica que “comprendía dos vertientes fundamentales: el mundo clásico antiguo y la tradición española” (Jiménez Panesso, 1992, p. 38) e insistió en una crítica con énfasis en principios trascendentes y con cierta empatía con el catolicismo, aunque como se explorará en las próximas líneas, en algunos momentos distanciada de la fe cristiana. Por otro lado, participó en la revista *Cromos* y en la generación constituida por un grupo de intelectuales reunidos alrededor de la publicación titulada *Los Nuevos*, aparecida en 1925, un poco más abierta a ideas renovadoras.

Es en el tomo 1 de *Alabanzas del hombre y de la tierra* (1934) donde más se aferra a la crítica de corte clásico, cuyos principios explicitará hacia 1944 en el conocido estudio *Consideraciones críticas sobre la literatura colombiana*. Allí se observa la obra desde “el gusto por el orden, la claridad, la medida y la adecuada relación entre el fondo y la forma” (Maya, 1944, p. 18), aunque a estos conceptos, y de acuerdo con Maya, “es preciso arrancarles la careta retórica y considerarlos en la idea misma, como virtudes del entendimiento y no como efectos del tecnicismo gramatical” (p. 19).

Esta concepción clásica de la literatura, devenida de las entrañas mismas del campo artístico, gravitó, por momentos, más que sus convicciones religiosas. No de otra forma se podría explicar la lectura que realiza sobre José Asunción Silva en el nombrado libro de las *Alabanzas*. El texto sobre Silva, que originalmente fue una conferencia dictada en el teatro Municipal de Bogotá, traza varios de los caminos que con posterioridad ampliarán otros lectores de la obra del poeta bogotano: su capacidad para sugerir sensaciones y significados desde la palabra, en un ejercicio que

lo acerca al simbolismo; el carácter de *dandy*; la oposición que logró Silva con éxito frente al romanticismo.

La lectura de Maya es aguda en varios de estos renglones, pero lo que más llama la atención es el freno que interpuso a algunas de sus convicciones axiológicas a favor de una interpretación netamente estética. Su fe cristiana no le impide acercarse a José Asunción Silva, de quien afirma que profesó una angustia de origen laico (Maya, 1934, p. 15), su genio fue propiciado por los tres enemigos del alma (la experiencia, el mundo, la carne) (p. 25), bebió de las fuentes de Nietzsche y Barres (p. 26) y, aunque previó las consecuencias de las teorías sensualistas (p. 27), no cesó en su voluntad de vivir plenamente (p. 30).

Como conservador, Maya va más allá de los límites permitidos por la Iglesia católica en sus versiones más ortodoxas. Desde allí era impensable que un intelectual se arriesgara a elevar a la categoría de genio a un escritor en cuyo seno trasegaban los bastiones de la modernidad: la secularización, la desmiraculización de la cultura, el materialismo, son algunas de las facetas contra las que obcecadamente habían luchado las facciones tradicionales en Colombia y que Maya mira con objetividad.

Maya divisó a Silva —pero también a Porfirio Barba Jacob e incluso a Baldomero Sanín Cano— desde criterios netamente estéticos. Para el autor de las *Alabanzas* —y tal vez con mayor fuerza en ese libro— fue más importante la correspondencia entre fondo y forma que el estímulo religioso de los autores y las obras. Por esta razón su interpretación de Silva tiene como colofón el hecho de que

Su obra es eterna, con la diferencia de que lo es, contra el sentido común, no porque hubiera expresado nuestros dolores o servido de eco a nuestros desengaños y esperanzas [...] sino porque, inversamente, a través de una forma pura, equilibrada, sabiamente ceñida, universalizó modos de sentir que eran suyos propios (Maya, 1934, p. 45).

Sin embargo, Maya va cambiando paulatinamente y de estas expresiones de 1934 a su libro aparecido una década más tarde (*Consideraciones críticas sobre la literatura colombiana*), el matiz religioso se irá endureciendo. De por medio está la explosión de la Segunda Guerra Mundial que dejó a muchos intelectuales con el convencimiento de que la modernidad había fracasado y se debería borrar sus impulsos, tatuados, en este caso, en la literatura. Así mismo, vivió durante estos años, en el plano local, los alcances de las políticas liberales, en especial en lo que tenía que ver con una concepción laica de la educación y de la cultura en general, lo que tal vez lo llevara a una militancia más protagónica.

Acaso algunas de estas circunstancias hayan labrado un Maya un poco menos transigente con las ideas modernas por lo que en las *Consideraciones críticas* lo vemos despacharse en contra del “dogma de la tolerancia” (Maya, 1944, p. 83), cuyas consecuencias son, entre otras, el haber “venido a sustituir a la antigua noción clásica y cristiana de la vida” (p. 83) y haber propiciado la exploración del materialismo, los temas sexuales y la flexibilidad en términos de composición de los géneros literarios. Sin embargo, mantiene aun tímidamente su visión positiva sobre José Asunción Silva, Porfirio Barba Jacob —de quien afirma en este libro que es un “ejemplo de sinceridad poética en el dolor” (p. 39)— y Baldomero Sanín Cano, quien como crítico literario era casi su antítesis.

Rafael Maya luchó —en especial en sus primeras etapas— por concentrarse en una lectura de la obra literaria que cumpliera con las reglas del arte clásico y se alejara de prejuicios católicos o partidistas, para lo cual fueron clave no solo sus lecturas sino las redes intelectuales en las que participó. Ese gesto se fue apagando, en especial si se tiene en cuenta que con el transcurrir de los años consideraría que “el rasgo fundamental del país es su espíritu religioso” (Maya, 1945, p. 3). Como crítico se negó a ser moderno y esa negativa ha quitado actualidad a su propuesta, sacudida por contradicciones axiológicas resueltas con su permanencia en la fe, tal como lo profesaron sus dos grandes compañeros de época: Laureano Gómez y Antonio Gómez Restrepo.

La poesía clásica como expresión mayor

Por razones estéticas, políticas y éticas, la poesía —y específicamente la poesía clásica— fue el género privilegiado por los ensayistas de crítica literaria conservadora. Ella se concebía en Colombia desde sus rasgos tradicionales, que se pueden resumir en los siguientes ejes: una tendencia al orden y la claridad; el afán de impersonalidad y de universalidad, con la que se pretendía encontrar ideas inmutables y relieves la grandeza; la perfección formal y el apego a las reglas de composición poética; la íntima relación entre arte y moral que creaba a su vez una mezcla indisoluble entre lo bello y lo verdadero; el equilibrio entre el pensamiento o la emoción y la forma, y la tendencia a la imitación de los clásicos griegos y latinos.

Con estos antecedentes, hubo una constante necesidad de respetar y hacer respetar la norma lingüística al uso, en una línea que, como lo pone de relieve Diana Guzmán (2009), retomando a Beatriz González, era bastión del pensamiento con-

servador desde el siglo XIX, y tenía entre sus características “la estructuración de una literatura nacional fundamentada en el principio de la unidad lingüística” (p. 95). En atención a este hecho, la preocupación por el preciosismo verbal —que en ocasiones deriva en floritura y retórica— se presenta en estos ensayistas conservadores. Fieles a su credo en una forma considerada por ellos la más elevada, no solo escribieron de una manera refinada y lingüísticamente perfecta, sino que se enfrentaron con denuedo a las corrientes poéticas que experimentaban con el lenguaje, afincadas en algunos de los escritores hispanoamericanos y colombianos.

En esta vía, desde la década de 1930 Laureano Gómez defendía la poesía clásica apoyado en sus conocimientos de la estilística. Tenía claro que las vanguardias poéticas penetraban paulatinamente en el país y que en la mayoría de los casos eran sus opositores políticos quienes llevaban a cabo la herejía de asumirlas. En 1936 escribía en el periódico *El siglo*: “ahora los versos que más aplausos coleccionan son los que han roto con mayor audacia las antiguas sujeciones de la métrica clásica y se reducen a una forma libre, vaga, generalmente asonantada, sarpullida de vocablos exóticos” (Gómez, 1984, p. 22).

Con esos temores leyó de manera radical a quienes se desviaban de sus principios estéticos y políticos. Se debe recordar, por ejemplo, las evaluaciones realizadas hacia los años que interesan a este estudio, a León de Greiff —uno de los poetas que más experimentó con la musicalidad del verso en Colombia—, José Umaña Bernal, Federico García Lorca, Darío Samper y Pablo Neruda. En todas ellas hay una mezcla casi intimidante de conceptos gramaticales y sintácticos (su crítica está llena de anapestos y anfíbolos, de alejandrinos, octavas, etc.) unidos a su sectarismo ideológico que conducía a conclusiones similares: los poetas alejados de su mirada católica —y, por lo tanto, peligrosamente modernos— no conservaban el ritmo, su léxico era pobre, y sus metáforas poco claras. Eran, en el mejor de los casos, “poetas del régimen” liberal o engendros de payasos.

Una percepción similar, aunque menos álgida, se observa en Rafael Maya. En sus *Consideraciones críticas*, Maya hace un duro balance de la literatura nacional, no se aleja de sus principios y mantiene la poesía clásica en el primer rango de la escala jerárquica. Para él hay una línea divisora entre las escuelas o corrientes que han sabido perfeccionar la forma —en las cuales el sentimiento o el pensamiento tienen una indisoluble relación con la expresión— y aquellas que han degenerado en simple

verbalismo que oculta la vaciedad ideológica. En el primer caso está la poesía clásica, mientras que en el segundo, con algunas excepciones (Pombo, Fallon, Darío, Apollinaire, entre otros), se encuentran las corrientes del romanticismo, el modernismo, y las vanguardias poéticas (Maya, 1944, p. 120).

Esta crítica se convertía en una suerte de defensa de los principios de la humanidad, que comprendían la fe católica, las buenas costumbres, la paz, el progreso social y la armonía entre los hombres. Se tenía la convicción, como se entiende en las ideas de Rafael Maya en 1944, de que una poesía que no fuera fiel a los principios católicos y clásicos promovía la degeneración de la civilización y por lo tanto debía ser rechazada. Por esta razón, Maya pone en entredicho las teorías de José Ortega y Gasset sobre la deshumanización del arte, porque ve en ellas la justificación de una literatura caótica, correlato de la sociedad contemporánea. Así mismo, la emprende contra el freudismo, que con su carga de irracionalidad promovía las “desviaciones”; otro tanto ocurría con las vanguardias poéticas que fueron sinónimo del desorden social, solo subsanable con la vuelta a la mano de Dios (Maya, 1944, p. 121).

Para estos críticos, el caos estaba presente en todos los ámbitos y había que atacarlo con entereza: Freud, el futurismo, el expresionismo, el modernismo, la Primera y la Segunda Guerra Mundial, la entrega de la educación a instituciones laicas, la salida de la administración pública de los presidentes gramáticos y poetas, el liberalismo, el marxismo, el positivismo y, hacia finales de este periodo, el existencialismo, con su carga de ateísmo que enardecía a quienes profesaban la fe en Dios.² El país se salvaría con el predominio de la poesía clásica y una devoción religiosa que se hallaba casi intacta en España.

Gran parte de la suerte de la novela en Colombia a principios del siglo xx se fundó en esta visión negativa sobre los productos de la modernidad que se alejaban de la visión clásica.³ Como lo anotan Arango y Fernández (2011), para David Jiménez Panesso existía un antecedente en Miguel Antonio Caro quien tenía el prurito frente a la novela “por el peligro que acarrea mostrar la realidad de manera directa, sin ideas

² Contra Jean-Paul Sartre se cargaban muchas tintas: ver por ejemplo “El existencialismo” (1950) de Ignacio Escobar López y “Las conferencias existencialistas” (1950) de Álvaro Sánchez en la separata *Páginas Literarias* del diario *El Siglo*.

³ La contraparte de la posición conservadora prefirió no encarar la literatura nacional y solo en el final del periodo estudiado, Jorge Zalamea (1978) realiza un fino análisis de la literatura colombiana, titulado “Tomás Carrasquilla y la literatura colombiana”, incluido en *Literatura, política y arte*, en el que involucra géneros desdeñados por los críticos conservadores, como la novela y el teatro.

ni enseñanzas morales” (p. 45). Como lo muestran las disputas de principio de siglo xx en Colombia (Jimenez Panesso, 1992; Arango y Fernández, 2011), inicialmente se satanizó la novela naturalista, con Émile Zola a la cabeza. A dicho tipo de expresión se le imputaba una tendencia sórdida mediante la cual solo se mostraban las facetas oscuras del ser humano.

Posteriormente, con la popularización de la novela que experimentaba en la forma y en el contenido —como *Ulises* de James Joyce—, el rechazo frente a los valores en ella promulgados se iba acentuando. Aunque no existía mucha conciencia del origen y desarrollo del género de la novela, era evidente que para los críticos conservadores fue difícil aceptar el paso avasallador de la modernidad, y con ella la “prosa del mundo”; esto es, según Rafael Gutiérrez Girardot (2004), un “estado en el que el arte ha dejado de ser la más alta forma en la que se manifiesta la verdad y el más alto menester del espíritu” (p. 44). En este mundo de preocupaciones prosaicas, la novela se había erguido como la forma más adecuada para observar al ser humano en sus disyunciones, arrinconado por una sociedad en la que los individuos eran egoístas y el escepticismo frente a una verdad omnipotente y extraterrena ganaba espacio en las conciencias.

La exploración de la ambigüedad del ser humano y la presentación de personajes que se alejaban constantemente de la fe en Dios, unidos a un frecuente cambio en las formas de narrar que trastocaban las convenciones y el orden tradicional, hicieron del género novelístico una fuente sospechosa para quienes ejercían una mirada conservadora al arte. Por eso el ensayo de crítica literaria en Colombia, desde esta estructura de evaluación y expresión, le cerró las puertas a la novela, a la que velada o abiertamente omitía.

Las consecuencias de este rechazo fueron, en primera instancia, el tímido acercamiento a los novelistas: no disfrutaron de amplias digresiones, ni el anticlerical José María Vargas Vila ni las obras de Clímaco Soto Borda, entre ellas *Diana la cazadora* (1917). Tampoco concitaron la mirada autores con una producción más cercana a la década de 1930 como César Uribe Piedrahita y su obra *Mancha de Aceite* (1935), o José Antonio Osorio Lizarazo y su novela *Casa de vecindad* (1930), o *Cuatro años a bordo de mí mismo* (1934) de Eduardo Zalamea Borda. Se encaró medianamente a José Eustasio Rivera y en especial se debe valorar el acercamiento, previo al periodo que se analiza, de Antonio Gómez Restrepo titulado “La vorágine” (Ordoñez Vila, 1987, p. 45).

El caso de Tomás Carrasquilla fue extraño y excepcional en la crítica conservadora. Su nombre se posicionó paulatinamente en el campo literario colombiano y era innegable que hacia la tercera década del siglo xx en Colombia era reconocido como un prosista destacado. Pero había razones para interrogarlo. Entre ellas se encuentran: el hecho de que Carrasquilla se hubiera salido de la norma castiza para hacer hablar a sus personajes con los giros lingüísticos antioqueños; la exploración de un realismo que mostraba facetas negativas del ser humano; su llamado constante a considerar las entrañas populares como la fuente del alma nacional, en contraposición con lo que pensaban los conservadores, que insistían en que la esencia del colombiano era católica y clásica. Sin embargo, las apreciaciones sobre su obra en Antonio Gómez Restrepo y Rafael Maya son favorables (Montoya, 2008, p. 114). Al margen de esas excepciones (Rivera y Carrasquilla), la posición conservadora vio el género novelístico en general como fuente de los vicios éticos y lingüísticos y no le dio mucha importancia.

Las líneas anteriores confirman que la poesía, especialmente la clásica, fue el fortín conservador. Un país de poetas clásicos que no reñían con el catolicismo no era un anacronismo para los ensayistas de crítica literaria conservadora entre 1930 y 1950, sino un ideal con el que se salvaría la nación. Consecuentemente, la jerarquía de los géneros en la literatura colombiana de la época se definió en gran parte por la influencia de esa posición cuya ruptura solo se logró a partir de fenómenos como la emergencia de una narrativa que quiso dar cuenta de la violencia bipartidista, y por el posicionamiento de Gabriel García Márquez a nivel internacional.

El repertorio común de los estudiosos literarios conservadores se decantó en un tipo de crítica que no logró distanciarse lo suficiente de imperativos religiosos y, en sus versiones más extremas, cumplió una función ancilar, enmascarada con preocupaciones estéticas. Las reglas que intentaron imponer en la producción literaria no obedecían a preocupaciones completamente autónomas y en su momento pudieron haber retrasado el flujo normal de la ciencia literaria en el país y la consolidación de géneros como la novela. Para la historia de la crítica literaria en Colombia estas características del repertorio de los conservadores no han renacido, pero su mirada ha quedado como un momento importante para dilucidar los procesos de los estudios literarios en el país.

Referencias bibliográficas

- Arango, S. y Fernández, C. (2011). *Fundamentos estéticos de la crítica literaria en Colombia. Finales del siglo XIX y comienzos del XX*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Arias Trujillo, R. (2018). Conservatismo y catolicismo en Colombia, 1880-1930. En F. Kolar, U. Mucke (Eds.). *El pensamiento conservador y derechista en América Latina, España y Portugal. Siglos XIX y XX* (pp. 207-230). Frankfurt: Iberoamericana.
- Ayala Diago, C. (1995). La reconquista conservadora. Colombia 1957-1958. *Historia Crítica* 11, pp. 21-38.
- Even-Zohar, I (2017). *Polisistemas de cultura*. Tel-Aviv: Universidad de Tel-Aviv/Laboratorio de Investigación de la Cultura. Recuperado de <https://bit.ly/3ornZJb> [18.05.2021].
- García, M. (2017). Notas para una genealogía del pensamiento conservador. *Cuadernos de historia* 47, pp. 141-163.
- Gómez, L. (1984). *Obras Completas. Tomo I. Crítica sobre literatura, arte y teatro*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Gómez Restrepo, A. (1935). *Crítica Literaria*. Bogotá: Editorial Minerva.
- Gómez Restrepo, A. (1946). *Historia de la literatura colombiana*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Gutiérrez Girardot, R. (2004). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Guzmán, D. (2009). Los dueños de la palabra: antologías poéticas en el siglo XIX. *Estudios de Literatura Colombiana* 25, pp. 91-106.
- Henderson, J. (1985). *Las ideas de Laureano Gómez*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Jiménez Panesso, D. (1992). *Historia de la crítica literaria en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Maya, R. (1934). *Alabanzas del hombre y de la tierra*. Bogotá: Editorial Santafé.
- Maya, R. (1944). *Consideraciones críticas sobre la literatura colombiana*. Bogotá: Librería Voluntad.
- Maya, R. (1945). La educación y el carácter nacional. En *Páginas literarias*. p. 3.
- Maya, R. (s. f.). Antonio Gómez Restrepo. Poeta y Crítico. En *Obra Crítica*. Sn: se.
- Montoya, P. (2008). Tomás Carrasquilla y los críticos colombianos del siglo XX. *Estudios de Literatura Colombiana* 23, pp. 111-124.
- Ordoñez Vila, M. (1987). *La vorágine: Textos críticos*. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana.
- Turriago, D. (2017). La actitud de la iglesia católica colombiana durante las hegemonías liberal y conservadora de 1930 a 1953. *Cuestiones Teológicas* 101, pp. 67-94.
- Urriago Benítez, H. (2007). *El signo del Centauro: variaciones sobre el discurso ensayístico de Baldomero Sanín Cano*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.

EL RETORNO A LOS ANCESTROS EN LA PALABRA DE VITO APÜSHANA*

THE RETURN TO THE ANCESTORS IN THE POETIC WORD OF VITO APÜSHANA

Mildred del Carmen Nájera Nájera¹

* Artículo derivado del proyecto de investigación "Representaciones simbólicas de la abundancia y la escasez alimentaria en la obra de Ramón Paz Ipuana" para optar por el título de Maestría.

Cómo citar este artículo: Nájera Nájera, M. (2021). El retorno a los ancestros en la palabra de Vito Apüshana. *Estudios de Literatura Colombiana* 49, pp. 121-136. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n49a07>

¹ <https://orcid.org/0000-0001-8500-709X>
mildrednajera@gmail.com
Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación, Ecuador

Resumen: La poesía de Vito Apüshana recrea y celebra el mundo indígena del cual proviene. Allí la vida se enlaza con la muerte, y la conexión con los ancestros mantiene el orden de un universo compuesto de varias dimensiones simultáneas y fluctuantes. Partiendo de los principios de la cosmovisión wayuu, en el presente artículo se analiza cómo el autor, mediante el lenguaje poético, representa la vida como senda hacia la muerte, instancia donde se prolonga la existencia y se retorna a los ancestros.

Palabras claves: poesía; wayuu; ancestros; retorno; cosmovisión.

Abstract: The poetry of Vito Apüshana, recreates and celebrates the indigenous world where it comes from. There, life is linked to death and the connection with the ancestors maintains the order of a universe composed of several simultaneous and fluctuating dimensions. Starting from the principles of the Wayuu worldview, in this article we analyze how the author, represents through poetic language life as a path to death, an instance where existence is prolonged and returns to the ancestors.

Keywords: poetry; wayuu; ancestors; return; worldview.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez

Recibido: 15.02.2021

Aprobado: 21.05.2021

Publicado: 30.06.2021

Copyright: ©2021 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



Vito Apüşhana es uno de los heterónimos utilizados por el poeta wayuu Miguel Ángel López, quien inició en 1992 un ejercicio poético intercultural al publicar el poemario *Contrabando sueños con alijunas cercanos*.¹ En ese primer ejercicio declaraba su intención de escribir “nuestras voces / para aquellos que no nos conocen, / para visitantes que buscan nuestro respeto... / Contrabando sueños con alijunas cercanos” (Apüşhana, 1992, p. 7). Debido a esta condición, la poesía de Apüşhana ha sido catalogada como una obra en diálogo que se mueve entre dos posiciones de enunciación: la del rapsoda que habla hacia adentro, actualizando la tradición desde las voces múltiples de su pueblo, y la del vocero de la comunidad que escribe hacia afuera para inaugurar un contacto diferente con la sociedad externa, un contacto de intercambios que fortalezca la identidad propia (Ferrer y Rodríguez, 1998, p. 120). Para lograr este cometido, el autor adopta una enunciación bivocal a través de la combinación de la lengua materna, el wayuunaiki, con el español de los *alijuna*, con la que reafirma “una realidad que es doblemente nombrada, es decir, que posee doble existencia en el universo wayuu y el alijuna” (p. 116).

La palabra de Vito Apüşhana ofrece la oportunidad de explorar una creación poética basada en la oralidad wayuu, la cual consiste en “la recreación de sus mitos, fábulas y leyendas [...] múltiples de un pasado colectivo” (Paz Ipuana, 1987, p. 71), cantada por diversas voces que las han transmitido de generación en generación. El autor recoge estas voces mediante la poesía, “género capaz de informar sobre la vida en todas sus dimensiones” (p. 73), remontando la corriente del lenguaje y bebiendo en su fuente original (Paz, 1993, p. 41). Para los wayuus, dicha fuente se ubica en los orígenes, en las esferas habitadas por los ancestros y que sostienen el mundo cotidiano. Una concepción cíclica del devenir traza el *continuum* entre la vida y la muerte, la interacción constante entre los mundos conectados por umbrales, orillas, fronteras en donde los vivos se comunican con los muertos y los ancestros primigenios intervienen para mantener el orden del universo. De acuerdo con esto, en la cosmovisión wayuu la vida se extiende en la muerte y allí se retorna a los ancestros para asegurar la pervivencia física e ideológica del grupo. Debido a todo este bagaje simbólico que nutre la poesía de Apüşhana, el presente artículo analiza la representación del retorno a los ancestros en cuatro de sus poemas.

¹ *Alijuna*, voz del wayuunaiki para designar a quienes no pertenecen a la etnia.

La intención del mencionado retorno se expresa en diferentes dimensiones de la cultura wayuu, y la conciencia del sentido que esto otorga a la existencia se aprende en el círculo materno. No en vano el poemario del cual se seleccionaron los poemas lleva por título *En las hondonadas maternas de la piel* (2010). Allí Miguel Ángel López es Vito, quien “en su quehacer diario se dedica al pastoreo, la búsqueda de agua... y, a lo que lo distingue de los suyos: escribir leyendas, cuentos, poesías” (Bravo, 2010, p. 151). De estas poesías se escogieron “Pastores”, “Mar”, “De un alaüla de Alemasahua” y “Vivir-morir”, para comprobar que Vito Apüshana representa la vida como senda hacia la muerte, instancia en la que se prolonga la existencia y se retorna a los ancestros, tal cual lo explica la cosmovisión wayuu.

Para intentar un acercamiento a este retorno mediante la palabra de Vito Apüshana, primero será necesario reconocer el lugar de enunciación del poeta; luego, presentar algunos rasgos del universo simbólico wayuu de los cuales se nutre la palabra poética, y entonces sí, a la luz de lo anterior, identificar las figuras retóricas que construyen las imágenes sobre la vida como senda hacia la muerte y descubrimiento de lo trascendente, reflexionar sobre las imágenes que establecen el vínculo entre la vida y la muerte, y finalmente, interpretar las imágenes que remiten al retorno a los ancestros.

Voces colectivas en Vito Apüshana

Vito Apüshana es heredero de una tradición cuyo estatuto literario no siempre ha sido valorado como tal. Los trabajos de diversos autores (Niño, 2008; Rocha, 2012) han dado cuenta de las distintas posturas hacia las literaturas indígenas a lo largo del tiempo, que van desde la exclusión y subalternización (Niño, 2008, p. 46) hasta el intento de escuchar “la voz del otro”, primero a través de mediadores (cronistas, traductores, investigadores), y luego en las voces propias de los indígenas, cuyos textos y relatos empiezan a ser reconocidos “como literatura en relación de igualdad y correspondencia” (p. 33), en medio de las diferentes conceptualizaciones utilizadas hasta ahora para nombrar las tradiciones literarias indígenas: etnopoésia, etnoliteratura, etnoficción, etnotexto y oralitura.

Para Hugo Niño (2008) el etnotexto es un texto de vínculos ancestrales (p. 30) con procesos de restitución y conocimiento cultural (pp. 36-37), que puede expresar tanto la visión del indígena como las visiones interculturales que conjugan la mirada de observadores externos (p. 38). Por su parte, el concepto de oralitura fue propuesto

por Yoro Fall, en oposición a la literatura e historia letradas (Niño, 2008, pp. 27, 36). Miguel Rocha (2010) acoge este concepto y lo propone como el periodo de la literatura indígena en Colombia en el que se visibiliza al indígena como autor y, por lo tanto, para él, la oralitura sería la verdadera literatura indígena con fines literarios interculturales (p. 34).

Siguiendo el camino de Niño y Rocha para entender las diversas actitudes hacia la literatura indígena, se piensa que la literatura wayuu posee un vasto legado ancestral previo a la Conquista, sepultado durante los tiempos de exclusión y subalternización. En crónicas y diversos documentos escritos desde la Conquista hasta el siglo xx persisten imágenes de barbarie sobre lo indígena, las cuales luego se matizarían con distintas voces, incluidas las de los autores wayuu, pioneros en la “transición [...] entre el informante y el indígena escritor” (Rocha, 2012, p. 65), tal como lo demuestra el wayuu Antonio Joaquín López, primer autor indígena colombiano de una novela: *Los dolores de una raza* (1957). Si bien dentro del corpus de la literatura wayuu pueden reconocerse rasgos del periodo etnoliterario, en el caso de López y de otros autores wayuus puede afirmarse también su cercanía al etnotexto y a la oralitura, dado que han construido una tradición narrativa basada en la recopilación de su tradición oral y en la creación original.

En medio de toda esta discusión crítica y académica, el legado de la literatura wayuu emerge desde las voces propias e ingresa en la ciudad letrada con Antonio Joaquín López y su novela mencionada, la cual retrata escenas de esclavitud, hambre y guerras en el desierto guajiro. Si bien los escritores wayuus de hoy día prefieren utilizar el término de literatura indígena (Rocha, 2010, p. 38) para referirse a sus obras, Ramón Paz Ipuana (1987) la había definido como “literatura oral indígena wayuu” (p. 71), pues desde su perspectiva “lo literario va más allá de la misma escritura” (p. 71). Para este último, el “género autóctono” de su pueblo debe usar el medio escrito para preservar y recrear la tradición. (p. 79). La intención de este autor wayuu de reconocer lo oral dentro de la literatura tiene su correspondencia en el lado occidental de los estudios literarios. En su estudio pragmático de la narrativa oral literaria, Ulpiano Del Pino (2003) realiza un recuento de las diversas posturas hacia la tradición oral y acepta el uso de “literatura oral” (p. 115). Del Pino argumenta que la literatura oral guarda su especificidad literaria al conjugar elementos de la narrativa con los de la obra dramática, para lograr su representación mediante el narrador (p. 115).

Lo cierto es que la literatura de los wayuus no se ha extinguido. Vive en la oralidad y se explaya en las creaciones escritas de autores que se nutren de los relatos del clan, recrean las voces de los antepasados y descifran el sueño mediante imágenes poéticas. El llamado de Paz Ipuana (1987) a futuros escritores de “rehacer temáticas olvidadas”, “rescatar el patrimonio cultural” y descubrir las “historias escondidas” del pueblo wayuu (p. 80) ha resonado en distintas generaciones de autores de esta etnia, quienes a partir de Joaquín López han erigido un corpus escrito dentro del particular panorama de la literatura latinoamericana, cuya paradoja radica en que nace negando su fuente indígena y en su ruptura con el pasado colonial. Sin embargo, de tal paradoja se desprenderían los rasgos determinantes de esta literatura latinoamericana: la búsqueda de independencia sobre los criterios de originalidad y representatividad (Rama, 1982, p. 15).

Para ampliar este horizonte, el estudioso de la literatura latinoamericana Ángel Rama (1982) señala que en la conformación de las sociedades americanas en el marco de proyectos políticos e ideológicos de independencia se exigió de la literatura tanto la representatividad de clases sociales como la expresión de la originalidad cultural regional (p. 15). Al restablecer “las obras literarias dentro de las operaciones culturales que cumplen las sociedades americanas” (p. 19), este autor devela la “plasticidad cultural” visible en la pugna entre el vanguardismo y el regionalismo, puntos extremos del constante movimiento pendular de la literatura latinoamericana entre el estar al día con los aportes externos y el reconocerse en lo ancestral. Más allá de considerar dicha plasticidad como una respuesta a la aculturación modernizadora, Rama ve en el regionalismo todo un gesto transculturador cuando toma aportaciones de la modernidad, revisa a la luz de ellas los contenidos culturales regionales, y con unas y otras fuentes compone un híbrido capaz de seguir transmitiendo la herencia recibida (p. 29), es decir, un nuevo producto o situación cultural y no simplemente el aporte legado de lo externo.

Este acento en una cultura americana viva y transformadora es lo retomado por Rama de la categoría transcultural de Fernando Ortiz, quien problematiza el supuesto unidireccional anglosajón de las transformaciones culturales. Rama (1982) volverá a pensar la transculturación en el ámbito de la crítica literaria latinoamericana, y “adaptando” la idea inicial de Ortiz, incluirá los criterios de selección e invención en el proceso transculturador (p. 38), el cual partiría de la pérdida o parcial deculturación. Pero antes de llegar a la creación de los nuevos fenómenos culturales,

se realizarían dos tipos de selecciones, una al nivel de los elementos externos y otra operada a través del redescubrimiento interior de la cultura, en donde se optaría por aquellos elementos capaces de dialogar con lo externo y enfrentar los cambios sin renunciar al patrimonio propio. Finalmente se daría la recomposición, incorporando los elementos previamente seleccionados, en una operación creativa o inventiva que daría como resultado la “reestructuración general del sistema cultural” o la neoculturación. Convertido en proceso de análisis, las anteriores operaciones son rastreadas por Rama (1982) en tres categorías de la literatura: la lengua, la estructura literaria y la cosmovisión (pp. 40-56).

Pese a la gran acogida de los planteamientos de Rama, estos han sido objeto de críticas que incluyen el fetichizar lo subalterno en tanto signo de autenticidad (Sobrevilla, 2001, p. 23), y la concepción homogénea de la cultura latinoamericana traducida en un solo sistema literario (p. 24), tema rebatido por Cornejo Polar (1989), pues en “América Latina no hay una sola literatura sino genuinos sistemas literarios con sujetos, tiempos y espacios distintos, por lo que se plantean entre ellos relaciones contradictorias” (pp. 19-20).

Pero la crítica más notable a la transculturación, señalada por el mismo Cornejo Polar (2002), es la de seguir apuntando a una síntesis armoniosa y cercana a la noción de mestizaje (pp. 867-868). Síntesis operada además en el espacio de la cultura hegemónica, dejando por fuera los discursos incompatibles con el nuevo sistema, lo cual se refleja precisamente en la exposición de Rama (1982) acerca de la revisión de las tradiciones locales: “No pueden renunciar a ellas, pero pueden revisarlas a la luz de los cambios modernistas, eligiendo aquellos componentes que se puedan adaptar al nuevo sistema en curso” (p. 29). Por lo anterior, y siguiendo la búsqueda de un sistema propio para pensar lo latinoamericano, Cornejo Polar reafirmaría su opción por el concepto de heterogeneidad.

Heredero de una tradición literaria estremecida por convulsos sucesos históricos, fallidas empresas nacionalistas, ambiciosos proyectos continentales, acopio y calco excesivo de modelos externos, experimentos renovadores a partir de las raíces negadas, surgimiento de nuevas voces reacias a la definición en uno u otro lado de la tradición, y seguidor estudioso de los intentos del pensamiento latinoamericano por dar cuenta de todo ello, Cornejo Polar renuncia a las cómodas conclusiones y nociones acabadas para instalarse en el desgarramiento, la contradicción, el dualismo y las

voces subterráneas. Su empresa es difícil, compleja y a veces hasta contraria a la razón positivista, que busca regularidades, conclusiones, fines cerrados.

El juicio de Cornejo Polar es inquietante, no concluyente. Sugiere la existencia de un rechazo histórico a nuestra diversidad fundante por parte de la tradición del pensamiento latinoamericano. ¿Por qué no aceptar el conflicto como punto de partida para la comprensión de nuestra particularidad? ¿Por qué definimos de una sola manera? ¿Por qué no vivir feliz todas las patrias? ¿Es posible?

Sus pensamientos sobre la diversidad tomarían forma en el postulado sobre las literaturas heterogéneas, caracterizadas por la “duplicidad o pluralidad de los signos socioculturales de su proceso productivo: Un proceso que tiene, por lo menos un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, una zona de ambigüedad y conflicto”. (Cornejo Polar, 1997, p. 456). Partiendo de allí, propone un análisis literario teniendo en cuenta emisor/discurso-texto/referente/receptor (pp. 451-456). Ejemplos sobre la aplicación de este enfoque por parte del mismo Cornejo Polar se hallan en sus análisis sobre las crónicas del Nuevo Mundo y en la literatura indigenista, en las que los referentes sobre los cuales se escribe pertenecen a universos ajenos al de su producción y consumo. En su último libro *Escribir en el aire*, Cornejo Polar (2003) amplía el espectro de la heterogeneidad, afirmando que esta se infiltraba al interior de cada una de las instancias del proceso productivo “haciéndolas dispersas, quebradizas, inestables, contradictorias y heteróclitas” (p. 10), y pone el acento de su análisis en el discurso, el sujeto y la representación.

Según Sobrevilla (2001), la propuesta de heterogeneidad cultural y literaria de Cornejo Polar ha sido acogida de manera casi unánime debido a su potencialidad de aplicación a diversos tipos de literatura y campos culturales (pp. 27-29), así como a la idoneidad descriptiva sobre la situación del contexto americano, en donde ocurrirían variadas dinámicas a raíz del contacto entre culturas.

Teniendo en cuenta entonces que transculturación y heterogeneidad aluden al entrecruzamiento discursivo y cultural, ambas propuestas se complementan y podrían aplicarse de manera conjunta para enriquecer los análisis de la literatura y cultura latinoamericanas, pues en las dos subyace el interés por “adecuar métodos y principios del ejercicio crítico a las peculiaridades de la literatura latinoamericana” (Cornejo Polar, 1997, p. 451). Ángel Rama hurga en propuestas locales y aplica a la literatura el concepto de transculturación de Fernando Ortiz, señalando las estrechas relaciones

entre la producción literaria y las transformaciones culturales. Además de ello, situándose en los procesos de intercambio cultural, Rama ofrece un soporte metodológico para explicar los traslados de contenidos y elementos de una cultura a otra. Por su parte, Cornejo Polar advierte cómo esos traslados no tienen necesariamente que desembocar en una síntesis, y ofrece un marco conceptual más amplio para considerar el espacio cultural latinoamericano, reconociendo en la heterogeneidad su característica fundamental. Pero tal como el mismo Cornejo Polar (2002) lo expresa, “ninguna categoría crítica devela la totalidad de la materia que estudia [...]. Ninguna de las categorías mencionadas resuelve la totalidad de la problemática” (p. 868), y la suya no explica los mecanismos de los intercambios culturales.

El camino de los análisis y estudios sobre la literatura de América se abre entonces a reconocer los diversos fenómenos históricos, sociales y culturales que conforman no una, sino varias literaturas en el continente, cuyas voces dialogan, se imbrican y transforman en diversas dinámicas de intercambios e influencias. Los acercamientos a la literatura wayuu han incursionado por esta vía, siguiendo las letras de los mismos autores de la etnia que van dejando registros escritos en los que se destacan acentos de oralidad y bilingüismo que ejemplifican los fenómenos antes expuestos. En este sentido, dentro de la narrativa puede aludirse a Ramón Paz Ipuana, ya mencionado, pero también a Miguel Ángel Jusayú y a Glicerio Tomás Pana. Para Miguel Rocha (2012), el trabajo de estos autores inaugura la literatura indígena contemporánea en Colombia y Venezuela, y de manera particular para el caso wayuu representa el puente entre la etnoliteratura producida por occidentales y la literatura indígena escrita por indígenas (p. 241). En Colombia, su obra ha sido calificada como “oraliteraria, es decir, resultado de una inmersión en las artes verbales orales y su posterior transcripción y reelaboración mediante la escritura fonética literaria” (Rocha, 2016, p. 37).

Dentro de los autores wayuus de la actualidad y en el campo de la *Pütchikalü Anachonwaa*, en la “variación poética de la palabra” (Paz Ipuana, 1987, p. 71), se sitúa Vito Apüshana, una voz cuyos movimientos atraviesan lo colectivo, fluctúan entre diversas dimensiones y actualizan el mundo mediante un avance envolvente y circular hacia lo originario.

Miguel Ángel López toma el lenguaje de su comunidad mediante su heterónimo Vito Apüshana, un pastor más entre los pastores wayuus que hablan desde el nosotros de su clan, de su comunidad, de su oficio, de su etnia. Durante su vida, él

ha tenido la oportunidad de escuchar consejos, historias, relatos, cuentos, mitos y los cantos llamados *jayeekbis* que narran los tiempos originarios y los azares de la vida cotidiana de los seres humanos. Aunque entre los wayuus el arte de narrar no está limitado a especialistas, hay personas privilegiadas, entre ellos los ancianos, por sus conocimientos y aptitudes; de igual forma, si bien la transmisión de saberes ocurre de manera espontánea en la cotidianidad, existen algunos momentos especiales en los que la atmósfera se dispone para que quienes cuentan con la habilidad de expresión oral den rienda suelta a sus relatos y quienes puedan aguzar el oído los memoricen. Esos momentos se dan sobre todo en celebraciones colectivas como rituales y eventos sociales o en ocasiones relacionadas con los cambios en los ciclos vitales, cuando las mujeres púberes, por ejemplo, reciben enseñanzas de sus mayores.

Vito Apüshana, el poeta, recrea el mundo contado por la oralidad con su escritura en wayuunaiki y español. Al hacerlo, conjuga elementos de distintas filiaciones en un espacio heterogéneo (Cornejo Polar, 1997, p. 456), donde pretende “contrabandear sueños con *alijunas* cercanos” (Apüshana, 1992, p. 7). Si los narradores orales hacen gala de innovaciones, gestos y giros verbales que le dan un toque particular a su arte, Apüshana lo hace con la escritura, al recrear en la poesía el saber heredado de su etnia. De esta manera, “la obra regresa a sus fuentes y se vuelve objeto de comunión” (Paz, 1993, p. 41) no solo con los mismos wayuu, sino también con esos otros extraños a quienes se les comparte un universo simbólico y un orden del mundo propio mediante la poesía. Pero ¿cuáles son las claves para entender ese mundo?

El mundo wayuu y los ancestros

El mundo wayuu está integrado por dimensiones simultáneas y complementarias: “lo Remoto-origen, lo Oculto-invisible y lo Natural-visible” (Campos, 2010, p. 14). En lo “Remoto-origen” se encuentran las deidades que representan a las fuerzas de la naturaleza y dan cuenta de lo originario; por su parte, lo “Oculto-invisible” se refiere a la “dimensión de lo intangible, lo invisible, lo que está al otro lado de la vida cotidiana, sosteniéndola, amamantándola, regulándola. Allí están Pulowi y sus emisarios” (p. 14); y por último, lo “Natural-visible” alude al mundo de los vivos. Según la concepción wayuu estas dimensiones no están separadas, pues sostienen múltiples relaciones y algunos seres o elementos pueden habitarlas de manera simultánea, tal cual lo expresan las líneas poéticas de Apüshana (2010) en “Pastores”:

Soñamos allá, entre Kashi y Ka'i, el Luna y el Sol,
en los predios de los espíritus.

Morimos como si siguiéramos vivos (p. 68).

Tras la muerte, los wayuus creen transformarse en *yolujas* (sombras de los muertos), y al tomar el camino de los indios muertos inician el viaje hacia *Jepira*,

[...] allí donde residen las sombras de los muertos [...]. Según las descripciones de los guajiros se encuentra en *Jepira* una sociedad que desde el punto de vista de la economía, de la política y de la organización social, reproduce la sociedad de los vivos (Perrin, 1993, pp. 183, 186).

En *Jepira*, “cada quien vuelve a encontrarse con sus difuntos y recupera las reses matadas para sus funerales” (Perrin, 1995, p. 37). Pero el devenir del wayuu no termina allí, pues los *yoluja* también mueren para ir a un “más allá de la muerte”, residencia de seres sobrenaturales como la pareja mítica *Juya-Pulowi*. En ese “más allá” los *yolujas* se integran a uno de estos seres míticos y pueden volver al mundo de los vivos, ya sea en forma de lluvia (manifestación de *Juya*) o de *Wanulü* (uno de los emisarios de *Pulowi*) (Perrin, 1993, pp. 198-199).

Mientras viven en *Jepira* los *yolujas* se acercan a los vivos en forma de espectros y les comunican mensajes mediante *Lapü*, El sueño. Sobre este personaje, Guerra (2019) explica que *Lapü* es un ser inmaterial que actúa como “mensajero entre los humanos y una pluralidad amplia de seres no humanos” (p. 54). Para los wayuus, lo vivido en los sueños tiene un carácter real; advertencias sobre peligros, mandatos y pedidos de los muertos son tomados al pie de la letra, pues los sueños tienen un carácter prescriptivo sobre el futuro. La relación con *Lapü* y el puente de comunicación que este tiende hacia los muertos da fe de la continuidad entre la vida y la muerte (Perrin, 1995, p. 67). Es por ello que en el poema “Mar”, el doliente se despidió de su difunta abuela diciendo: “Ahora me preparo para recibirla en los sueños” (Apüshana, 2010, p. 56). De hecho, los wayuus dicen que “Sueños y Muerte son hermanos. Dormir y soñar se vinculan a la muerte. Kata'ouwaa, estar despierto, también quiere decir estar vivo” (Perrin, 1995, p. 36). Al soñar, entonces, el alma de los vivos divaga por el dominio de los espíritus y las diversas instancias de lo “Oculto-invisible”.

Todo lo anterior evidencia que en la concepción wayuu la vida y la muerte se hallan unidas. La vida se prolonga en la muerte y esta se hace necesaria para renovar

el ciclo vital. Durante su vida, los wayuus vislumbran lo “Oculto-invisible” y el devenir transcendental gracias a los vínculos con los ancestros que lo habitan. Estos, en su calidad de representación de fenómenos naturales, seres asombrosos o wayuus muertos, gozan de facultades extraordinarias y de un pasado que ofrece un camino de retorno a los vivos, quienes transitan por la senda de la vida siguiendo sus pasos y señales. Si para los wayuu “la vida se prolonga en el día, en la noche y más allá del tiempo. La vida es un ascenso a través de la muerte” (Paz Ipuana, 1972, p. 72), podría pensarse la cercanía de esta concepción con las doctrinas orientales de interdependencia en las que “la vida es vida frente a la muerte. Y viceversa. La afirmación lo es frente a la negación. Y viceversa” (Paz, 1993, p. 102). A partir de esta interdependencia fundamental surgirían en la tradición oral y en la poesía imágenes de ese mundo plural, fluctuante, superpuesto, pues “lenguaje y mito son vastas metáforas de la realidad” (p. 34).

A continuación, se verá entonces cómo Vito Apūshana logra representar esa interdependencia de la vida y la muerte, ligando con imágenes poéticas lo que ya está unido y es semejante en el mundo wayuu, del cual proviene su palabra.

La vida como senda hacia la muerte y descubrimiento de lo trascendente

Si entendemos por metáfora aquello que permite reunir cosas dispares para crear un nuevo sentido no solamente entre palabras en tensión sino entre interpretaciones múltiples, se encuentra que la primera línea poética del poema “Pastores”, “Somos pastores. / Somos los hombres que vivimos en el mundo de las sendas” (Apūshana, 2010, p. 26), desdobra su significación al referirse tanto a los pastores errantes que buscan agua y pastos para sus animales como a esa red de caminos ofrecida por el “mundo otro”, en la que ocurre el encuentro con lo trascendente y el retorno a los ancestros. Esos caminos interceptan la senda de la vida, vida que mediante la prosopopeya se convierte en pastora que conduce a las personas al redil original de los ancestros, siguiendo el destino demarcado por el ciclo vital. Pero si la vida es pastora en su senda, los seres humanos, por inversión, deben regresar al mundo animal, a lo natural, y dejarse guiar, apacentar. Esta inversión no es gratuita del juego poético, pues en las claves oníricas wayuus existen relaciones de homología entre los humanos y sus rebaños; y así, muchas veces, cuando los wayuus sueñan que un difunto quiere llevarse a un ser querido, suelen apaciguarlo sacrificando un animal correspondiente al sexo y edad de quien es requerido.

De la misma forma, los espíritus o *wanulüs* auxiliares de los *outsbi* exigen como pago por su labor de curación un animal que reemplace en el “mundo otro” al ser humano enfermo. El animal tomará su lugar y será devorado por la enfermedad o espíritu que lo atormentaba. Un particular reemplazo de animales por personas ocurre en los rituales fúnebres, en donde la familia del difunto debe sacrificar la mayor cantidad de ganado y repartirlo entre los invitados para su consumo; mediante este reparto y consumo ritual no solo se transfieren los ganados del difunto a *Jepira*, donde constituirán su sustento, sino que además se alimenta a todos los *yolujas* que llegan atraídos por el ritual. En el caso de no repartirse suficiente carne de los rebaños, el difunto y los *yolujas* ocasionarán desgracias, tomando como pago la vida de familiares y asistentes del velorio. Es a la luz de esto que cobra sentido la expresión metafórica “somos leche del sueño, carne de la fiesta... sangre del adiós” (Apüshana, 2010, p. 26); allí, de forma metonímica, los hombres-animales son representados en cada una de las ofrendas realizadas en las ceremonias rituales: la leche para preparar bebidas, la carne repartida entre los invitados y la sangre sacrificial derramada en la tierra durante la matanza de los animales como ofrendas a los espíritus o *yolujas*.

En los poemas “De un alaüla de Alemasahua” y “Vivir-morir”, la metáfora de la vida como senda se construye a partir de la metonimia de la huella de los antepasados ya instaurada en el camino. Al recién nacido, el *alaüla* (anciano) le aconseja no desesperar en hacer la huella, porque

nos encontraremos mirando hacia *Jepira*,
 en donde los espíritus se harán uno solo,
 para el viaje definitivo
 [...]

pues ya los viejos pasos de los ancestros están en el nuevo tuyo (Apüshana, 2010, p. 74).

En “Vivir-morir”, el crecimiento se representa mediante la metáfora de un hombre-árbol que extiende sus ramas, pero en el interior de la huella de los antepasados: “Crecemos, como árboles, en el interior / de la huella de nuestros antepasados” (p. 68). Crecer, andar por la vida, partir y llegar ya están señalados en la senda de la vida por la huella de los antepasados; el destino siempre será permanecer en esa huella, andar en ella, volver a ella. Para volver será necesario vivir, morir y luego retornar a la tierra transformados, siguiendo siempre el ciclo trazado por los ancestros. En este poema, una senda más específica de la vida está demarcada por la metáfora del tejido materno:

“Vivimos, como arañas, en el tejido del rincón materno” (p. 68); allí los hombres arañas se insertan en el tejido-vida elaborado en el rincón materno por los ancestros del clan. Al nacer se debe continuar ese tejido, esa senda, en una red que empuja hacia fuera, a la extensión del grupo familiar; y también hacia adentro, retomando tanto los hilos primarios como el diseño de los ancestros para no separarse del grupo y mantener presente la memoria de sus orígenes. Por eso, la vida siempre ofrece una imagen de senda en doble movimiento; se avanza, se crece, se añaden tejidos para retornar al origen y volver a empezar.

Hasta aquí se ha evidenciado que el poeta se sirve de la metáfora, la metonimia, la prosopopeya y hasta de los juegos de palabras para evocar y recrear la imagen de la vida como senda hacia la muerte y descubrimiento de lo trascendente. Una imagen que anuda vida y muerte; partida y retorno que enuncian lo indecible y reflejan el sentido de interdependencia del mundo wayuu (Paz, 1993, pp. 106, 111-112). Ahora será necesario reflexionar un poco sobre las imágenes que evidencian esa interdependencia en los poemas.

La conexión entre la vida y la muerte

En este punto ya será evidente que, como se aprecia en el poema “Pastores”, vivir “en el mundo de las sendas” y ser “leche del sueño” (Apüshana, 2010, p. 26) implica una conexión entre la vida y la muerte. En el poema “Mar”, la función de la metáfora de reunir cosas que no van juntas vuelve a ser preponderante. La metáfora de “la orilla de los vivos” (p. 56) como umbral complementa la imagen de conexión entre vida y muerte construida por la sinécdoque de un Mar antepasado que llega hasta esa frontera para derramarse en el llanto. El mar es aquí no solo un elemento natural, también es *Palaa*, el antepasado, el origen que ofrece sus olas camino para recoger la segunda muerte, representada en la metáfora de los huesos. Quien deja sus huesos ya ha emprendido el camino de la muerte hace mucho tiempo, pues los wayuus celebran, años después del deceso, la exhumación, segundo velorio y entierro de los difuntos. El segundo entierro, el de los huesos ya sin carne, se realiza en el cementerio clanil más antiguo, donde se une al grupo de osamentas de los antepasados antiguos, sin identidad individual. En el poema, la abuela acompañante deja sus huesos en el Mar, una metáfora de la disolución y transformación de los *yolujas* en un “más allá de la muerte” habitado por los primigenios ancestros. Pese a esta disolución, la orilla de los vivos

no está separada de esas instancias, pues mediante el sueño podrá continuar la comunicación con su abuela, que deja de ser acompañante para convertirse en ancestro.

De esta manera, en ambas muertes los sueños sirven de conexión con la vida. Pero es en la segunda muerte que el Mar antepasado aparece para demarcar la orilla de los vivos, unir las dimensiones y ofrecer un horizonte geográfico y simbólico del “más allá”. En el “Alaüla de Alemasahua”, es justo dicho horizonte el que permite la reunión de los vivos para mirar hacia *Jepira*, hacia la muerte. Su demarcación en la geografía mítica del mundo “Natural-visible” no solo conecta la vida con la muerte, sino que también constituye un punto de encuentro y reunión para los vivos, pues en algún momento todos deben mirar hacia “donde los espíritus se harán uno solo, / para el viaje definitivo” (p. 74) que tarde o temprano todos emprenderán. De esta manera, se configura una geografía mítica que traspasa los umbrales de los mundos y los conecta, una geografía que se instaura en la tierra, en *Jepira* y en el más allá de la muerte. “Vivir morir” propone cómo desde la orilla de los vivos se puede acceder a estos diversos lugares y soñar “allá, entre Kashi y Ka’i, el Luna y el Sol, / en los predios de los espíritus” (p. 68). La existencia no se anula una vez se deja de estar despiertos para siempre, pues la muerte es símil de la vida y “Morimos como si siguiéramos vivos” (p. 68). La muerte es aquí una transformación que permite el retorno a los ancestros y la perpetuación del ciclo vital.

El retorno a los ancestros

Después de haber expuesto todo lo anterior, se concluye que la imagen central o aquella que condensa el sentido de los poemas analizados es la del retorno a los ancestros. Se vive transitando una senda que conduce a la muerte; mientras se transita por ella se tienen numerosas experiencias de encuentro con lo trascendente, gracias a la pluridimensionalidad del mundo wayuu. Cada una de esas experiencias evoca, remite, conduce hacia las voces y los espacios de los ancestros que necesitan el retorno de los vivos para su reproducción simbólica. A su vez, los vivos sustentan su mundo terrenal con el retorno de los ancestros mediante la lluvia, el alimento, la salud. De igual forma le dan un sentido a su peregrinar por la tierra, a la ocurrencia de fenómenos naturales, y establecen modelos de sociedad basados en el orden de lo sobrenatural. La muerte no es aquí el fin de la existencia. Muerte y vida terminan por complementarse y unirse a los principios opuestos que sustentan el mundo en equilibrio.

Los poemas escogidos dan prueba de esta concepción y abundan en imágenes del retorno a lo primigenio. En “Pastores”, la expresión metafórica devuelve a la naturaleza a los hombres-rebaños para ser amamantados en el redil primordial. En “Mar”, los huesos de los muertos se confían a las olas, mientras el alma ya camina en los predios de los genios “más allá de la muerte” y prepara su encuentro con los vivos en los sueños. En el sueño, los vivos regresan temporalmente a los ancestros, quienes les señalan la senda que deben seguir para no perder el camino de la vida hacia ellos. El “Alaüla de Alemasahua” le recuerda al recién llegado a la vida que su deber es hacer el camino en la huella de los antepasados, sin desesperarse, pues siempre retornará a ellos. Nace hijo de gente que ha abierto trochas y nace también hijo del “sudor de la lluvia” (Apüşhana, 2010, p. 74), metáfora de la unión entre Juya, la Lluvia, y Mma, la Tierra, de la cual nacieron los primeros individuos. Y aunque se recorran diversos caminos, la senda de la vida lo retornará mediante la muerte al cementerio de sus ancestros. Con la música se convertirá en leyenda, y tras su viaje definitivo podrá regresar, tal vez, convertido en “sudor de la lluvia”. Aunque se marche, siempre retornará.

El propio ejercicio poético de Vito Apüşhana plantea un retorno. Habla en español y wayuunaiki consciente de los diálogos interculturales establecidos durante siglos, los cuales han traspasado los márgenes simbólicos y materiales de su cultura. Partiendo de este cruce de caminos, Apüşhana metaforiza su poesía a partir de las imágenes primigenias y plantea una vuelta a casa desde la senda de la vida, que, conectada con la muerte, permite el encuentro con los ancestros. En la palabra de Apüşhana el encuentro es múltiple, las dimensiones de los mundos se vuelven a conectar y crean nuevos sentidos, los cuales conducirán a fortalecer una identidad en diálogo que no debe olvidar de dónde viene y hacia dónde va.

Referencias bibliográficas

- Apüşhana, V. (1992). *Contrabando sueños con alijunas cercanos*. Riohacha: Secretaría de Asuntos Indígenas Departamental y la Universidad de La Guajira.
- Apüşhana, V. (2010). *En las hondonadas maternas de la piel (Shinalu'uirua shiirua awulii)*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Bravo, V. (2010). Literatura guajira. *Lingüística y literatura* 57, pp. 146-59.
- Campos, A. (2010). Prólogo. En V. Apüşhana. *En las hondonadas maternas de la piel (Shinalu'uirua shiirua awulii)* (pp. 13-20). Bogotá: Ministerio de Cultura.

- Cornejo Polar, A. (1989). Los sistemas literarios como categorías históricas. Elementos para una discusión latinoamericana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 47, pp. 7-12.
- Cornejo Polar, A. (1997). El indigenismo y las literaturas heterogéneas: Su doble estatuto sociocultural. En S. Sosnowski (Comp.). *Lectura de la crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales* (pp. 451-456). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Cornejo Polar, A. (2002). Mestizaje e hibridez: Los riesgos de las metáforas. Apuntes. *Revista Iberoamericana* LXVIII (200), pp. 867-870.
- Cornejo Polar, A. (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad cultural en las literaturas andinas*. Lima - Berkeley: CELACP-Latinoamericana.
- Del Pino, U. (2003). *La narrativa oral literaria. Estudio pragmático*. Sant Joan Despí, Barcelona: Universidad de Oviedo. Kassel. Edition Reichenberger.
- Ferrer, G. y Rodríguez, Y. (1998). *Etnoliteratura Wayuu: Estudios críticos y selección de textos*. Barranquilla: Universidad del Atlántico.
- Guerra, W. (2019). *Ontología wayuu: categorización, identificación y relaciones de los seres en la sociedad indígena de la península de La Guajira, Colombia* [tesis de doctorado no publicada]. Universidad de los Andes.
- Niño, H. (2008). *El etnotexto: las voces del asombro*. La Habana: Fondo editorial Casa de las Américas.
- Paz, O. (1993). *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz Ipuana, R. (1972). *Mitos, cuentos y leyendas guajiros*. Caracas: Instituto Agrario Nacional.
- Paz Ipuana, R. (1987). *Literatura oral wayuu*. Venezuela: Universidad del Zulia.
- Perrin, M. (1993). *El camino de los indios muertos*. Venezuela: Monte Ávila Editores-Latinoamericana.
- Perrin, M. (1995). *Los practicantes del sueño. El chamanismo wayuu*. Caracas: Monte Ávila Editores-Latinoamericana.
- Rama, A. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo Veintiuno editores.
- Rocha, M. (2010). *El Sol babea jugo de piña. Antología de las literaturas indígenas del Atlántico, el Pacífico y la Serranía del Perijá*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Rocha, M. (2012). *Palabras mayores, palabras vivas*. Bogotá: Taurus.
- Rocha, M. (2016). *Pütchi Biyá Uai. Precursores. Antología Multilingüe de la literatura indígena contemporánea en Colombia Volumen I*. Bogotá: Instituto Distrital de las artes-IDARTES.
- Sobrevilla, D. (2001). Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXVII (54), pp. 21-37.

LORONA DE AGUA Y DUENDE DE AIRE: EL CRONOTOPO EN LA NARRATIVA PLURAL DE DOS LEYENDAS COLOMBIANAS*

LORONA OF WATER AND LEPRECHAUN OF
AIR: THE CHRONOTOPE IN THE PLURAL
NARRATIVE OF TWO COLOMBIAN LEGENDS

José Inocencio Becerra Lagos,¹ Witton Becerra Mayorga²

* **Cómo citar este artículo:** Becerra Lagos, J. I. y Becerra Mayorga, W. (2021). Llorona de agua y duende de aire: el cronotopo en la narrativa plural de dos leyendas colombianas. *Estudios de Literatura Colombiana* 49, pp. 137-153. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n49a08>

¹ <https://orcid.org/0000-0003-3675-0105>
chencho.becerra@gmail.com
Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Colombia

² <https://orcid.org/0000-0002-7304-5125>
wbecerra@uwo.ca
Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Colombia

Resumen: Este trabajo crítico analizará dos leyendas recogidas en el municipio de Susacón, Boyacá, a la luz del concepto de cronotopo desarrollado por Mijail Bajtín, con el fin de develar algunos elementos simbólicos de la construcción cultural de lo humano en la literatura campesina, de arraigo colectivo y oral. En principio se observará la historia de La Llorona en diferentes circunstancias en que es activa la presencia del agua. Luego serán revisadas las relaciones entre el duende y el aire teniendo como eje central un relato popular recogido a varias voces en que dicho personaje rapta a un niño.

Palabras clave: literatura tradicional colombiana; cronotopo; leyenda; agua; aire.

Abstract: This article will analyze two legends collected in Susacón, Boyacá, in light of the concept of chronotope developed by Mikhail Bakhtin, in order to unveil some symbolic elements pertaining to the cultural construction of the human in the traditional literature of collective and oral roots. First, the story of La Llorona will be observed under different circumstances in which the presence of water is active. Then, the relationship between Leprechaun and air will be reviewed, having as central axis a popular story collected in several voices in which this character kidnaps a child.

Key words: Traditional Colombian literature; chronotope; legend, water; air.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez

Recibido: 13.02.2021

Aprobado: 21.05.2021

Publicado: 30.06.2021

Copyright: ©2021 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



Introducción

La principal idea expuesta por Bajtín en relación con el concepto de cronotopo es heredada de la teoría de la relatividad de Einstein, la cual declara la inseparabilidad del espacio-tiempo y puede ser resumida a través de la visión del tiempo como cuarta dimensión del espacio. Según esta condición, el tiempo puede ser visto en la totalidad espacial del mundo, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo, cuyo movimiento intensifica la vida de los lugares. Observar un árbol mientras cambia de forma y color sería un buen ejemplo de cómo puede ser visto el tiempo a través del espacio y viceversa. Otra forma de percibirlo sería teniendo conciencia de que el tiempo no es una categoría abstracta (como consideraba Kant), sino un elemento central de la constitución concreta de la realidad, y que el espacio no es un fondo inmóvil, estático, que no acontece, sino que se transforma todo el tiempo. Lo que propone Bajtín es una lectura del cronotopo real en el sistema artístico de la novela: observar sus motivos como una refracción de la conciencia cultural de una época. “Por eso interpreta esos motivos como traducción semiótica de un tiempo y espacio reales e, ideológicamente, de una concepción del hombre y de una organización social simbólica” (Arán, 2009, p. 128). Las convergencias de espacio-tiempo estarían tejidas en el microuniverso del texto y revelarían la construcción de la imagen de lo humano en un marco cultural específico.

Bajtín estudia este fenómeno en el género novelesco, desde la novela griega antigua hasta Rabeláis. En este trabajo hemos realizado un desplazamiento teórico hacia el género de la leyenda (campesina y de registro oral) para observar cómo inciden las relaciones cronotópicas en la imagen del ser humano que construyen las literaturas campesinas. Entre los géneros de la literatura oral elegimos la leyenda como objeto de estudio, por ser la que ubica con mayor precisión los hechos narrados en un lugar y momento específicos de la historia a través de la memoria colectiva. Los relatos estudiados hacen parte del material recogido en una etapa de trabajo de campo del proyecto *Mediación de lecturas y escrituras en contextos rurales*,¹ realizada en el municipio de Susacón.

Al tratarse de narrativas de arraigo campesino, el lugar de la naturaleza es preponderante en las historias sobre La Llorona y el duende, a través de la representa-

¹ Realizado a través de una alianza entre la Agencia Cultural de Tunja del Banco de la República, la Fundación Universitaria Juan de Castellanos y la Arquidiócesis de Tunja.

ción simbólica de dos de sus elementos, agua y aire, que aparecen constantemente como sujetos vivos, especialmente en el nudo trágico de las leyendas. Es por ello que en algunas partes del texto complementaremos la argumentación con ideas que han sido construidas desde la ecocrítica, los imaginarios de agua y la imaginación de la materia, ideas que observan el lugar de la naturaleza en la literatura desde un ángulo parecido. Sin embargo, mantendremos al cronotopo como tema central, debido a que los registros de las relaciones espaciotemporales en las apariciones de La Llorona y el duende, del agua y del aire, son los que irán develando la imagen que la comunidad campesina ha construido alrededor de las figuras de la mujer, el niño, el castigo, la muerte, el aborto y el rapto, componentes centrales (en los dos relatos) de una imagen mayor sobre la concepción cultural local que se ha gestado del ser humano.

Llorona de agua

Para Ong (1996), el pensamiento y la expresión orales están más conectados con el mundo humano vital que la escritura (pp. 48-55). De ahí que la leyenda vive en lo concreto, recorre las zonas de los pueblos conocidas por la gente e incluso deja su voz, hechos y personajes en lugares especiales. Martos-Núñez y Martos-García (2015) analizan constantemente dichos lugares desde un enfoque que está basado en el concepto de “imaginarios de agua”. Tales imaginarios develan valores culturales que el agua tiene en lugares mito-poéticos, lugares de memoria (sagrados o profanos) en los que ocurre la leyenda (pp. 126-130). Díaz González (2007) sintetiza este punto de la siguiente forma: “es como si las historias se contaran a sí mismas a través de lo humano, como si fueran relatos a propósito *de ciertos lugares que ya existían antes* de que vinieran a narrarlos quienes los contaron y los cuentan” (p. 161. Énfasis añadido). Es así como también en la teoría se dejan ver juntos el espacio y el tiempo.

El reiterado recurso de la delimitación cronotópica es un valor central del relato oral tanto en narraciones colectivas como en aquellas en las que el interlocutor lía la trama al propio tiempo y espacio de su vida.² De acuerdo con Bajtín (1989), “el pensamiento abstracto puede concebir por separado el tiempo y el espacio, pero la literatura considera el cronotopo en su total unidad y plenitud” (p. 393). Esa casual

² No sería errada la generalización hacia la lírica campesina, sobre todo en el gusto que demuestra por enunciar el espacio: “allá arriba en aquel alto”, “en el otro lao del río”, “en la puerta de mi casa”, “allá en el campo”, “en el Puente Real de Vélez”, etc.

necesidad de juntura, de tejido de un “cuandónde” simultáneo, pertenece por igual a las oralituras indígenas contemporáneas, a los cuentos populares de tío conejo y tío tigre de origen africano —que aún se cuentan en las regiones costeras de Colombia—, al romancero y al Quijote. “El cronotopo, como categoría de la forma y del contenido, determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura, esa imagen es esencialmente cronotópica” (p. 238). Es por ello que, contrario a lo que sugiere Álvarez (2012, p. 80), consideramos que la integración de información de conocimiento cultural o de ubicación geográfica de los sitios donde ocurren los hechos de la leyenda no provoca una fuerte ruptura de la trama, sino que aporta significativamente a la secuencia temática y narrativa que sigue su relato.

Es en el sentir-sapiencial de la experiencia de lo legendario donde puede encontrarse un núcleo compartido por todas las tradiciones orales-colectivas y las vivencias personales: todos *sienten* algo que les permite preservar hacia adelante un *saber*. Por eso la leyenda es más dinámica y menos sagrada que el mito. Siguiendo la clasificación utilizada por Antonio Castaño (2014, pp. 39-40), los personajes aquí estudiados entran en la categoría de leyendas maravillosas, en el subgrupo de seres sobrenaturales y extraordinarios. Se trata de un motivo-personaje en el que caben “seres sobrenaturales, animales, entidades mágicas, curanderas y señoras del monte” (Álvarez, 2012, p. 43).

La comparación deja ver que La Llorona se esconde menos que el duende tanto como vemos y oímos con más frecuencia al agua que al aire. De igual manera, el aire es una experiencia que vivimos todo el tiempo, mientras que la relación con el agua es más exclusiva: solo unos afortunados pueden escucharla con frecuencia. Por eso en esta leyenda no hay un relato-base desde el cual invocar otras versiones. En los más de diez relatos recogidos, encontramos cuatro opciones de contacto del mismo narrador o de otra persona con La Llorona: escuchándola, viéndola, cruzándosela por un camino o siendo directamente abordados por ella. Estos relatos (que suceden en cinco veredas distintas) también dan cuenta de tres apariciones posibles en cuanto a personajes: los narradores se encuentran con La Llorona, con ella y su hijo o a ambos con el diablo.

Observemos uno de los relatos más atemorizantes, de voz de Rafael Blanco, en el que aparecen los tres personajes. Iremos detallando los rasgos de **espacio** y **tiempo** que van denotando movimiento:

Veníamos mi papá y yo con unos cabros del páramo (cuando eso no había transporte y había que coger con los animales de cabestro, y a veces le agarraba a uno la noche) y veníamos por ahí a las nueve, ocho y media, en una quebrada que llaman la *Quebrada de La Artesa*, con unos cinco cabros amarrados. Él venía adelante y traía al caballo en el que montaba y yo traía a los chivos de cabresto. Al llegar a la quebrada había un altibajo feo, él se alcanzó a adelantar y subió como unos veinte o treinta metros de la quebrada para acá cuando yo vide la llorona que bajaba quebrada abajo, ahí sí vide yo un niño chiquito, viejito, viejito pero chiquito, arrugado y barbudo, y la berrietas a la pata que ya casi le ponía las manos para alcanzarlo. Y el diablo echándole juete. A los tres los vi. Y llegamos y yo a lo que la vide que venía, eso fue en cuestión de segundos que la vide como a una distancia de aquí a la puerta y yo pegué el berrido también y los cabros pegaron el brinco contra la quebrada y salieron adelante y me raparon el lazo y pasaron al lado de la bestia que llevaba mi papá, y él se devolvió ligerito y fue y me agarró de los brazos y me dijo *qué fue, qué fue*, y le dije: mire que vi un espanto, la llorona. No, no, no, eso no es llorona, son unos jaras que tan peleando. Pero no, yo estaba viendo a la llorona, al bebé viejo y al diablo igual a un hombre que echaba candela. Bueno, cuando llegamos a la casa él no me dejó entrar a que prendieran luz, porque se priva uno ahí mismo si ve la luz, es lo que dicen, no tengo conocimiento, y me entraron a la pieza y me acostaron sin prender luz (Blanco, 2019, s. p.).

El narrador se refiere al páramo de Güina —como veremos para el caso del duende, el páramo es el escenario de la aparición del personaje fantástico—, uno de los dos que rodean al municipio. La atmósfera creada por la narración es la de un lugar solitario, helado y terrorífico. A pesar de lo escabrosos y disímiles, los caminos recorridos por el observador y La Llorona parecen paralelos: uno de tierra y otro de agua, en los que cada uno va empujado por su grito (“yo pegué el berrido también”), provocado respectivamente por un miedo profundo y un castigo violento. Si bien no hay un cruce, la conciencia de lo visto por el narrador y su percepción del espacio nos insertan en el cronotopo del camino que Bajtín (1989) resalta como central, “debido a todos los tipos de encuentro que permite” (pp. 250-251). Efectivamente, las demás narraciones también resaltan la materialidad del camino como punto de avance, encuentro, separación, cruce y viaje:

Yo en lugar de tarme quieto salí a correr por un camino abajo. Alcancé a cruzar la quebrada del Alto de La Llorona, y la crucé antes de que ella bajara en el camino, y le sentía así como las garras y el chino corría y la llamarada de candela se había puesto adelante (Mesa, 2019, s. p.).

En la unidad que imanta a todos los relatos nos encontramos con una mujer que ha abortado a su(s) hijo(s) en un hilo de agua (quebrada o pozo) y que recibe un castigo que se prolonga hasta después de la muerte. El aborto no se detalla, solo se inscribe en un afluente de agua. El castigo, en cambio, es descrito en la mayoría de las versiones como un ¡ay! lastimero, aunado cíclicamente a los golpes dados por el fuste del diablo. Además, quien ve y escucha a La Llorona ejerce —usando lo que la leyenda le ha dicho desde otras voces-veces— un rol de juez de la mujer, que influye directamente en

su encuentro con ella: la maldice porque sabe que así puede distanciarla. Podríamos hablar entonces del cronotopo del crimen y el castigo en el que un hecho ejecutado en un instante y catalogado como terrible despierta una consecuencia larga y penosa para quien lo ha cometido.³

Separemos este cronotopo de crimen y castigo en sus dos etapas a través de fragmentos de algunas de las explicaciones populares: de acuerdo con Saúl Lagos (2019), “es la mujer que resulta embarazada y está pa’ dar un niño, entonces ella por no criar esa criatura, *toman* cualquier vaina pa’ abortar. Y esas viejas se van a una quebrada, a un pozo para echar la criatura ahí” (s. p. Énfasis añadido); según Julia Sandoval (2019), “en ese momento reconocí que era lo que ya me habían contado *mis antepasados* de la mujer que mataba a un niño, al hijo” (s. p. Énfasis añadido); por su parte, Álvaro Mesa (2019) menciona que “esos son hechos *que cometen mujeres*: matan los hijos, los echan al agua y cuando mueren comienzan a purgar sus penas por el tiempo en que cometieron el hecho” (s. p. Énfasis añadido). Subrayamos el paso de lo singular a lo plural, el valor de autoridad moral colectiva del saber de y el juzgar a La Llorona, y la marcación del carácter femenino del crimen. Este es, pues, el tiempo del miedo en que la mujer no desea ser madre y decide interrumpir su embarazo. Lo que une a casi todas las versiones es el escenario líquido de la muerte del niño. Efectivamente, el agua es un símbolo que liga oposiciones: lo funerario con la fertilidad y la fecundidad (Martos-Núñez y Martos-García, 2015, p. 124); es al tiempo las mismas y otras aguas, y recuerda de forma simultánea múltiples mitos esenciales presentes prácticamente en todas las culturas: la laguna en la que nacen todas las formas de vida; las aguas informes y solitarias del origen del mundo, con cuya separación Dios no se alegra en el Génesis (Illich, 2008, p. 435); la purificación líquida del cuerpo y del espíritu, y el diluvio. Pensemos entonces este tipo de aborto hídrico desde la misma materialidad de las aguas. Nos encontramos ante un elemento que excede su presencia e influencia sobre otros cuerpos; “muy poco o mucho de un elemento puede provocar muertes comunes: deshidratación, deflagración, hipotermia” (Cohen y Duckert, 2015, p. 13). Por otro lado, las cosas ocurren antes de tiempo: de la estática agua vital de la placenta, el niño sale al agua helada y dinámica

³ Para *El asno de oro* y la leyenda hagiográfica, Bajtín (1989) reconstruye la secuencia culpa-castigo-expiación-beatitud (p. 271). En el caso de La Llorona la línea se corta en la mitad, la curva nunca asciende y la condena solo cesará con la muerte.

que corre (llevándolo a morir), de forma tan precoz como el preadolescente que el duende se lleva, según veremos más adelante. El pueblo no perdona que una madre ocasione este tránsito, y el río no lo olvida.⁴

En segundo lugar está el castigo como cronotopo cíclico. Al igual que en un rito, la mujer repite el acto en el mismo momento del año en que lo hizo: “Esa vaina no pasa hasta que la mujer se muera, desde el tiempo que esté viviendo, *por el tiempo que hizo* cada año pasa esa vaina” (Lagos, 2019, s. p. Énfasis añadido). Tres de las versiones resaltan esta puntualidad de calendario y más de tres consideran que la mujer ahogó al niño cerca de donde se aparece. Podríamos ubicar este cronotopo en la esfera de un *locus terribilis* que encierra a La Llorona en un padecimiento circular y profundo. Dicen los campesinos boyacenses: “es que el cuerpo de la mujer ta en la cama, y el espíritu será el que lo lleva el diablo (no el buen-amigo, sino el diablo), pero no sé, porque el cuerpo tiene que andar ahí, esas viejas *amanecen todas apaleadas*. Yo no sé cómo será eso” (s. p. Énfasis añadido). “Entonces eso sí existe, la berrietas sí es cierto que existe, es el espíritu de la persona, pero dicen que se quedan dormidas y se les sale el espíritu” (Blanco, 2019, s. p.).⁵ Debido a la “transgresión” sociocultural, La Llorona es castigada en el mismo espacio y con la misma periodicidad. La mujer queda encerrada en el río y en la fecha de su “error”, símbolos de dos elementos imprescindibles en las labores agrarias, agua y calendario, que aún nos hablan de una cosmovisión campesina, de una forma específica de vivir el año y el espacio que no admite rupturas bruscas.

La secuencia culpa-castigo esclarece el proceder del narrador al encontrarse con La Llorona. En todos los casos notamos que la reacción es impulsada por la misma leyenda (memoria colectiva) que es recordada en el momento del encuentro. Su reactivación en la percepción de la persona, inmediatamente rememora las palabras de otros que ya han tenido la misma experiencia. Aquí podemos dividir en dos las posibilidades de encuentro: la visión lejana de La Llorona en la que no hay necesidad de actuar, y el cruce cercano que sí exige reaccionar antes de que el miedo paralice el cuerpo. El imaginario colectivo aduce dos opciones que —en el estado de inacción física en que la visión deja a su observador— podrían ser consideradas patrones de

⁴ El río es símbolo del tiempo, la repetición anual del aborto lo convierte en testigo. De hecho, en Susacón hay curvas de río que son reconocidas solo porque ahí se ve a La Llorona. La fisonomía del niño descrita por Rafael Blanco, “arrugado y barbudo”, también es un símbolo del paso del tiempo.

⁵ Estas reflexiones sobre el cuerpo y el espíritu del ser extrahumano tienden un puente con la cultura popular cervantina encarnada por la bruja Cañizares en el “Coloquio entre Cipión y Berganza”.

acción fija: gritar groserías o rezar. Lo primero aleja a La Llorona y lo segundo la atrae porque aliviana su pena. En uno de los seis relatos aportados por Rafael Blanco (2019), queda registrada la cómica situación producida por la doble reacción: su cuñado reza mientras él maldice, con lo cual La Llorona se acerca y se aleja en un circo nocturno de varios minutos (dos cuerdas). El primer factor a resaltar es el agua: “cuando íbamos llegando a ese puente sentimos un ruido y cuando volteamos a mirar vimos a la berrietas echando agua en el pozo, casi debajo del puente” (s. p.). Luego vienen las reacciones contrarias: “Misael se puso a rezar y no me dejaba caminar y se me colgó, y la berrietas por el otro lado y eso esas uñas y esas muelas tan horribles y desmechudada, y era a mandarnos las uñas. Yo lo que hice fue quitarme el cinturero y la agarré de la orilla y dígame groserías y el Misael rece” (s. p.). Lo que sucede a continuación es validado por la palabra popular: “Entonces, *dicen así*, que las aleja uno gritándoles groserías y si tiene uno un rejo amenazarlas a juete entonces, y *dicen que* al rezar ella se acerca más porque siente alivio” (s. p. Énfasis añadido). Misael, distanciado del imaginario compartido en el pueblo (“un hermano de mi señora que vive en Bogotá”), reaccionó espontáneamente, a diferencia de la comunidad culturalmente preparada para continuar el juicio contra la pecadora, tal como se aprecia en lo expuesto por Julia Sandoval (2019):

Y recordaba que decían que en ese momento uno no debía rezar porque al rezar uno alejaba al diablo que llevaba castigando al espíritu de la mujer que había matado al niño, que debía más bien maldecirla por haber cometido eso, porque era un crimen prácticamente matar al hijo. Rezar era ahuyentarle el castigo y no recé porque yo dije: que la siga castigando más bien por haber asesinado al hijo (s. p.).

Dentro de los marcos éticos de la comunidad, hombres y mujeres acometen contra la visión que les recuerda que no pueden errar (ni permitir errar) de forma tan censurada localmente. Si a Tántalo se le atribuyen los tres pecados mayores del *pathos* griego —el desafío a los dioses, la ofensa al huésped y el ataque a un niño—, La Llorona rompería tres instancias centrales elogiadas por el mundo judeocristiano: la vida, la infancia y la familia. Lejos de la castidad doméstica, La Llorona se vuelve una Medea que todos odian, sin dejar espacio para que la memoria recuerde los detalles de las razones que impulsaron el filicidio: el acto se ratifica en cada encuentro como punible. Pasa lo mismo con el personaje indoeuropeo más parecido en acción, reacción y castigo a la “berrietas”: la Lamia.

Aquel “chillido matroz” (Blanco, 2019, s. p.), que provoca desmayos, señala efectivamente el lugar de la oralidad. “La acción concentradora del oído (el campo del sonido, no se despliega frente a mí, sino que me envuelve) afecta la percepción que el hombre tiene del cosmos” (Ong, 1996, p. 77). A partir de lo escuchado, la visión de mundo del campo, el pasado que viaja para mantenerse en un oído hacia el futuro, “revive el tiempo original, traslada un conocimiento de carácter divino a la dimensión espacio-tierra” (Calderón, 2010, pp. 112-113). Es en la explicación colectiva de ese traslado —de generación en generación y de grito a oído— que se hace válido el juicio contra el pecado realizado.

De hecho, las groserías y golpes con que es atacada La Llorona por esa ética comunal están muy cerca del maltrato que reciben las mujeres violadas luego de realizar, también a escondidas, un aborto. En medio de su malestar físico, en vez de ser auxiliadas, las mujeres son torturadas para que confiesen por la fuerza lo que han hecho (Centro de Derechos Reproductivos, 2010, p. 20). Debido a este vínculo, consideramos que la leyenda de La Llorona también puede girar sobre sí misma para mostrar que la atacante, el “monstruo” al que todos le temen, también pudo haber sido atacada. En todo caso, la mujer que llora necesita una expiación más que superficial y no puede ser tocada por el elemento purificador, esencialmente intangible, como se observa en el relato de un informante: “es el espíritu de la persona, dicen que se quedan dormidas y se les sale el espíritu” (Blanco, 2019, s. p.). Es curioso que el castigador siempre sea el masculino diablo y que en un solo caso, el de Lisseth Sandoval (2019), La Llorona cargara a una bebé (s. p.) y no a un niño, como en todos los demás relatos orales recogidos. En todo caso, la purificación buscada es en esencia femenina, la mujer violentada se acerca a otra mujer para purgarse —uno de los ejemplos más maternos del agua es la Mama-Yaku andina, esencial en la cosmovisión yanakona—. El agua pues, no es una castigadora de La Llorona sino su compañera, la abuela que escucha su dolor.

Hemos hablado entonces de un cronotopo de pena cometida-castigo recibido, en el que el espacio es cotidiano, rural, y el tiempo termina siendo cíclico. Estos castigos casi siempre ocurren en los tiempos y espacios de la noche, por lo que en dos relatos que cuentan la aparición triple de La Llorona, el niño y el diablo sobresale la mención de la luz, como si fuera más profunda y dolorosa la visión del castigo (fuego) que la del pecado. Uno de los narradores cuenta que “al final ya no veía bultos ni nada, sino la sola llamarada en redondo. Cuando crucé llegué a la casa y a lo que vide la luz

de la sperma me desmayé” (Mesa, 2019, s. p.). En la versión transcrita más arriba, el padre de Rafael lo salva del vértigo evitando la luz, porque ya conoce la leyenda y sabe que es mejor ocultar la verdad y no encender la vela.

Duende de aire

El segundo relato ha sido recogido de cuatro voces distintas en entrevistas separadas. Si bien hay pequeñas variantes, las versiones nunca se distancian de su tema central y mantienen un hilo común. La versión contada por Julia Sandoval (2019) nos deja ver dicha estructura. Elijámosla como eje central y de nuevo vayamos resaltando los rasgos de **espacio** y **tiempo**:

En el campo, aquí en la vereda de Cardonal (esto que estoy contando es de hace muchos años atrás cuando yo estaba una joven, una niña, prácticamente), una señora dizque salió a chiquerar, a apartar a los terneros, separarlos de las vacas para madrugar al otro día ir a ordeñar. Y llevaba a un nieto dizque muy bonito y mientras ella iba a recoger a los terneros el niño desapareció. Ella se fue a la casa, a buscarlo, a preguntar si el niño se había vuelto para la casa y no. Pasaba una quebrada por ahí, lo buscaron por toda esa quebrada, arriba-abajo, en todos los potreros y no lo encontraron: el niño desapareció. Ni lo encontraron en el río, ni lo encontraron en el potrero, el niño desapareció por obra mágica, pongámoslo así. Pasaron unos días y ya se fueron hacia arriba, a la montaña, un señor a buscar unas cabras, entonces ya fue y encontró el cuerpo del niño, entre unas matas de espino,⁶ contaba él, y que el niño estaba allá y que prácticamente había muerto de frío. También decían que era que el niño era muy bonito y se lo había llevado el duende y lo había alcanzado a llevar para arriba, hacia la roca, y que lo había dejado allá entre unas matas de espino, que allá estaba el cuerpecito del niño. Que inclusive se hacía raro que junto al niño había unas galleticas, y comentaban en esa época que el duende cuando hacía fuertes vientos, y que en esa época no había tantas vitrinas como ahora, las panaderías colocaban sobre unas bandejas o en unas canastas lo que hacían: el pan, colaciones, galletas, todo eso. Y comentaban que el duende entraba y, como son espíritus que no se ven, se robaban las galletas o algo. Y allá le encontraron sí dizque unas galletas junto al cadáver del niño. Que prácticamente el niño estaba así rasguñadito y murió de frío (s. p. Énfasis añadido).⁷

El regocijo en los detalles espaciales es evidente. “Los buenos narradores se ocupan de indicar los espacios geográficos claramente y suelen darle bastante lugar a este tipo de información” (Álvarez, 2012, p. 82). Otras versiones dan más detalles sobre el tiempo. Rafael Blanco (2019), por ejemplo, comienza su relato dando cuenta de su relación con el niño desaparecido: “En 1956, yo estaba estudiando en la escuela de Cardonal

⁶ Así como con las peñas, la relación con lanzar o dejar a las víctimas en espinos o en arbustos hirientes aparece en narraciones orales protagonizadas por el diablo o los demonios, recogidas en Ventaquemada, Villa de Leyva y Susacón.

⁷ El clima puede ser uno de los ejemplos más claros de que no tiene mucho sentido tratar por separado al tiempo y al espacio: ¿qué es morir de frío si no estar a la intemperie (el afuera de la indefensión) en una hora indebida (el amanecer, la noche)?

y había un muchachito al que lo llevaba al colegio el hermano. El muchachito no me acuerdo cómo se llamaba, el hermano era Serafín Gómez y traía al chinito de unos cuatro añitos” (s. p.). En la versión de Etelvina Sandoval (2019) se ratifica esa época: “Cuando yo vivía onde mi comadre Lola, hace unos sesenta años, una señora se fue a ordeñar al lado del río y dejó al chinito ahí al pie de las vacas y llegó el duende y se lo alevantó, lo fue a escargar arriba al páramo” (s. p.).

Todas las versiones hacen evidentes los rasgos de un vínculo colectivo sólido que participa en la trama y en el registro oral de lo contado: “no lo topó, no lo topó, y llore la señora y por allá *dio aviso a los vecinos* y el niño se perdió y *dijeron*: eso fue el duende que se lo llevó, y *busquen* a ese niño por esas peñas, por allá *lo toparon, eso lo mató* el duende, *lo toparon* muerto, *se lo cargó* el duende” (Lagos, 2019, s. p. Énfasis añadido). El discurso tiende a ratificar un rumor que todos reconocen como verdadero conectándolo con la fe de los demás: “eso pasó porque el cabrero lo vio”, “es cierto porque yo estudiaba con el hermano y el niño no volvió”, “si don Rafa también se lo contó entonces no es mentira lo que le estoy diciendo”.

Veamos la secuencia narrativa de esta leyenda. Hay tres escenas básicas: la circunstancia cotidiana del niño y de la tía en el potrero (solo aparece como abuela en una variante), el rapto y la muerte. Podríamos fragmentarlos en dos motivos que forman su propio cronotopo: el mundo del idilio y la pérdida-descubrimiento. Como se trata de un infante, la demarcación bajtiniana del idilio se reduce a los ámbitos de la familia (con su porción de amor) y del trabajo rural, en este caso no específicamente agrícola. Es la vida pastoril en su puro comienzo: cuando el niño aprende de los adultos su deber ser en el campo. El terruño estaría destinado dualmente a ser su cuna y su tumba, pero el relato es trágico porque se trunca la conexión entre nacimiento y vejez. El duende es cruel y odiado porque se lleva a los más indefensos. En algunas comunidades, su intención está conectada (en tono ejemplarizante) con la demora en el ingreso a lo religioso: el rapto del niño-no-bautizado (Terrón, 2007, p. 162). En ambos casos se rompe la vida feliz de espacio ameno y tiempo cíclico del microuniverso del idilio.

Es ahí donde aparece la ferocidad del rapto: el niño que estaba echando raíces es raptado por el duende aéreo. Es en la intersección enérgica entre espacio y tiempo, y en la voraz relación entre los elementos (en que se produjo la vida) donde la narración gana valor estético. El rapto ocurre por la tardanza de la mujer que no lleva consigo al niño, por la separación en una relación que se suponía centrada en proteger y acompañar al

otro. Visto desde otra perspectiva, el rapto nos recuerda un detalle que Bajtín (1989) otorga a las novelas tardías de aventuras, en las que aparece la intervención del destino a través de las fuerzas irracionales de dioses, demonios, magos-hechiceros que, “en tanto que malvados, utilizan como instrumento la simultaneidad casual y la non simultaneidad casual, ‘acechan’, ‘esperan’, se arrojan ‘de repente’ y ‘precisamente’ en ese momento” (p. 247). Si bien los relatos recogidos no realizan esas conexiones sintácticas que obedecen más a la escritura, dejan implícita la callada cacería del expectante duende.

El rapto es visiblemente vertical. El duende secuestra al niño y asciende con él hacia un espacio que los demás desconocen: “lo alcanzó a llevar para arriba, hacia la roca” (Sandoval, J., 2019, s. p.), “se lo alevantó” (Sandoval, E., 2019, s. p.), “se lo cargó” (Lagos, 2019, s. p.), “hoy le llaman La Cruz del Niño, allá donde lo encontraron, eso ya es llegando a la punta del cerro” (Blanco, 2019, s. p.). Lo particular en este caso es la dirección del viaje, pues no se trata de una caída sino de un ascenso, comúnmente vinculado al mérito de la gloria. Esto coincide con la visión de tornado que ofrece el duende en Susacón. Siendo niño, Rafael Blanco (2019) era perseguido por el duende. En aquellas ocasiones, el viento acompañaba su visión del “payasito, morraquito con sombrero lleno de cintas, lleno de colores”, que le hacía señas: “cuando se me acercaba se aparecía un remolino, hacía remolino, taba a la pata mía, y yo me fui corriendo” (s. p.). Etelevina Sandoval (2019) afirma que una tía suya también fue raptada por el duende:

Una vez alevantó a mi tía Lucía y mi abuelita dizque la alcanzó de los pies, le echó las naguas en la cabeza a mi abuelita, pero ella favoreció su china, la agarró de los pies, así, si se demora más no la alcanza, se la lleva el berriondo duende (s. p.).

También estuvo entrometiéndose en la labor agraria de Saúl Lagos (2019), en su infancia:

Tábamos con mi papá Pedro en el patio de mi abuelita Tomasa, aporreando un poco de alverja, eso era a palo. Y vino un medio huracán, y cuando sentimos que bajaba por así zorcona, una vaina, un viento, y ese ruido y era aporreando un cuero, eso se sentía esa vaina. Y ahí mismo dijo mi papá: ¡el duende, el duende! (s. p.).

En los casos más famosos de ascensos —Ganimedes, Enoc, Elías, Yudhishtira, Jesús, o Apolonio de Tiana—, los elevados fueron elegidos por los dioses por haber tenido vidas ejemplares. La imagen es tan estática y lenta que los ascendidos y los testigos (si los hay) no reaccionan. Notémoslo en el relato de Julia Sandoval (2019), en el mismo pueblo donde (una vez más) parece haber ocurrido la escena de Remedios la Bella:

Salí un día como a la una de la tarde de una casa a cruzar a donde una tía, cuando vi que salió una niña bonita, crespita, salía de la casa de la abuela de ella para abajo. Cuando de buenas a primeras fue que yo la vi que se fue elevando, elevando, elevando, pero yo no veía nada que la estuviera sosteniendo sino que la iba viendo a todo nivel, iba ella subiendo, subiendo ahí, cuando ya iba dando a terminar el tejado, el techo de la casa que es de don Rafaelito Blanco, salió una señora y se dio cuenta de que la niña iba así porque la niña ni lloraba ni decía nada, y comenzó la señora a decir: san Jerónimo, san Jerónimo, el duende se llevó a la niña y ella lo que decía era: san Jerónimo, san Jerónimo, san Jerónimo. La niña volvió y bajó a nivel y quedó paradita en el mismo punto del que fue levantada, pero la niña tranquila, ni lloró, estaba pasmada. Y decían que era el duende que se la quería llevar (s. p.).

Se desconoce la relación entre el santo y el duende. En el relato del payasito multicolor, la familia de Rafael Blanco (2019) lo salva usando un animal que vive entre saltos (obligándolo a quedarse en tierra) y un instrumento de viento: “me hacían llevar un gato de cabestro y tocar una flauta, porque el duende es músico y odia que lo arremeden” (s. p.). La rápida reacción de la madre, la invocación del santo y el uso de amuletos salvaron a los niños a los que el duende pretendía raptar.

Comparado con el fenotipo etéreo del duende observado en esta región de Boyacá, la descripción del duende jujeño de los relatos orales recogidos por Elena Bossi (2004) en la tradición argentina dibuja a un ser de tierra que lanza piedras, empuja víctimas a los precipicios y las minas, tiene una fuerza sobrenatural para atacar a más de un hombre, odia el excremento, vive entre viñas e higueras, duerme en hornos de barro y le gusta estar en los arenales (pp. 23-25). Este contraste en la conducta de la tierra y el aire nos permite evocar las ideas de Cohen y Duckert (2015) cuando afirman que “los elementos engendran una caída de la perspectiva, un cambio inestable entre los marcos familiares y domésticos, y las desorientaciones de un mundo salvaje que puede estar distante o estar dentro” (p. 19). La aparición, nunca esperada, de ese mundo salvaje implica la ruptura del idilio campesino que, según Bajtín, sujeta a las personas a un espacio específico. Esta situación drástica que separa al niño de su tierra y de su familia ejemplifica la observación de Colombres (1995), según la cual “nuestras leyendas [americanas] suelen ser trágicas, por el simple motivo de que algo debe morir para que algo nazca” (p. 20). ¿Pero qué nace? ¿La precaución colectiva, el miedo o la fama del raptor? Incluso la desaparición social del niño puede ser el surgimiento de un duende nuevo, un aprendiz de duende anteriormente raptado por otro, educado de otra forma en la cueva para perpetuar su falta de roce social: “el duende es un ser chiquito de unos cuarenta o cincuenta centímetros, un niño que ha muerto *sin ser bautizado*” (Bossi, 2004, p. 23. Énfasis añadido). En el paso de humano a duende, el niño

deshabita las horas (largas) y los lugares (amplios) de su vida —hogareña, de primeros descubrimientos— para entrar en otras formas de realidad que le permiten aparecer solo en algunas fechas, parajes y circunstancias específicas. La atracción que provocó en el duende convierte al niño en receptáculo de una irrupción salvaje que lo empuja al limbo entre la vida y la muerte, lo angelical y lo profano, la ingenuidad de la infancia y la sabiduría de la vejez, hasta que finalmente se apropie de su nueva identidad.

Sigamos indagando en las circunstancias de la muerte del niño. Para ello agreguemos un final más detallado, el de Rafael Blanco (2019):

Entonces decían, quién sabe si será cierto, que el duende se lo había llevado, pero que el muchachito tenía una medalla y un Cristo, que se lo tenían colgado, y al tener todo eso colgado que el duende lo había abandonado y que el niño había muerto allá, o que el duende lo había matado o pues en quince, veinte días ¿cómo iba a sobrevivir el chinito? (s. p.).

Sumemos la explicación de un quinto informante, Álvaro Mesa (2019):

El duende es un espíritu que vuela, según las características es un espíritu rubio, que se presenta como cualquier criatura, lo que pasa es que él es de ojos verdes y mono, el macho persigue a las hembras y la hembra persigue a los machos, a los niños que no hayan tenido contacto humano con los otros humanos, sin roce social con el humano. Y los llevan a los desiertos o a los cerros, y los mantienen con dulces, como no pueden comer sal los mantienen con cosas de dulce. Cuando se llevan a un criaturero de esos, lo mantienen allá y a veces hacen cruz, y como el humor del duende seca a la persona y la mata, o si el humano tiene alguna patente no lo pueden dentrar a las cuevas: una medalla bendita, un escapulario, algo así que esté bendito por un cura. Entonces los dejan por allá en el desierto, por ahí, o en barrancos donde no se pueden bajar y allá por allá mueren de frío (s. p.).

La medalla religiosa y la cueva hacen referencia a la figura del amuleto. En la tradición de los relatos orales su presencia es muy recurrente e importante. El escapulario que debió salvar al niño en realidad lo condenó, como si el duende ejerciera una resistencia contra la religión impuesta, como si intentara mantener un pasado que estaría en medio del tiempo primordial del mito (con otros dioses y seres) y nuestro tiempo humano.

La versión de Álvaro Mesa coincide con datos complementarios de Saúl Lagos y Rafael Blanco, según los cuales hay duende y duenda, deseosos de raptar niños bonitos del sexo opuesto, con muy poco roce social. A pesar del gusto que los infantes podrían despertar en los duendes, los relatos carecen de intenciones sexuales, como si solo hubiera una afectividad respetuosa hacia los secuestrados, tan vigilante y misteriosa como la adoración de los hombres hacia los dioses.

En cualquier caso, si Bajtín (1989) recuerda a Hegel en cuanto a que la novela debe educar al hombre para la vida en la sociedad burguesa (p. 385), aquí cabe la extrapolación de que la leyenda —sobre todo cuando se desenvuelve en sus oriundos marcos orales— le permite desaprender para retornar al mundo idílico, y no le sea traumático encontrarse allí a otros seres. O también para que tenga una memoria comunal que le permita reaccionar con la ayuda de un saber colectivo.

A partir de este ejemplo, formulamos el cronotopo central del género de la leyenda como el tiempo de aparición de lo fantástico en un mundo familiar-cotidiano muy bien delimitado (Colombres, 1995, p. 20), en el espacio —en el campo, en la vereda Cardonal, en la cueva de la Cruz del Niño— y en el tiempo —hace sesenta años, después de 1956—. En términos de Bajtín, esta leyenda específica estaría conformada por una no-simultaneidad que protagoniza el primer momento de la secuencia narrativa: 1) el hecho central sucede justo cuando la tía no se encontraba en el mismo lugar que el niño —se pasa del *con* al *sin*, del cerca al lejos, del suelo al cielo—. En una segunda mitad narrativa, el niño entra en un tiempo y un espacio ajenos: 2) el rapto se hace hacia un lugar alto y escabroso, en un tiempo que nadie percibió; y 3) hay un transcurso de un par de semanas —vacías de información para el pueblo— en las que el niño es rechazado de aquel otro-lugar y muere. El idilio campesino se rompe por un ser de otro tiempo. El trabajo de la leyenda es el de preparar al ser humano para esos encuentros inesperados, como también vimos en el caso de La Llorona.

Conclusiones

Hemos examinado dos leyendas campesinas a partir del concepto de cronotopo formulado por Bajtín. En el primer caso, nos encontramos con una serie de relatos sobre La Llorona que comparte una línea narrativa y una explicación local que sigue la secuencia crimen cometido-castigo recibido, y construye su propio cronotopo: cuando uno de sus hijos nace, La Llorona lo aborta en un cuerpo de agua. Su penitencia consiste en reincidir periódicamente en dicho acto, cerca de las fechas y los lugares de los hechos. Se trata de un castigo cíclico en el que participan sobre todo tres entes: el niño abortado, el diablo que golpea con su fuste y La Llorona condenada a seguir sufriendo. Al interior del relato encontramos también el cronotopo del camino que describe un cruce atemorizante en el que la reacción de quien ve a La Llorona puede infringirle más dolor o proporcionarle alivio al espectro; en otros casos simplemente se la ve mientras pasa.

En la segunda leyenda, un duende rapta a un niño cerca del páramo y lo lleva a un cerro en el que lo deja morir de frío. Nos encontramos con un tránsito violento desde el mundo del idilio campesino hacia una pérdida (rapto) que se da en una no simultaneidad: el breve momento en el que la tía se aleja permite el acecho del duende para llevarse al niño en un desplazamiento ascendente. Luego de un par de semanas y algunos kilómetros de búsqueda, se da la última etapa del cronotopo: el descubrimiento de que el niño ha muerto de frío a la intemperie porque un amuleto odiado por el duende le impide entrar a la cueva. Sumado a otros símbolos que aparecen en diversas variantes, este ascenso nos permite observar la sólida relación que guardan duende y aire en la tradición oral del pueblo visitado.

Esta búsqueda de las convergencias espacio-temporales nos lleva a indagar en la concepción de lo humano, en las visiones de mundo comunitarias que irrumpen en ambas leyendas: la vida campesina que castiga la infracción cometida, el no cumplimiento de roles (de madre o de tía) estipulados tácita o explícitamente. El aborto y el descuido son vistos como errores y se desapruueban con sanciones extremas de ruptura social. En el primer caso, el aborto es reprochado con violencia sin que nadie se tome el trabajo de indagar en sus posibles causas. En el segundo, la tía solo merece que el pueblo recuerde de ella lo que hizo mal, el instante en que dejó solo a un niño que aún no estaba listo para ser puesto a prueba por un encuentro fantástico. Los castigos implican también tiempo y espacio: el exilio (en pena circular a campo abierto) de la mujer en las quebradas más distantes, y el recuerdo constante de que el sobrino está enterrado bajo tierra o en una cueva (donde no se deja ver, como el viento) para ser adorado por un monstruo. La remembranza simbólica, que ocurre cada vez que las leyendas se cuentan, legitima el imaginario que la comunidad ha acordado sobre el deber ser de las madres y sobre cuándo debe salir el héroe al campo.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, G. (2012). *Los relatos de tradición oral y la problemática de su descontextualización y re-significación* [tesis de maestría no publicada]. Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.746/te.746.pdf> [18-06-2020].
- Arán, P. (2009). Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea. *Tópicos del Seminario* 21, pp. 119-141. Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/pdf/tods/n21/n21a5.pdf> [18-06-2020].

- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Blanco, R. (2019). Entrevista inédita. Susacón: sin publicar.
- Bossi, E. (2004). *Seres mágicos que habitan en la Argentina*. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- Calderón, D. (2010). El encanto del Muan. Una aproximación al relato oral tradicional colombiano. En *Trama y fondo. VI Congreso Internacional de Análisis Textual* (pp. 109-118). Segovia: Universidad de Valladolid. Recuperado de: <https://bit.ly/2R90IVE> [18-06-2020].
- Castaño, A. (2014). *Hidromitología y lecturas. Aplicaciones en educación, cultura y turismo* [tesis de doctorado no publicada]. Universidad de Extremadura. Recuperado de: <http://dehesa.unex.es/handle/10662/2046> [01-04-20].
- Centro de Derechos Reproductivos (2010). *Aborto y Derechos Humanos*. Reproductive Rights. Recuperado de: <https://bit.ly/3uCUmWL> [22-06-2020].
- Cohen, J. y Duckert, L. (2015). Eleven principles of elements. En *Elemental Ecocriticism. Thinking with Earth, Air, Water, and Fire* (pp. 1-26). Minnesota: University of Minnesota Press.
- Colombes, A. (1995). Del mito al cuento. *Oralidad. Rescate de la tradición oral y la memoria de América Latina y el Caribe* 6 y 7, pp. 19-22.
- Díaz González, L. (2007). Amantes que se desvanecen en el tiempo: la memoria etnográfica o la compleja significación de las leyendas. *Revista de Antropología Social* 17, pp. 141-164.
- Illich, I. (2008). H₂O y las aguas del olvido. En *Obras reunidas II* (pp. 394-518). México: Fondo de Cultura Económica.
- Lagos, S. (2019). Entrevista inédita. Susacón: sin publicar.
- Martos-Núñez, E. y Martos-García, A. (2015). Memorias e imaginarios del agua: nuevas corrientes y perspectivas. *Agua y Territorio* 5, pp. 121-131. DOI: <https://doi.org/10.17561/at.v0i5.2539>
- Mesa, Á. (2019). Entrevista inédita. Susacón: sin publicar.
- Ong, W. (1996). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Sandoval, E. (2019). Entrevista inédita. Susacón: sin publicar.
- Sandoval, J. (2019). Entrevista inédita. Susacón: sin publicar.
- Sandoval, L. (2019). Entrevista inédita. Susacón: sin publicar.
- Terrón, H. (2007). *Lo que abuela nos contó: relatos orales de Jujuy*. Jujuy: Intravenosa.

LITERATURA TRADICIONAL EN COLOMBIA: ENTRE EL FOLCLOR Y EL OLVIDO*

TRADITIONAL LITERATURE IN COLOMBIA: BETWEEN FOLKLORE AND OBLIVION

Adrián Farid Freja de la Hoz¹

* **Cómo citar este artículo:** Freja de la Hoz, A. F. (2021). Literatura tradicional en Colombia: entre el folclor y el olvido. *Estudios de Literatura Colombiana* 49, pp. 155-174. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n49a09>

¹ <https://orcid.org/0000-0002-0286-3147>
adrian.freja@uptc.edu.co
Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Colombia

Resumen: El presente artículo analiza y reflexiona sobre el papel de la literatura tradicional en Colombia en el ámbito de los estudios literarios y en las regiones del país. Luego de presentar la carencia de estudios que valoren las expresiones tradicionales, se enuncian hipótesis para explicar el desinterés por parte de la crítica literaria nacional. Enseguida se muestra el creciente interés en términos de producción bibliográfica en las regiones del país y se analiza el papel de estas obras de la literatura tradicional en términos patrimoniales y en relación con la identidad cultural territorial.

Palabras clave: Literatura tradicional en Colombia; crítica literaria en Colombia; producción bibliográfica de la literatura tradicional; literatura y región.

Abstract: This article analyzes and considers the role of traditional literature in Colombia, in the field of literary studies and in the regions of the country. After presenting the dearth of studies that value traditional expressions, hypotheses are enunciated to explain the lack of interest on the part of national literary criticism. Following, we show the growing interest in terms of bibliographic production in the country's regions and we analyze the role of these works of traditional literature in heritage terms and in relation to territorial cultural identity.

Keywords: Traditional literature in Colombia; literary criticism in Colombia; bibliographic production of traditional literature; literature and region.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez

Recibido: 13.02.2021

Aprobado: 21.05.2021

Publicado: 30.06.2021

Copyright: ©2021 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



En la década de los setenta, Frank Dougherty (1977) escribía que “por lo mucho que se ha comentado el aspecto conservador de la cultura popular colombiana, sorprende la escasa atención, hasta hace relativamente poco, dirigida hacia su romancero” (p. 243), y añadía en ese momento que “si no fuera por el amplio estudio realizado por Gisela Beutler en 1969,¹ quizá nunca se habría dado a conocer en su plenitud esta tradición tan arraigada entre el pueblo colombiano” (p. 243). Más de cuatro décadas después, desde los estudios literarios el panorama ha variado poco. En áreas como la antropología, lingüística, musicología, entre otras, se vienen abordando obras literarias tradicionales bajo el rótulo de “folclor” desde el siglo XIX; sin embargo, entendidas como literatura (producción artística de la palabra), los avances se han dado de forma mesurada en el ámbito de la cultura de pueblos indígenas y afrodescendientes.² Hace menos de dos décadas que empezamos a ver trabajos de grado de pregrado y de posgrado en los que se reconoce el valor literario de obras propias de la oralidad como romances, cuentos tradicionales, leyendas, relatos míticos y demás formas narrativas tradicionales, así como de expresiones líricas como las coplas y décimas, o de la diversidad paremiológica de las regiones colombianas.

La poca atención hacia un arte tradicional de la palabra oral por parte de los estudios literarios colombianos ha tenido implicaciones en la manera en que se enseña lo que es y no es literatura en colegios y universidades, así como en la manera en que se ha escrito la historia literaria de Colombia, pero sobre todo en la valoración artística de estas expresiones literarias que viven principalmente en la ruralidad. La historiografía literaria del país nos ha mostrado un panorama en donde lo tradicional del romancero, el coplerío, la paremiología popular, las leyendas, los cuentos orales, entre muchas otras expresiones de la literatura tradicional son presentadas como parte de un pasado colonial o de la época previa a la Conquista.

Esta situación tiene que ver con la manera predilecta en que se da la transmisión de la literatura tradicional: la oralidad. Como bien lo señala Paul Zumthor (1991), “a

¹ Se refiere a la primera edición de sus *Estudios sobre el romancero español en Colombia* que se publica en alemán bajo el título *Studien zum spanischen Romancero in Kolumbien in seiner schriftlichen und mündlichen Überlieferung von der Zeit der Eroberung bis zur Gegenwart*.

² En lo indígena se destacan los trabajos de investigadores como Hugo Niño, Fernando Urbina, Miguel Rocha, entre otros. En lo afro se destacan apreciaciones literarias de escritores como Rogerio Velásquez, Manuel Zapata Olivella, Alfredo Vanín, entre otros, y valoraciones de nuevos investigadores que desde los distintos programas de pregrado y posgrado en literatura en el país le han apostado a darle el estatus que merece la literatura tradicional de las distintas culturas colombianas.

nadie se le ocurriría negar la importancia del papel que representaron las tradiciones orales en la historia de la humanidad” (p. 10); sin embargo, durante el siglo XIX y buena parte del XX, a los estudios literarios en Colombia les resultó difícil pensar la literatura tradicional de transmisión oral “en términos no históricos” y, sobre todo, pensar que este tipo de literatura tradicional que no se escribe y que no tiene un único autor está viva y muy presente en nuestra cultura. No cabe la menor duda de que “nuestra cultura está impregnada de dichas tradiciones y le sería muy difícil subsistir sin ellas” (p. 10). Estas tradiciones que impregnan la cultura hicieron eco en la crítica literaria latinoamericana de finales del siglo XX. Críticos como Antonio Cornejo Polar, Martin Lienhard, Carlos Pacheco, Ángel Rama, entre otros, abogaron por la heterogeneidad, la alternatividad o la variedad de las voces de la literatura latinoamericana. Desde aquel momento, las voces tradicionales del continente empezaron a tener mayor visibilidad en ámbitos como el colombiano, en donde históricamente se había tendido a la negación del valor artístico de lo tradicional de transmisión oral, pues los ideales europeos de la Ilustración fueron asumidos en Colombia dentro de los círculos intelectuales y desde el siglo XIX nuestra cultura “cultura” “lay stress on the idea of literacy and written tradition”, y todo lo que se transmita oralmente ha sido estigmatizado como “crude and artistically undeveloped” (Finnegan, 2012, p. 3).

Una de las muestras de negación y marginación de las literaturas tradicionales de transmisión oral la vemos en un texto de Rafael Gutiérrez Girardot que apareció por vez primera en un artículo de 1993, publicado en la revista *Marche Romane* de la Universidad de Liège. Al iniciar el texto, el afamado crítico colombiano señala que:

La literatura de los pueblos ágrafos o analfabetos, llamada literatura oral, deja de serlo en su sentido prístino cuando se la transcribe y se presentan sus características como contrarias o diversas a la literatura escrita culta. No sólo porque la transcripción está sujeta a las formas consagradas por la literatura culta escrita, sino porque la llamada literatura oral se define por su referencia a la literatura culta escrita (Gutiérrez Girardot, 2006, p. 121).

Estas afirmaciones resultan sumamente contradictorias si pensamos en que grandes obras de la literatura occidental, las homéricas y las hesíodicas por poner un clásico ejemplo, al comienzo fueron compuestas oralmente, sin referencia a la “literatura culta escrita” (esto, sencillamente, porque en aquellos tiempos no existía una literatura escrita de “referencia”). Es decir, Gutiérrez Girardot nos da a entender que los cantos de los rapsodas y aedos en la antigua Grecia, o el canto de los juglares medievales no

tenían nada de literario. Según su visión, la *Ilíada* no tuvo nada de literaria mientras era cantada por rapsodas, el *Beowulf* o el *Cantar de Mio Cid*, tampoco, hasta tanto no fueron inmortalizadas en la tinta de sus primeros manuscritos.

Sin embargo, no cabe duda de que tiene mucho más sentido darle la vuelta a lo manifestado por Gutiérrez Girardot, es decir, afirmar que la literatura de los pueblos letrados e ilustrados, llamada literatura “culta”, deja de serlo en su sentido prístino cuando es transmitida oralmente por el pueblo de generación en generación, y se presentan sus características como contrarias o diversas a la literatura de tradición oral. No solo porque la oralidad está sujeta a las formas consagradas por la literatura de tradición oral, sino porque la llamada literatura “culta” se define por su referencia a la literatura de tradición oral.

Son muchos los ejemplos de obras “cultas” o “letradas” que se han tradicionalizado (piénsese por ejemplo en las innumerables versiones derivadas de la historia de Cupido y Psique que aparece en *La metamorfosis* de Apuleyo), que se conservan en la oralidad, que se refunden en los cantos de personas ágrafas, que se refuncionalizan una y otra vez para conservar aquello que es valioso. También es cierto que la literatura “culta” se define por su referencia a la literatura tradicional de transmisión oral no solo porque primero fue la palabra hablada y cantada antes que la palabra escrita, sino porque además los temas, motivos, tópicos, imágenes que utiliza la literatura escrita “culta” en muchos aspectos son los mismos que los de la literatura tradicional de transmisión oral. Esto es, la literatura escrita se define en buena parte por su referencia a la literatura tradicional de transmisión oral. Entonces, lo dicho por Rafael Gutiérrez Girardot, paradójicamente, es cierto, pero en el sentido contrario.

La literatura tradicional de transmisión oral es un texto absolutamente vivo, abierto al cambio, que se refunde y refuncionaliza al pasar de una cultura a otra, al pasar de una generación a otra, al pasar de una geografía a otra. Esta apertura vivaz del texto tradicional va en contravía de las formas modernas de conservación y reproducción de la literatura impresa y con un único autor, enmarcadas en un mercado que se nutre de la figura del “genio creador”, a pesar de que la forma oral del hecho literario “fue fundamental, y en muchos casos la única, durante gran parte de la historia literaria de la Humanidad” (González, 1990, p. 14). A pesar de esto, es un hecho que a las personas “cultas” de nuestros días y, en general, a las personas con algún grado de formación escolar, “sumergidas en la producción literaria industrial pos-gutenbergense, les cuesta

trabajo entender el proceso de una literatura en la cual no hay una clara diferenciación entre el emisor y el receptor, y en la que la originalidad y la exclusividad son términos casi sin sentido” (González, 2003, p. 13). El paradigma de la literatura como un arte de la escritura toma mucha fuerza con el desarrollo de la imprenta y la constitución de un mercado editorial, en donde el autor o autora es el centro (Escarpit, 1971). Antes de la invención de la imprenta, la aparición de la escritura implicó un cambio profundo en el pensamiento y el desarrollo de las culturas que adoptaron esta tecnología; sin embargo, el rol social de la oralidad continuó siendo de suma importancia, al menos en el mundo occidental, hasta el auge de las urbes como centros económicos, políticos y administrativos, y el nacimiento de la burguesía. Con la imprenta, el mercado editorial relega el papel de la oralidad a un segundo plano y los juglares medievales, los “ministrantes profesionales del solaz y la alegría lo mismo en los palacios que en las plazas”, los “difundidores de invenciones, gustos e ideas” (Menéndez Pidal, 1957, p. v) van desapareciendo. Como bien lo señala Ramón Menéndez Pidal, los juglares eran “editores y periodistas ambulantes”, encargados de difundir “toda obra poética” a través del canto; con estos cantos no solo divulgaban las obras poéticas “mucho más eficazmente que los copistas de manuscritos”, pues sus cantos también eran “noticieros sobre sucesos actuales” y “refendarios (referidores)” de “historias antiguas acreditadas” (p. v). Todo esto cambió con la imprenta, debido a que el juglar no pudo competir contra las máquinas que reproducían cientos de textos en muy poco tiempo. No obstante, es preciso advertir también que, gracias a la imprenta, el romancero y gran cantidad de obras tradicionales fueron divulgadas en los sectores más populares de la sociedad.

Hipótesis sobre el desinterés

Las razones para el poco interés de estudiosos de la literatura en la literatura tradicional en Colombia son varias y complejas; no quisiera simplificar, pero después de estudiar por años esta situación, me atrevo a señalar dos hechos que considero han influido en la tradición crítica del país.

El primero tiene que ver con el paradigma de la escritura y lo letrado presentado arriba: la revolución de una tecnología como la escritura estableció un paradigma en las culturas que adoptaron el sistema escritural como base para el pensamiento y la organización social. De ahí que, gracias al mercado editorial en el que se enmarcó la literatura desde el desarrollo de la imprenta, la literatura se pensara, antes y después

de la constitución de la nación, principalmente desde la letra de molde. Entonces, lo que se escapaba de lo escrito no entraba en el campo de lo literario, pero, además, la estética de lo escrito tomaba cada vez mayor distancia con la estética oral, y por tanto, al comparar una expresión literaria escrita con una expresión literaria tradicional de transmisión oral, la segunda entraba en desventaja, pues la comparación no es equivalente en tanto la primera utiliza una tecnología que la otra por lo general desconoce. Esto sucedió con la crítica literaria en Colombia que utilizó siempre la vara de lo escrito para medir el valor de lo tradicional de transmisión oral.³

El segundo hecho tiene que ver con una situación extraliteraria y propia de las coyunturas sociales del país: la crítica literaria en Colombia estuvo por mucho tiempo (básicamente durante todo el siglo XIX y en diversos momentos del XX) “indisolublemente ligada a la religión y a la política. Los periódicos y revistas se fundaban con una mezcla de intenciones literarias y partidistas. La publicación aparecía como un medio de difusión ‘doctrinaria’; dicho afán doctrinario comprometía el “componente literario y crítico”, en tanto que este “se ponía al servicio de la causa política, como si se tratase de una servidumbre natural” (Jiménez Panesso, 1992, p. 11). De acuerdo con esto, resultaba muy difícil en Colombia “concebir la existencia de una revista literaria sin partido. La aparición de cualquier tipo de publicación periódica, por más explícitos que fueran sus objetivos culturales, suscitaba la aparición de otra como respuesta banderiza” (p. 11).

El dominio de la política sobre la crítica literaria obligaba a que las valoraciones del hecho artístico estuviesen determinadas por “ciertas peculiaridades estilísticas, derivadas unas veces de las exigencias del panfleto, la propaganda y la polémica”, pero en otros casos se exigía “la elocuencia retórica orientada a la agitación partidista” (p. 11). Además de esto, la crítica estuvo sumamente vinculada con una postura religiosa o con el alejamiento de ella, lo que se vinculaba también en Colombia con los partidos políticos, pues “dividir a los críticos literarios en conservadores y liberales era lo mismo que dividirlos en católicos y librepensadores”. Es así como, por más de un siglo, buena parte de la crítica literaria (exceptuando muy pocos casos) se presentó como una labor de militancia política y religiosa que “casi nada tuvo que ver con valoraciones puramente artísticas. Y esto puede asegurarse para toda la época anterior al Modernismo” (p. 12).

³ Se pueden ver algunos ejemplos historiográficos en “Territorialidad cultural y homogeneidad letrada en la región-nación. El caso de la literatura oral” de Freja de la Hoz, compilado en *Escrituras del territorio/Territorios de la escritura* (2020), así como en las apreciaciones que aparecen en distintas obras críticas del siglo XX. Para profundizar en las posturas de la crítica literaria colombiana sobre este aspecto es clave la revisión del libro *Historia de la crítica literaria en Colombia* (Jiménez Panesso, 1992).

Respecto a esto es preciso mencionar que, a pesar de que en algunos casos las obras de la literatura tradicional presentan doctrinas políticas o religiosas, lo que se tradicionaliza son acciones, temas, tópicos, imágenes, etc., universales, que se desprenden de elementos doctrinales cada que se heredan en el tiempo o el espacio. Una obra tradicional doctrinal podría ser popular en el momento coyuntural, pero estaría condenada a desaparecer, es decir, no seguiría el camino de la tradición en tanto es una obra que al avocarse a una situación política o doctrinal específica pierde el interés de otros pueblos u otras generaciones; esto es, cuando una obra tradicional cae en el tradicionalismo dogmático, pierde su carácter tradicional y corre el riesgo de desaparecer.

Un ejemplo claro en Colombia es la pléyade de coplas sobre liberales y conservadores que, luego del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán y durante el periodo de La Violencia y el Frente Nacional, fueron repetidas profusamente en uno y otro bando para hacer burla del opositor, pues se trataban de los dos únicos partidos políticos en Colombia. Sin embargo, a pesar de estar tan documentadas y permanecer en la memoria de muchas personas de edad avanzada, estas coplas tienen poco sentido hoy en Colombia, un país que cuenta actualmente con 15 partidos políticos —entre los que todavía cuentan el Liberal y el Conservador, pese a su absoluta decadencia ideológica—. ⁴ Aunque estas obras se puedan seguir cantando en ciertos lugares, lo que se mantiene es el interés en el uso de los tópicos, las imágenes, las analogías, las metáforas, la sonoridad, pero no en el hecho coyuntural. Esto es evidente en romances que en su momento fueron históricos, pero que hoy son rondas infantiles, como el conocido Mamburú. En el canto infantil poco o nada queda del duque de Marlborough, en realidad nada interesa sobre la vida del duque. Mamburú dejó de ser un duque para convertirse en un personaje atemporal, ahistórico, asexuado, un personaje maleable que se adapta a la imaginación de cada niño o niña que canta tan sonora canción.

La variabilidad de la literatura tradicional es la que permite afirmar que Frank Dougherty se equivocaba al relacionar el conservadurismo que tanto ha dominado la cultura colombiana con la valoración del romancero tradicional colombiano. Lo tradicional no es lo que se queda anclado en el tiempo y el espacio, es todo lo contrario; la tradición está variando constantemente para ajustarse al contexto de la comunidad que la acoge, mientras que el tradicionalismo sí pretende anclarse espaciotemporal-

⁴ Tal es la decadencia que es común encontrar candidatos avalados y apoyados simultáneamente por el partido Liberal y el Conservador.

mente con fines ideológicos. No se puede confundir una cultura conservadora (tradicionalista), regida bajo unos principios ideológicos establecidos, con la tradición que está variando segundo a segundo y adaptándose a los contextos más disímiles.

Un ejemplo de tradicionalismo dogmático es el paradigma del “gramaticalismo” que en Colombia tuvo una muy fuerte presencia en la crítica literaria. David Jiménez Panesso (1992) afirma que el “imperio del ‘gramaticalismo’ en Colombia sustituyó, con mucha frecuencia, al análisis literario, pasando por valoración estética y, en ocasiones, casi religiosa” (p. 12). Religiosa en el sentido de que la gramática de la lengua castellana, y su correcto uso en naciones independientes como Colombia (con una fuerte relación cultural de hispanidad y una desbocada nostalgia por la “Madre Patria”), se equiparó con seguir los mandatos divinos (leyes religiosas) y cumplir los mandatos terrenales (leyes nacionales). Una muestra de esto la encontramos en el discurso pronunciado por Marco Fidel Suárez (1856-1927) a propósito del idioma castellano en Antioquia, titulado “El castellano en mi tierra”. En este discurso, Fidel Suárez (1952) afirmó que “El que altera perversamente la sintaxis... no sólo es prevaricador del hablar... sino de su raza y de su patria”, entendidas estas como el “Reinado de Dios” (p. 321); es decir, el prevaricador del hablar atenta no solo contra la “belleza” y la “pureza” del idioma castellano, sino también contra su “raza”, su “patria” y por ende contra “Dios”.

Aquí queda claro que una cosa es la ideología conservadora que toma la gramática como un eje articulador de sus creencias, y otra muy distinta la manera en que los usos gramaticales van variando de acuerdo con el territorio al que llegue una obra tradicional o al momento histórico. Ideológicamente, la gramática es una preceptiva fija de la lengua que debe cumplirse a cabalidad, mientras que para la lengua que les da vida a las obras literarias de transmisión oral, la gramática es maleable y se adapta a los usos y costumbres de pueblos, pero de acuerdo con sus propios usos lingüísticos, con sus paisajes, etc. La literatura tradicional es antigramatical, en el sentido que no se aferra preceptivamente a una gramática, sino que transita por todos los usos y variaciones gramaticales de una lengua en los distintos territorios a los que llega. Esta particularidad se explica en tanto, como ya se dijo, se trata de un fenómeno colectivo, comunitario, que se apropia de las formas tradicionales para adaptarlas a entornos culturales particulares con diferencias regionales expresadas en el uso del idioma, en el discurso, en las variaciones narrativas, en las particularidades rítmicas de las obras

y en todo aquel rasgo cultural que le dé vida y valor colectivo a producciones que encarnan historias o imágenes de siglos atrás. Allí se encuentra entonces la importancia de llevar a cabo un estudio regional de la literatura tradicional. Cada región reelabora y refuncionaliza una serie de elementos de la obra tradicional para que tenga posibilidades de existencia dentro del territorio regional.

Todo esto ha influido para que la literatura tradicional haya sido olvidada y marginada por la crítica literaria en Colombia. No sorprende entonces que los pocos estudios de la literatura tradicional, entendida como literatura y dentro de un gran marco tradicional de herencia hispánica y universal, hayan sido llevados a cabo por investigadores extranjeros. Asimismo, lo dicho arriba explica de cierta manera las razones por las que los críticos literarios en Colombia veían con absoluto desdén las producciones de la literatura tradicional, principalmente la de transmisión oral.

Las recopilaciones de la literatura tradicional en Colombia

Contrariamente, la atención que le ha prestado la antropología y la musicología al fenómeno de la literatura tradicional en Colombia no ha sido poca. Desde la segunda mitad del siglo XIX podemos encontrar algunos intentos por llamar la atención sobre la presencia y la particularidad nacional. Sin embargo, es en la primera mitad del siglo XX cuando antropólogos, musicólogos y algunos autodenominados “folcloristas” o “folclorólogos” se dan a la tarea de recopilar a lo largo y ancho del territorio las expresiones literarias tradicionales.

No obstante, es sabido que durante el siglo XIX, bajo la influencia del ambiente romántico traído de Europa, dos grandes escritores en Colombia valoraron enormemente la literatura tradicional de transmisión oral presente en el pueblo llano. Jorge Isaacs (1837-1895) y Rafael Pombo (1833-1912) dejaron registros de sus intereses en este tipo de literatura. Un genuino interés por el valor artístico de los versos literarios manifestado en las recopilaciones hechas en trabajos de campo por distintos territorios rurales del país, así como en ambientes urbanos en donde la literatura tradicional se conserva en la oralidad de todas las clases sociales.

Una parte de las recopilaciones de obras de la literatura tradicional de transmisión oral realizadas por Jorge Isaacs apareció publicada póstumamente bajo el título *Canciones y coplas populares*. En el Prólogo, el maestro Guillermo Abadía Morales (1985) señalaba:

En los archivos de la Biblioteca Nacional de Colombia se han hallado dos fascículos manuscritos de singular importancia. Se trata de una colección en dos partes tituladas “Canciones populares” y “Coplas populares”. Lo singular está en que el compilador de ella es el eminente hombre de letras autor del bellissimo relato lírico *María*, obra clásica de la literatura colombiana, don Jorge Isaacs. [...] Por otra parte, es poco conocido y estudiado como etnólogo o historiador y su obra *Las tribus indígenas del Magdalena* no ha inquietado mucho a la crítica. Sin embargo, ya su maestría literaria es buen respaldo para acreditar la calidad del coplerío recogido en estos fascículos. Yo, como amanuense que también fuera y antologista de la poesía popular, juzgo que en esta selección no hay copla alguna que pueda tacharse de mediocre o desechable como muchas que han recibido edición en volumen a pesar de su dudosa calidad. El acervo presente consta de 494 ejemplos, es decir, casi medio millar” (p. 3).

No sorprende el hecho de que las obras de la literatura tradicional de transmisión oral recopiladas por Isaacs no fuesen publicadas en vida, pues en el siglo XIX este tipo de obras literarias no merecieron ningún tipo de interés por parte de la crítica, en tanto no fueron consideradas como obras artísticas. Por su parte Rafael Pombo, “aristócrata del arte, cantor de altísimos ideales”, fue realmente un conocedor del “gran precio de la poesía popular y la sentía con toda su ingenuidad y frescura” (Gómez Restrepo, 1953, p. 41). Muestra de ello son las distintas recopilaciones que realizó durante su vida y que jamás fueron publicadas.⁵ Como lo señala Gisela Beutler (1977), luego de conocer de primera mano una serie de cuadernillos manuscritos del gran poeta colombiano, “Pombo recopiló [...] una colección de canciones populares de tradición oral, sobre todo de coplas, pero también de otras formas líricas, que le parecieron dignas de atención, con la documentación precisa de su origen” (p. 156). En uno de los cuadernos revisados por Beutler aparecen las siguientes secciones:

El cuaderno empieza con “Versos populares de Colombia”. Los primeros dos capítulos son “Versos que me dictaron bogas del alto Magdalena en 1854”; una tercera parte son “Versos que cantan en Guasca (Cundinamarca)”. Además: “Versos que me decía mi padre”, o “Dichos por mi mamá”, “oída a un borracho”, “oídos a otros”, o con indicación de los nombres de los recitadores (p. 156).

Es preciso resaltar el muy honesto y profundo interés de este “aristócrata del arte” en la literatura tradicional que circulaba en boca del pueblo llano, de los bogas del río Magdalena, de los cantantes populares, de los borrachos, o incluso de sus padres. Esto muestra que la literatura tradicional no solo está en boca del pueblo menos letrado, sino que también aparece en las clases más altas de la sociedad, como la clase en la que nació y a la que perteneció Pombo durante toda su vida. El interés fue realmente

⁵ Si estas recopilaciones se publicaran, sería realmente un gran aporte para literatura tradicional del país. Este es un llamado a que los herederos de Pombo que conservan estas obras las cedan para su publicación.

grande y, según lo afirma Beutler, “el poeta contaba los versos que había copiado en el cuaderno, y registró para el año de 1876 —durante el cual hizo la mayoría de las anotaciones— el número de 3070, sin contar las coplas de doble significado” (p. 156).

De acuerdo con esto, es claro que el interés por la literatura tradicional de transmisión oral no era poco en el siglo XIX; de hecho, el mismo Vergara y Vergara (1867) muestra en el capítulo final de su historia varias expresiones de poesía popular que él mismo ha escuchado; sin embargo, se atreve a decir por ejemplo que los cantos llaneros “tomaron la forma de metro y la idea de los romances españoles; pero desecharon luego todos los originales, y compusieron romances suyos para celebrar sus propias proezas” (p. 518). En 1906, Ramón Menéndez Pidal (1928) iniciaba su texto “Los romances tradicionales en América”, citando a Vergara y Vergara y señalando que, a principios del siglo XX, en España, él o nadie conocía “ningún romance tradicional en América” y, por tanto, en ese momento, se podía “negar la existencia del género” (p. 184) si se tenían en cuenta declaraciones como las de Vergara y Vergara. Por supuesto, en 1905, al llegar a América, se da cuenta no solo de la existencia de romances tradicionales en nuestro continente, sino de la variedad y la popularidad de estos en distintas regiones de los países de su recorrido.

Vergara y Vergara estaba equivocado sobre la presencia de literatura tradicional de transmisión oral en la Nueva Granada, básicamente por un desconocimiento de los territorios alejados de las urbes, de la cultura popular, oral y tradicional del pueblo llano, pero también por haber estado enfocado en la “alta cultura” de la Nueva Granada, en la cultura de los criollos. Cuando se refiere a la literatura popular, le reconoce que, “considerada en abstracto, no deja de tener fases interesantes y demostrar alguna riqueza intelectual en el bajo pueblo de la Nueva Granada”, pero le parece que todavía no existe una verdadera literatura popular, puesto que “no teniendo tradiciones comunes, la poesía no podía hacerse popular; ni la raza indígena, ni la blanca podían tener simpatías por los cantos de los negros; ni estos por las tradiciones españolas de sus amos o por los vagos recuerdos de los indios” (Vergara y Vergara, 1867, p. 509). Para explicar la supuesta carencia de poesía oral en el país, Vergara y Vergara presenta una hipótesis: para que exista una literatura nacional popular debe existir una unidad cultural determinada por la lengua, las costumbres y la religión.

De acuerdo con lo señalado arriba, es posible afirmar que, a pesar de que historiadores como Vergara y Vergara, y Otero, escritores como Isaacs y Pombo, filólogos

como Rufino José Cuervo, entre otros intelectuales del siglo XIX y principios del XX, se interesaron por las obras de la literatura tradicional en boca del pueblo llano, la crítica literaria en Colombia le dio la espalda a este tipo de producciones artísticas no solo durante el siglo XIX y principios del XX, sino que en pleno siglo XXI llama la atención la poca atención a estas producciones.

Por tal motivo, es preciso destacar y agradecer el interés y la labor de la antropología, la musicología, la etnomusicología, la etnolingüística, la historia, e incluso la sociología, la psicología y los estudios culturales. En Colombia es posible hablar de un gran acervo de la literatura tradicional en las distintas regiones del país, gracias principalmente a la antropología y la musicología, disciplinas que desde hace más de un siglo se han dado a la tarea de recopilar diferentes tipos de expresiones tradicionales de la palabra en comunidades pertenecientes a muy variadas regiones del territorio nacional. Evidentemente, el nombre dado a las expresiones literarias tradicionales ha sido el de “folclor” y la valoración ha sido antropológica, lingüística o musical, pero no literaria.

Veamos entonces un panorama de las recopilaciones de la literatura tradicional en Colombia y del potencial para el estudio de estas expresiones dentro de los estudios literarios del país. Para tal fin se llevó a cabo una búsqueda bibliográfica con casi cinco mil registros de los cuales se seleccionaron inicialmente más de mil,⁶ pero se hizo luego una depuración teniendo en cuenta que el fin de la publicación fuese directamente la literatura tradicional en Colombia y que fuese en español. Encontré entonces 507 publicaciones con estas características (principalmente publicaciones que recopilan coplas, leyendas, cuentos, refranes, romances, adivinanzas y décimas). De estas, 108 son artículos publicados en revistas, las restantes son libros, publicados la mayoría por instituciones de carácter público nacional, regional, departamental o municipal. Los textos encontrados van desde 1881 hasta 2019. En la figura 1 podemos ver la tendencia de crecimiento de las publicaciones a partir de mediados de la década de 1930:

⁶ Inicié con búsquedas en bases de datos online como Worldcat, Google Books, Internet Archive, entre otros; en segunda instancia busqué en las dos principales bibliotecas de Colombia: la Biblioteca Luis Ángel Arango (y su red de bibliotecas del Banco de la República) y la Biblioteca Nacional (que depende del Ministerio de Cultura), luego en las bibliotecas de las principales universidades de Colombia a las que tuve acceso (Universidad de los Andes, Universidad Nacional de Colombia, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia), así como en bibliotecas especializadas como la del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias (una pequeña biblioteca en el centro de Bogotá especializada en “folclor”). Sin embargo, es claro que muchas publicaciones locales sin registro ISBN o que nunca fueron catalogadas dentro de ninguna biblioteca se pudieron escapar de esta recopilación bibliográfica.

Fuente: Elaboración propia a partir de la bibliografía compilada para esta investigación y disponible en www.literaturatradicional.co



Figura 1. Publicaciones de la literatura tradicional en Colombia por años

Cuando agrupamos por décadas (véase la figura 2), observamos con mucha más claridad la existencia de un comportamiento creciente continuo:

Fuente: Elaboración propia a partir de la bibliografía compilada para esta investigación y disponible en www.literaturatradicional.co



Figura 2. Publicaciones de la literatura tradicional en Colombia por décadas

En esta gráfica, la curva de publicaciones por décadas toma un impulso luego de la década de 1930. La tendencia del crecimiento en las publicaciones sobre expresiones literarias tradicionales, durante la segunda mitad del siglo xx, es muestra fehaciente del aumento en el interés por este tipo de producciones, entendidas como “folclor” y

pensadas como un eje central dentro de las construcciones identitarias y patrimoniales de las regiones del país.

Esta tendencia en las publicaciones de literaturas tradicionales va en contravía de lo que varios autores señalan sobre el papel y el impulso que se le dio al folclor, principalmente en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, de parte de varios gobiernos de América Latina que “se apoyaron en el folclor y la cultura popular como un mecanismo para construir identidades y fortalecer los sentimientos nacionalistas, al imprimir a las tradiciones culturales campesinas un carácter positivo que invocaba la unidad nacional” (Sánchez Mejía y Santos Delgado, 2014, p. 146). La gráfica tampoco refleja que “de manera paralela al rol del Estado, un grupo de intelectuales, con sus estudios, crónicas y ensayos, cumplieron un papel importante en la construcción de identidades nacionales”, sobre todo cuando se trataban de “escritos sobre el folclor” que “tuvieron una importancia relevante durante la primera mitad del siglo XX para un sector de pensadores y artistas americanos, en sus esfuerzos por crear, fortalecer y fomentar identidades regionales y nacionales” (p. 146).

Puede que los mencionados autores tengan razón y los afanes de constitución identitaria se dieran en términos políticos en la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX, pero nuestra evidencia de publicaciones sobre literaturas tradicionales resalta el interés en la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI. Básicamente porque la construcción de identidad es un proceso constante, pero también porque los avances tecnológicos han permitido que la recolección de literatura tradicional de transmisión oral sea mucho más sencilla y los costos de publicación en papel sean cada vez menos onerosos. Asimismo, la aparición de la *Revista Colombiana del Folclor* en 1947 le da apertura a un espacio para la publicación de artículos que recogen diversas muestras de la literatura tradicional colombiana. De igual forma, otra poderosa razón es el fantasma de la desaparición de las prácticas de la tradición oral, que bajo el lema de “las palabras se las lleva el viento y lo escrito, escrito está” ha justificado durante años el proceso de supuesto “rescate” o “conservación” de la oralidad de obras literarias a través de la impresión en letra de molde de una gran variedad de coplas, romances, décimas, cuentos, leyendas, refranes, etc., de las distintas regiones del país.

Este interés en el “rescate” o “conservación” de lo oral a través de lo escrito se enmarca en el paradigma letrado, en la idea de que si no se escribe, no posee validez artística o literaria, desconociendo que el valor real de las expresiones tradicionales

de transmisión oral está en la puesta en escena, en la perfromancia de la palabra, en la integración de la palabra artísticamente elaborada con las prácticas comunitarias. No obstante, agradezco enormemente los esfuerzos de recolección y publicación de las literaturas tradicionales de transmisión oral, pues nos dan una muestra importante de las transformaciones y conservaciones de unidades mínimas que representan la tradicionalidad de motivos, temas, tópicos, estructuras rítmicas, imágenes, tropos, entre otras muchas características heredadas entre amplias distancias temporales o espaciales, y que analizo en este trabajo.

De otra parte, además del interés creciente de las últimas décadas por publicar textos de literatura tradicional de transmisión oral, al observar la muestra de publicaciones llama la atención que, al agrupar por tipo de obras de la literatura tradicional, aparecen unos géneros predominantes dentro del espectro. Como se muestra a continuación, la leyenda es el género narrativo que mayor acogida tiene en la edición de los textos publicados. En la figura 3 se muestra la distribución de los principales tipos de obras de la literatura tradicional en las publicaciones recopiladas:

Fuente: Elaboración propia a partir de la bibliografía compilada para esta investigación y disponible en www.literaturatradicional.co

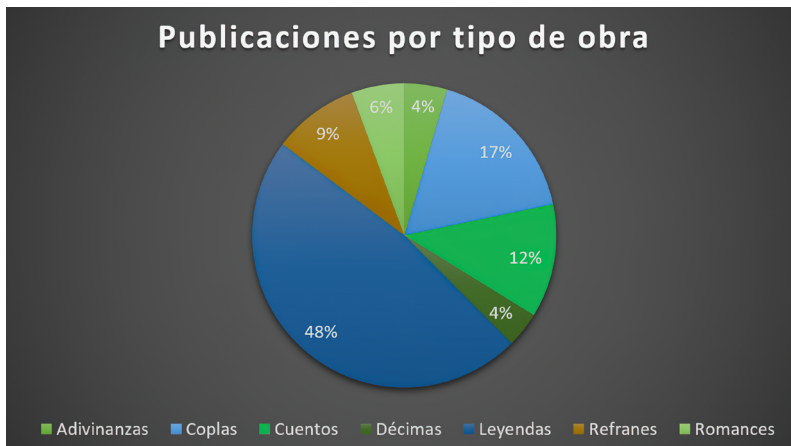


Figura 3. Publicaciones de la literatura tradicional en Colombia por tipo de obra

El hecho de que la leyenda ocupe casi la mitad de la torta se explica, por un lado, gracias a que dicho género es el que más relación tiene con el lugar geográfico en donde aparece. La leyenda necesita de un lugar conocido por una comunidad para cobrar sentido; por tanto, en términos de identificación y patrimonialización de un

lugar específico, tiene una gran ventaja frente al cuento, los romances y los géneros líricos. Cada región del país se identifica con una serie de leyendas que, aunque se repitan en lugares lejanos, están asociadas a personajes o sitios muy específicos dentro de un territorio valorado por la comunidad que habita dicha espacialidad. Es decir que en las apuestas por la publicación de textos que contribuyeran a la constitución o consolidación de identidades locales, regionales o nacionales, la leyenda es el tipo de narrativa que más se ajusta a estos intereses.

Luego de la leyenda, aparece la copla como el siguiente tipo de obra de la literatura tradicional que más se publica. La copla en Colombia es la “forma estrófica de mayor popularidad y acogida”, es fundamental en “la composición y difusión de un sentir colectivo”, debido a que “se ha insertado de forma sincrética en las dinámicas socioculturales” de las distintas regiones de Colombia, sobre todo “en las dinámicas relacionadas con la producción agrícola y con aquellas de las tradiciones religiosas o rituales” (Freja de la Hoz, 2015, p. 81). Al estar vinculada con los cantos tradicionales de cada región, la copla es un patrimonio musical que se abraza con las prácticas y saberes comunitarios, siendo además una forma de improvisación fundamental de versos en todas las regiones del país. A pesar de que se improvisa, las coplas improvisadas conservan un halo de tradicionalidad a partir de versos que encierran imágenes, tropos, tópicos o motivos que se pueden rastrear en la literatura de tradición hispánica.

En seguida aparecen los cuentos y los refranes como las formas que mayor atención han tenido en la divulgación editorial. La particularidad compartida de los cuentos y los refranes que les permite ser tan difundidos es el valor didáctico moral que encierran estas expresiones de la palabra. La comunidad que encuentra en cuentos y refranes valores que son propios de su universo axiológico se apropia de dichas historias y de dichas paremias, adaptándolas al contexto, es decir, tradicionalizándolas según diversos elementos del sistema cultural en el que se envuelve la región.

De acuerdo con esto, las publicaciones de las literaturas tradicionales son parte importante de la identidad de comunidades en Colombia; por tanto, no se pueden desligar de una pertenencia espacial en la que los territorios son protagonistas. Al carecer de un autor, las obras tradicionales son producto de una comunidad y por tanto su vinculación se referencia al espacio de la comunidad; por ejemplo, se habla de “Las leyendas de Cartagena”, “La copla de Boyacá”, “Los cuentos del Pacífico”, “Los refranes del Gran Tolima”. La región se convierte entonces en el autor de las obras

tradicionales, debido a que esta literatura no tiene dueño, pero sí fronteras invisibles. Fronteras que responden a dos claros aspectos: el político y el cultural. Las fronteras políticas son aquellas que se demarcan con los límites del corregimiento, la vereda, el municipio, el departamento o la nación, y que tienen una pertenencia administrativa que genera indudablemente desde su establecimiento una serie de identidades comunitarias, pero sobre todo una serie de manejos económicos y políticos que particularizan a la comunidad encerrada dentro de los límites invisibles nacionales, departamentales, municipales e incluso veredales. De otra parte, se encuentran las fronteras culturales, las cuales transgreden los límites administrativos y responden realmente a una pertenencia cultural que abarca comunidades que comparten sociolectos y tradiciones culturales de distinto tipo: musicales, gastronómicas, literarias, etc.

Dentro de las fronteras culturales, la pertenencia espacial encontrada en las publicaciones se presenta en relación con regiones que van más allá de un municipio (regiones extramunicipales), regiones que van más allá de un departamento (regiones extradepartamentales) y regiones que van más allá de la nación misma (regiones extranacionales). También se encuentran algunas delimitaciones que no obedecen a criterios de división política, sino que se asocian con lugares que pueden pertenecer a varios municipios o departamentos. Es decir, de igual forma nos enfrentamos a fronteras culturales cuando los fenómenos literarios se asocian con un río, un lago, una ciénega o una sierra. Veamos la figura 4:

Fuente: Elaboración propia a partir de la bibliografía compilada para esta investigación y disponible en www.literaturatradicional.co

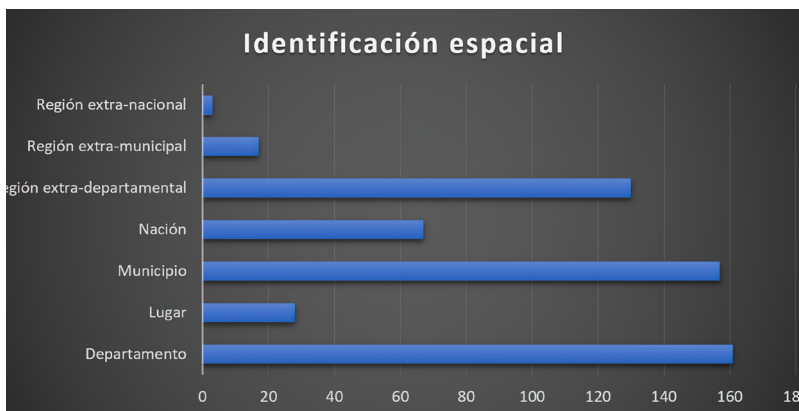


Figura 4. Identificación espacial de las literaturas tradicionales en Colombia

En este gráfico se evidencia que el predominio de las identificaciones por territorios de las publicaciones de la literatura tradicional en Colombia lo tienen las delimitaciones político-administrativas. La mayoría de las publicaciones responden a la identificación con un departamento o un municipio. Esto se explica fácilmente teniendo en cuenta que estas divisiones crean realmente una identidad territorial, pero sobre todo se explica gracias a que buena parte de dichas publicaciones fueron financiadas por entidades territoriales municipales o departamentales como alcaldías, casas de la cultura, secretarías de cultura, entre otras, lo que implica que la identificación espacial se dé a partir de los límites territoriales de dichas entidades.

No obstante, es preciso resaltar que las regionalizaciones que van más allá de las fronteras político-administrativas no son pocas y nos permiten identificar las zonas del país que comparten elementos culturales más allá de las fronteras invisibles de la política e incluso más allá de las fronteras geográficas. Regiones como el “Gran Tolima”, que va más allá de los límites del departamento del Tolima, o los “Llanos Orientales”, que se entiende como una zona que comparte una característica geográfica, o la “Región Caribe”, que se identifica en varios textos con la conjunción de elementos idiosincráticos que van más allá del litoral, conforman el mapa de las regiones culturales en Colombia.

La presencia y el papel de la literatura tradicional en las regiones de Colombia evidencian su importancia en términos patrimoniales como generadora de identidad, pero sobre todo como elemento fundamental en la constitución de memorias ligadas con regiones o espacios que comparten expresiones culturales como ejes de diferenciación con otros territorios. Esto contrasta con la poca atención prestada durante décadas en los estudios literarios del país.

Los trabajos de Gisela Beutler en la década de 1960 marcaron un hito fundamental en la valoración estética de obras líricas y narrativas de la literatura tradicional en las regiones del país. No obstante la labor de Beutler, han sido pocos y aislados los trabajos que, desde aquella época, han logrado analizar y reflexionar sobre las apropiaciones que se han dado de expresiones tradicionales de variadas latitudes y culturas del planeta en los diversos territorios del país.

El incremento en el interés por las publicaciones de literatura tradicional (la mayoría de las veces bajo el rótulo de “folclor”) en las regiones muestra cómo estas formas artísticas en prosa y en verso (coplas, décimas, romances, seguidillas, leyendas,

cuentos, relatos míticos, entre otros) son valoradas territorialmente por la manera en que se constituyen en parte integral del patrimonio cultural de cada lugar. Llama mucho la atención que estas expresiones vienen en su mayoría de obras hispánicas, grecolatinas y africanas con gran antigüedad. Cuentos que ya aparecen en Apuleyo, en obras de la Edad Media, o en grandes producciones del Siglo de Oro español se encuentran en distintas regiones de Colombia bajo ingeniosas variantes que proyectan elementos de la cultura local para generar identidad en cada obra, con el fin de que trascienda y se herede en el territorio.

La importancia territorial y la gran tradición que encierran estas obras debería ser motivo suficiente para que en los programas de formación literaria de todos los niveles aparezcan estos fenómenos literarios —tan locales que se conectan con los temas y formas literarias más universales posibles— como parte fundamental de la riqueza literaria del país. Reconocer estas obras más allá de la idea de “folclor” es un paso esencial para evitar que el olvido se apodere de estas expresiones y para que entendamos que en la oralidad del campo y la ciudad viven obras que heredan lo mejor de la literatura del planeta bajo transformaciones regionales de gran valor artístico.

Referencias bibliográficas

- Abadía Morales, G. (1985). Prólogo: Un hallazgo literario. En J. Isaacs. *Canciones y coplas populares* (pp. 4-7). Bogotá: Procultura.
- Beutler, G. (1977). *Estudios sobre el romancero español en Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Dougherty, F. (1977). Romances tradicionales de Santander. *Thesaurus: Boletín Del Instituto Caro y Cuervo* 32 (2), pp. 242-272.
- Escarpit, R. (1971). *Sociología de la literatura*. Barcelona: Oikos-Tau.
- Finnegan, R. (2012). *Oral Literature in Africa*. Cambridge: Open Book.
- Freja de la Hoz, A. F. (2015). *La literatura oral en Colombia. Romances, coplas y décimas en el Pacífico y el Caribe colombianos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Gómez Restrepo, A. (1953). *Historia de la literatura colombiana*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.
- González, A. (1990). *El motivo como unidad narrativa a la luz del romancero tradicional*. México: El Colegio de México.
- González, A. (2003). *El romancero en América*. México: Editorial Síntesis.
- Gutiérrez Girardot, R. (2006). *Pensamiento hispanoamericano*. México: UNAM.

- Jiménez Panesso, D. (1992). *Historia de la crítica literaria en Colombia. Siglos XIX y XX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-Instituto Colombiano de Cultura.
- Menéndez Pidal, R. (1928). Los romances tradicionales en América. En *El romancero: Teorías e investigaciones* (pp. 184–229). Madrid: Editorial Páez.
- Menéndez Pidal, R. (1957). *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- Sánchez Mejía, H. R. y Santos Delgado, A. (2014). Los usos del folclore y la construcción de una identidad regional “costeña” y nacional en la obra de Antonio Bruges Carmona, 1940-1950. *Revista de Estudios Sociales* 49, pp. 145-158. DOI: <https://doi.org/10.7440/res49.2014.11>
- Suárez, M. F. (1952). *Estudios escogidos*. Bogotá: Biblioteca de Autores Colombianos.
- Vergara y Vergara, J. M. (1867). *Historia de la literatura en Nueva Granada*. Santa Fe de Bogotá: Imprenta de Echeverría Hermanos.
- Zumthor, P. (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus Humanidades.

EL PRESTIGIO DE LA BELLEZA Y DONDE NADIE ME ESPERE DE PIEDAD BONNETT: DOS *BILDUNGSROMAN* COLOMBIANOS*

EL PRESTIGIO DE LA BELLEZA AND DONDE
NADIE ME ESPERE BY PIEDAD BONNETT: TWO
COLOMBIAN *BILDUNGSROMAN*

Alejandra Rengifo Muñoz¹

* **Cómo citar este artículo:** Rengifo Muñoz, A. (2021). *El prestigio de la belleza y Donde nadie me espere* de Piedad Bonnett: dos *Bildungsroman* colombianos. *Estudios de Literatura Colombiana* 49, pp. 175-192. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n49a10>

¹ <https://orcid.org/0000-0002-8232-5815>
rengi1a@cmich.edu
Central Michigan University, United States

Resumen: Bonnett es conocida por su trayectoria poética a nivel nacional e internacional. En su novelística retrata la condición humana desde una perspectiva personal e íntima donde prima el aspecto psicológico. Dos de sus novelas, *El prestigio de la belleza* y *Donde nadie me espere*, pueden ser consideradas como *Bildungsroman* gracias a la amplia categorización que da este género teórico, pues muestran cómo los protagonistas llevan a cabo una búsqueda de sí mismos a través de un proceso fenomenológico y psicológico que los modifica y los forma como individuos, logrando así una de las premisas de este tipo de novelas: su autodescubrimiento y autoformación.

Palabras clave: *Bildungsroman*; belleza; espíritu; voluntad; autoformación.

Abstract: Bonnett is known for her poetic career at national and international level. In her novels she portrays the human condition from a personal and intimate perspective where the psychological aspect stands out. Two of her novels, *El prestigio de la belleza* and *Donde nadie me espere*, can be considered *Bildungsroman*, thanks to the ample categorization given by this theoretical genre, as they show how the protagonists carry out a search for themselves through a phenomenological and psychological process that modifies and shapes them as individuals, thus achieving one of the premises of this type of novels: their self-discovery and self-formation.

Key words: *Bildungsroman*; beauty; spirit; volition; self-growth.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez

Recibido: 06.02.2021

Aprobado: 21.05.2021

Publicado: 30.06.2021

Copyright: ©2021 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](#)



Piedad Bonnett es una de las poetas colombianas más reconocidas en la actualidad. Si bien “se distingue en su obra lírica por la articulación de discursos donde el signo de la cultura permanece como una referencia siempre viva, pero permeable y proteica” (Cervera Salinas, 2014, p. 69), donde “la soledad, el amor, el desamor y el olvido son formas transparentes de ese mundo cotidiano” (Motato, 2013, p. 38), y la ironía, los recuerdos de infancia, la ensoñación y la situación del país, entre otros, son temas centrales que también se encuentran en su narrativa. Dos de sus narraciones, *El prestigio de la belleza* (2010) y *Donde nadie me espere* (2018), son novelas que hacen eco del *Bildungsroman*, también llamadas novelas de autoformación. Estos textos forman parte de una categoría específica en la literatura colombiana pues reafirman un estilo narrativo en el cual lamentablemente “los análisis y las críticas sobre estas obras son escasas en Colombia” (Rosas Consuegra, 2017, p. 24), aunque sí ha sido “muy usado por las autoras colombianas a partir de los años setenta” (p. 23). Teniendo en cuenta lo anterior, este artículo estudiará cómo el tema de ambas novelas las clasifica dentro del género teórico del *Bildungsroman*, y cómo su autora va más allá de narrar el proceso de autoformación de los personajes por medio de una narración filosófica-psicológica.

El *Bildungsroman* o la novela de autoformación

El *Bildungsroman* es un género teórico que ha sido trabajado extensivamente en la literatura mundial y muy particularmente en la europea.¹ Este no se asienta en los estudios literarios hasta los 1950, aunque en 1910 el término se da a conocer fuera de Alemania, su país de origen, con una entrada en la *Encyclopedia Britannica*, hecho que ayuda a su descubrimiento en los círculos académicos de Europa. Es más, gracias a la definición dada por la *Encyclopedia* de ser un tipo de novela que “has [as] its main theme the formative years or spiritual education of one person” (Boes, 2006, p. 231), su uso se vuelve una designación práctica para cualquier novela de este tipo. Mientras en Gran Bretaña se personaliza el género, en Francia se “nacionaliza” con la ideología de que toda novela que sea sobre formación personal o de aprendizaje es *Bildungsroman*, pues

¹ Término acuñado en el siglo XIX por el filósofo y sociólogo alemán Wilhelm Dilthey, que con el tiempo ha logrado convertirse en un concepto literario amplio, maleable donde la falta de consenso respecto a una definición que lo uniformice le ha abierto la puerta a la pluralidad teórica del mismo. Sus orígenes datan de 1870 cuando Dilthey lo usó por primera vez en una biografía sobre el filósofo y teólogo alemán Friedrich Schleiermacher; posteriormente lo popularizó en 1906 con éxito en su estudio *Poesía y experiencia*. Esta definición sigue los parámetros conceptuales que se tiene en Alemania sobre la educación, según los cuales todos aquellos procesos que son educativos (esos que se dan tanto en la escuela como en la familia, en los campos de verano, con los padres) también son educación (Danner, 1994, p. 3); por ende, la formación de un ser humano empieza desde la *Bildung*, es decir, los primeros seis años de la educación primaria de los estudiantes.

[...] el término alemán, extranjerismo que producía oscuridad semántica, conciencia de ajenidad, de molesta deuda o cuando menos de lo primero, fue traducido por las expresiones *roman d'apprentissage* o *roman de formation*, denominaciones que alcanzaron amplio eco en el resto de países de habla neolatina (Rodríguez Fontela, 1996, p. 29).

En ambos países, y los que siguieron el ejemplo, acomodaron el género a lo que sus propias producciones literarias habían hecho, pues resultaba ser una categorización válida y necesaria de muchas maneras. Sin embargo, los alemanes, padres legítimos del término, han conservado su estricta definición debido a que muchos académicos “often contend that the genre is inextricably tied to German concepts of culture and nationhood, and that the very term ‘*Bildung*’ (culture, education, formation) implies the cult of the inner life which has marked modern Germany for better and for worse” (Cole, 2007, párr. 5). Este modelo clásico remite a la ideología pedagógica alemana holística que defiende los procesos de aprendizaje en los que el mundo y la vida son los maestros, y el individuo se puede “autoformar” a través de sus experiencias. No obstante, con el tiempo los académicos y la producción de este tipo de narraciones se han encargado de expandir las diferentes características que puede tener una novela para ser considerada *Bildungsroman*, entre las que sobresalen aquellas que hablan de cambio, desarrollo, madurez.

Por tanto, dentro del caleidoscopio de opciones que han surgido de este subgénero, hay una definitoria que hace del *Bildungsroman* una teoría aún más heterogénea, según la cual existen *Bildungsroman* femeninos o masculinos. Se abre así una brecha interesante con esta diferenciación, pues la mujer ocupa un espacio y se ubica en su propia categoría, lo cual la instila a narrar su crecimiento desde su visión del mundo, que es distinta a la de su contraparte masculina. Si bien algunas se traslapan, cada uno tiene sus propias características, de manera que los *Bildungsroman* escritos sobre personajes femeninos tratan temas que afligen al género femenino al otorgarles voz y agencia que inicialmente eran solo para los hombres. Y los escritos sobre personajes masculinos hacen lo propio. Algunas de las discrepancias son sutiles, pero otras son radicales. De acuerdo con lo anterior, en el *Bildungsroman* masculino,

[...] el individuo se verá obligado a resolver los conflictos que surgen entre el sujeto y el entorno. Dichos conflictos no se presentan como obstáculos en su formación, sino que se configuran como etapas necesarias dentro de un proceso de desarrollo, que culminará con la madurez del personaje (Irigaray citado en Reyes Ferrer, 2018, párr. 2).

Se debe recordar que estos conflictos son resultado de la sociedad y cultura anfitrionas del sujeto. Al emprender ese viaje emocional y espiritual que implica el autodescubrimiento, que a veces es hecho de manera simbólica, el protagonista lleva a cabo su búsqueda *in situ*, y en otras ocasiones es literalmente físico, imprimiéndole una mayor importancia al hecho de madurar en un mundo lleno de retos. Dicho viaje implica una soledad que conlleva el enfrentamiento con lo que el sujeto vive, lo cual contribuye a la complejidad de la historia. Es el caso de *Donde nadie me espere*, cuyo protagonista, Gabriel, se encuentra solo, buscando un centro, su verdad, en medio de una sociedad que lo ha mancillado siempre. De hechos como el anterior se derivan nuevas características del género, entre ellas la presencia de un conflicto espiritual de autoformación que el personaje experimenta y un ejercicio de autoconcientización. Tanto la concientización y el conflicto espiritual del sujeto del *Bildungsroman* presentan estrecha relación con los pensamientos filosóficos de Georg Wilhelm Friedrich Hegel y Arthur Schopenhauer sobre la fenomenología del espíritu. Si bien con ello se traza una complejidad mayor de lo que es el *Bildungsroman*, también se abre una puerta de análisis interesante en cómo se ven reflejados en los dos textos de Piedad Bonnett. Antes de hablar sobre estos aspectos, es necesario detenerse en el *Bildungsroman* y entender mejor la habilidad de Bonnett en la confección de dos novelas que caben cada una en un *Bildungsroman* de cada género.

Se ha dicho que el *Bildungsroman* masculino comparte varias de las características mencionadas anteriormente con su contraparte femenina, por ejemplo, que son novelas de crecimiento, de autoformación, de descubrir el mundo y tratar de encajar en la sociedad; pero en lo que respecta al *Bildungsroman* femenino, se aprecian aspectos muy acordes con la naturaleza de la mujer, con sus obstáculos, necesidades y luchas. El tipo de *Bildungsroman* escrito por mujeres y sobre mujeres se encuentra con que, aparte de experimentar las particularidades anteriores, la protagonista debe enfrentarse y sobrepasar las expectativas sociales a las que su género está sujeto. Entre las más destacables se hallan el matrimonio, la maternidad, la subordinación a un marido que pasa a tomar el lugar del padre en su cosmos, y ser el ángel del hogar. Estas normas se convierten en el *Bildungsroman* femenino en medidas para transgredir, pues “la ficción femenina se distingue de la masculina en que el proceso de desarrollo de la protagonista suele ser menos directo y más con-

fictivo”, y generalmente “la mujer aspira a alcanzar su autonomía e independencia al mismo tiempo que quiere mantener relaciones íntimas” (Albín, 2008, p. 24). Además, la relación que entabla el sujeto femenino con su entorno es contestataria, porque una de las principales causas por las que está llevando a cabo su proceso de independencia es, precisamente, la de contrarrestar las exigencias patriarcales impuestas por el padre y apoyadas por la sociedad en la que vive. A pesar de esto, “los conflictos a los que se enfrenta el personaje sí obstaculizan su desarrollo, que se presenta menos lineal, y comprometen su libertad y su autonomía” (Reyes Ferrer, 2018, párr. 8), aunque en algunos relatos, como en el caso de *El prestigio de la belleza*, la protagonista se ve impedida de ejercer su libertad y autonomía por factores externos, entre ellos la edad y el poder paternal, y solo al final logra un balance entre lo que se espera de ella por parte de su familia y la sociedad. En este punto del poder paternal se cumple a cabalidad uno de los parámetros que diferencian los dos tipos de *Bildungsroman*, el cual “se refiere a la diferencia del momento en la vida en que el hombre o la mujer deciden enfrentarse a la figura paternal o la edad en que empieza el *bild*”; en lo que respecta al *Bildungsroman* femenino, un parámetro adicional “consiste en que la mujer, además del proceso de encontrarse a sí misma, como en el masculino, tiene otro paso que es construir su propio lugar en el mundo” (Rosas Consuegra, 2017, p. 27). Dos hechos que se dan a cabalidad en la historia de Bonnett.

Otro aspecto del *Bildungsroman* femenino para resaltar es el de la religión y cómo

[...] opera en estas narraciones también como una “tecnología” dirigida a constreñir el cuerpo sexualizado de las protagonistas, controlando no solo su accionar erótico concreto, sino, especialmente, insertando su mandato en el espacio inasible del deseo. Vigilancia doble que apunta a capturar y codificar el cuerpo, pero también los excedentes que se resisten a la domesticación como es el espacio salvaje y multiforme de la fantasía (Eltit, 1997, p. 561).

Esta situación se presta para que la subjetividad de la protagonista se rinda al *statu quo* sin replicar. A pesar de ello, cuando el sujeto femenino examina críticamente el mundo que la supedita, empieza su proceso de madurez.

Bonnett, como se estableció previamente, ha escrito dos textos que se destacan en particular por tener particularidades del *Bildungsroman* clásico y femenino. A cada uno le ha imprimido su sello personal, y de manera temeraria fue contra la norma al escribir un *Bildungsroman* sobre un personaje masculino siendo ella una mujer.

El prestigio de la belleza: entre la fealdad y la belleza del arte creativo.

*El prestigio*² “parece ser una autobiografía tan imaginaria como verídica y tan verídica como imaginaria al describir los itinerarios de una niña que se considera fea en una sociedad que suele celebrar la belleza” (Araújo, 2012, p. 337). En la novela la protagonista experimenta su crecimiento físico y psicológico con el convencimiento de que es “realmente fea”, y por ende su “relato es, entre otras cosas, el de mis tratos con la belleza” (Bonnett, 2018a, p. 9). Desde el principio “La voz narrativa enuncia, explica y reitera la fealdad” (Araújo, 2012, p. 337) de la niña y a partir de esta premisa se crea un relato en el que si bien este tema es axiomático, se ve suplementado por todo aquello que le pasa a la protagonista a lo largo de su infancia y parcial adolescencia. Esta de la fealdad es una percepción que se presenta a menudo al lector no solo por las referencias que se hacen al respecto, sino porque la fealdad de la niña y su lucha por contrarrestarla se convierten en el arma para una historia de crecimiento y autoformación como ninguna otra. Uno de los martirios sufridos en la primera etapa de la vida de la protagonista es todo aquello que la madre, en cuya “familia la belleza era una constante”, hace a lo largo de los años para que luzca agraciada de alguna manera,

[...] se dedicó a frotar mi tabique con manteca de cacao, a peinarme con agua de linaza y de manzanilla, a embadurnar la mancha de mi labio con un pegote de concha de nácar, a darme leche en cantidades colosales para dotar de calcio mis huesos. Todo aquel tratamiento tesonero se combinaba con batas de ojalillo, moños en la cabeza, zapatos blancos y diminutos aretes. Yo fui así altar, tótem, pastel, objeto sagrado frente al que mi madre se doblegaba con reverencia mientras untaba sus sales y bálsamos (Bonnett, 2018a, p. 13).

La fealdad es una máxima que pierde su vigor gradualmente cuando se da el “encuentro con un sentido de belleza presente en el arte creativo y su poder creador dando pie a un empoderamiento del personaje femenino a partir de la escritura” (Zamora-Breckenridge, 2018, p. 286). Al ver que sus esfuerzos por cambiarle el físico son infructuosos, la madre se entrega a la tarea de pulir “la inteligencia en bruto” que descubrió en su hija, y es así como bombardeó sus neuronas con “innumerables estímulos: a través de sus axones y dendritas mis células nerviosas recibieron, mucho antes de pisar un colegio, el impacto del Número y de la Letra Escrita” (Bonnett, 2018a, p. 18). De tal modo que cambia la manera en que la protagonista enfrenta su crecimiento a medida que descubre el mundo, a través de su arte crea-

² A partir de ahora se referirá a la novela como *El prestigio*.

tivo, su facilidad para el histrionismo y su carácter extrovertido. Su capacidad de leer y escribir a tan corta edad (antes de los 5 años) moldea la personalidad y las actitudes de esta joven, entre las que se destaca una rebeldía innata contra el sistema familiar en el que vive, que la lleva a cometer acciones que radicalizan su forma de pensar a medida que va creciendo. Un pensar producto de las expectativas estrictas que de ella tienen sus padres y de una mente creativa que alimenta a lo largo de los años con la lectura de todo tipo de textos, y muy particularmente de poesía. La protagonista toma en sus manos su proceso de autoformación en una sociedad y un sistema escolar que la oprimen, porque ella, al igual que otras protagonistas de *Bildungsroman*, “acquire self-knowledge, comprehend the true nature of the [...] socio cultural order in which they have to live as individuals” (Okuyad, 2011, p. 143). A diferencia de sus contrapartes masculinas, en las mujeres ese conocimiento se ve mediado por su género. Todo lo que ella recuerda de su crecimiento y sus acciones es narrado de manera fragmentada, pues

[...] la particularidad del *Bildungsroman* femenino es recordar la vida pasada, pero no contada paso a paso, sino por fragmentos. Es un ir y venir en el tiempo, tal como ocurre con la memoria que es un vaivén de recuerdos sin un orden cronológico (Rosas Consuegra, 2011, p. 25).

Por un lado, *El prestigio* no solo cumple con este requisito, sino que lo hace conservando las edades definidas de la protagonista y en cada una de ellas deja ver lo que ha ido aprendiendo y descubriendo de la sociedad en la que vive; y por otro lado cumple con una de las premisas de los *Bildungsroman* en lo que “[a] regular development is observed in the life of the individual: each of the stages has its own intrinsic value and is at the same time the basis for a higher stage” (Boes, 2006, p. 232).

Por lo tanto, cada una de las edades aludidas en la narración refleja el descubrimiento de aspectos importantes en la vida de la protagonista, entre ellos la muerte, la tristeza, el miedo, el cortejo adolescente, la apatía por la religión y lo que esta representa, solo por mencionar algunos. El medio estilístico para transmitir estos hallazgos se vale de anacronías que marcan definitivamente tanto el tiempo de la historia como el del relato, y ofrecen información sobre el asentamiento de ciertos rasgos de la personalidad de la protagonista que dejan ver cómo se forma su identidad. Tales anacronías están encadenadas entre sí por eventos, hechos que sucedieron en determinado momento en la niñez, que han marcado a la protagonista para bien o para mal, y se repitieron en la vida adulta de una manera similar, lo que

la da a la historia una circularidad interesante al poner “en evidencia el sinsentido de la existencia, cuya consecuencia es el vivir rutinario y enajenado del hombre”, debido a que se “deambula por los intrincados corredores del mundo exterior, a través de un realismo cruento que visibiliza lo feo, sórdido y decadente de la realidad circundante” (Romero Carbonell, 2020, p. 16). Estas experiencias formativas son por lo general aquellas que la han mortificado de una manera u otra persistentemente, entre ellas, su “pelo debilucho” o el *leitmotiv* de su fealdad; en consecuencia, “mi identidad se reducía hasta el punto de hacerme dudar de mi propia existencia” (Bonnett, 2018a, p. 22). Pese a este hecho, su personalidad no se debilitó, por el contrario, “personalidad he tenido, en ocasiones incluso en exceso” (p. 22). La invisibilidad a la que se refiere la protagonista la ayuda a formarse en el ser que es en su edad adulta, porque desde “la infancia y la adolescencia, sin embargo, hice de la convivencia entre mi yo oculto y mi yo público todo un arte. [...] Aprendí a inflar el segundo como si fuera un globo de colores, y a reventarlo de manera estentórea”, mientras “el otro, el tembloroso, estaba siempre en silencio, midiendo, pensando, reflexionando” (p. 23). Estas etapas reflejan los conflictos vivenciales que se dan en las distintas épocas de formación de los seres humanos. Los de la protagonista de esta narración son abordados desde una edad particular a través de una mezcla entre la voz de la narradora adulta y el pensamiento de la niña en la edad aludida, ofreciendo ironía con humor, severidad con jocosidad, estableciendo por lo general su protesta contra el régimen reinante, sea este natural (lo que la vida y el destino le dieron) o social (lo que dan las normas instauradas en la sociedad). Este es en sí un recurso estilístico que se deriva del *Bildungsroman* femenino (Martínez, 1997, p. 132) con el cual Bonnett demuestra su maestría en el manejo del lenguaje retórico. Por ejemplo, con el tono riguroso de la edad adulta que se conjuga con la liviandad de la infancia se evidencia un aprendizaje, a veces implacable, que se ve apoyado en el uso del lenguaje típico de la edad referida. La ironía y el sarcasmo son más prevalentes en la edad adulta, mientras la sorpresa, las hipérboles y comparaciones son más propias de la infancia, porque

[...] es un diálogo, son voces que van y vienen sobre la existencia, sobre el trasegar del hombre por el mundo, el vivir que es sólo vivir si se emplea la palabra como espejo para mirarse. No hay nada más importante en la recuperación del tiempo que viajar al pasado y reencontrarse con el espacio de su infancia (Motato, 2013, pp. 38-39).

En resumen, *El prestigio* trata entonces temas universales, pero desde el prisma de esta niña, que entre los cinco y los catorce años subvierte el orden, rompe las reglas, reta a sus mayores. Ella posee una claridad distinta del mundo que la rodea por la sensibilidad que le ha dado su vena creativa, esa misma en la que, según Díaz-Granados (2014), “el lenguaje permea[ba] las emociones humanas y las lleva[ba] a un ámbito de lo estético desde lo verdadero” (p. 111), debido a que sus lecturas desde edad temprana le instilaron una madurez inusual y le facilitaron la sobrevivencia social y familiar.

Ahora bien, un aspecto interesante que se desgaja de esta novela, y que definitivamente la ubica en el *Bildungsroman* femenino, yace en las relaciones familiares, un sistema dominante que

[...] se presenta como el primer núcleo rector de la vigilancia y la gran demarcadora de los límites del cuerpo de las protagonistas, que oscilan afectivas y oblicuas entre un padre y una madre que inevitablemente —con mayor o menor énfasis— les proponen la perpetuación de modelos que resultan doblemente restrictivos (Eltit, 1997, p. 561).

Modelos a los que la protagonista desde corta edad responde subvirtiéndolos y enfrentándolos pese a que el castigo la lleva a la enfermedad física (sufre de episodios de úlceras gástricas en diferentes etapas de su vida). Esto se debe a que su personalidad no es una de conformarse con la ley ni de hacer actos de contrición para redimirse; por el contrario, es una que objeta en tanto mecanismo de defensa. De ahí que su relación familiar más conflictiva es con el progenitor (al igual que en todo *Bildungsroman* masculino o femenino), a quien llama “[E]l padre: el emperador, el califa, el rey de oros. Investido como estaba de toda autoridad, en sus manos estaba también el castigo. [...] Que nos cayéramos era algo que nos reprochaba, que lloráramos lo exasperaba” (Bonnett, 2018a, p. 58), y a quien considera una persona inflexible, severa, intransigente. Se convierte en una figura a la cual temerle, y por su misma naturaleza inaccesible se desea su atención, sus muestras de cariño, su comprensión: “Su mano en mi cabeza, sus dedos en mi mejilla, eran suficiente recompensa. [...] Su risa frente a nuestras gracias era como un montón de monedas cayendo entre el cuenco metálico que el sacristán pasaba los domingos” (p. 58). Al hecho de que su padre es un hombre de pocas demostraciones afectivas, demandante de su espacio y tiempo, se le suma que cumple a cabalidad el rol otorgado por la sociedad de ser el proveedor y protector de la familia, el que toma las decisiones; por ende, y por naturaleza para la protagonista, es la figura a la cual desafiar. Su proceso de rebeldía se exacerba por la

relación inexistente que tiene con su padre. De él solo recibe órdenes, amonestaciones, castigos. No obstante, al ser el padre, “la voz de Dios” y representar el orden supremo, se creería que la madre es la encargada de balancear el orden de las cosas en la familia, pero en varias instancias, no es el caso. La figura de la madre se trastoca, ella surge “como trasmisora de la ley del padre (de la ley del sistema) que aparece nítida en estas narraciones como reproductora de los nudos hegemónicos” (Eltit, 1997, p. 561). De muchas maneras, la madre, más afectiva y consecuente que el padre, se transforma en la encargada de mantener el orden y dictar reglas en complicidad y apoyo del padre cuando es necesario. Son un equipo al cual la protagonista se enfrenta por igual porque entre ellos no hay división, son uno y el mismo: “adiviné que mi madre era la autora intelectual de la tortura que ahora me imponían. Siempre fue una mujer contenida, austera, con una voluntad de hierro” (Bonnett, 2018a, p. 110). Cuando la madre se torna en castigadora, cambia el dinamismo de la narración, y en momentos de la vida del personaje se pierde la esperanza en una justicia equitativa en su ambiente familiar. Uno de esos momentos es un parteaguas en la historia, pues en su preadolescencia, y después de haber infringido la ley en numerosas ocasiones y recibir muchos castigos en consecuencia, los padres deciden mandarla de interna a un colegio en la costa norte del país. Lo que parece castigo la protagonista lo toma como su libertad, y se traduce en el momento definitivo del crecimiento emocional e intelectual más significativo de la historia.

La separación de la familia, crecer lejos de ella, hacer un viaje, descubrir otro mundo son parámetros del *Bildungsroman* clásico. El viaje físico y emocional que emprende la protagonista de *El prestigio* le permite conocer otra manera de ver la vida, de ser tratada, de confirmar sus creencias, aumentar sus conocimientos y, sobre todo, de descubrir su vocación definitiva: la literatura. Es un despertar distinto al anterior. En este lugar vive experiencias que en su casa no hubiera vivido nunca. Es más, es en este último episodio de la narración donde se confirma todo lo que la historia ha ido cultivando a lo largo de las distintas etapas del crecimiento y rebeldía de la protagonista. Gracias a su estancia en el internado religioso, ella revalida su ateísmo —“en pocos días, como por milagro —valga la paradoja—, Dios quedó reducido en mi conciencia a una entelequia” (Bonnett, 2018a, p. 138)—, acepta su cuerpo y descubre su sexualidad —“a la hora de la ducha me di a la tarea de examinarme [...]. [A] la vista no encontré nada especialmente interesante. Con los dedos sí. Momentáneas dulzuras desconocidas, brevísimos espasmos divinos que, más prolongados, habrían producido ascensos

místicos” (p. 136)—, y experimenta el amor, al igual que el desamor, de una manera que la cambian —“en medio de la planta más bien humilde que hasta entonces yo había sido, comenzó a crecer una flor carnosa, llena de obstinación y osadía: una forma de reaccionar frente al amor que ya no iba a abandonarme nunca” (p. 188)—. El internado la catapulta como una poeta y como una joven adolescente llena de intereses literarios que le otorgan “una experiencia rigurosa y completa, [donde] las variables de una taxonomía de recuerdos que retratan de una manera contundente lo más hondo de la condición humana y familiar” (Díaz-Granados, 2014, p. 112) le ayudan a enfrentar el mundo que había dejado atrás. Es también la última etapa de la historia donde se cierra el ciclo de un *Bildungsroman* femenino, que incorpora en su narración varios de los elementos que permiten incluirla dentro de la lista de este tipo de textos.

Donde nadie me espere: de la libertad y la voluntad.

En 2013 Piedad Bonnett publica *Lo que no tiene nombre*, una historia personal sobre el suicidio de su hijo menor, Daniel,³ que ofrece al lector una ventana para entrever lo que es vivir con una enfermedad mental devastadora tanto para el paciente como para la familia, la falta de comprensión sobre la misma, el dolor de la pérdida. Siguiendo con esta línea, en 2018 Bonnett publicó *Donde nadie me espere*, una novela que continúa con el tema de la enfermedad mental, esta vez desde la perspectiva de quien la sufre. Narrada en primera persona por Gabriel, un hombre de 31 años que se está recuperando de uno de sus últimos episodios de distimia,⁴ cuenta cómo ha vivido con una enfermedad que no sabe que tiene y que lo ha afligido desde corta edad. El terapeuta tratante de este último episodio lo incita a escribir su historia para de esa manera empezar una recuperación. Es a partir de este ejercicio de rememoración entre su infancia y el momento actual que esta novela se clasifica dentro de la categorización de *Bildungsroman*, pues el lector puede ver la coherencia existente en las experiencias vividas por Gabriel desde su niñez, siempre en busca de alcanzar la madurez de su espíritu atormentado por su enfermedad, hasta su errar por una Colombia violenta, oscura, sin esperanza. Se trata de una búsqueda, larga y autodestructiva, por una estabilidad mental y emocional mediada por la lectura. Gabriel es un lector voraz a quien

³ Daniel Segura Bonnett, el hijo menor de Piedad Bonnett, se suicidó el 14 de mayo de 2011. Sufría de esquizofrenia. Tenía 28 años recién cumplidos.

⁴ Trastorno depresivo crónico que puede ir acompañado de ansiedad.

lo único que parece centrarlo en sus momentos más oscuros es la lectura y, eventualmente, la escritura. Es una historia de crecimiento y madurez que se atraviesa con el abuso del alcohol y la mendicidad en varios momentos. Aquí la concepción de fealdad se refleja en “el ajetreo propio del mundo moderno [en el cual] cobran protagonismo una serie de personajes derrotados y excluidos socialmente, según el código imperante en la época: borrachos, enfermos, depravados, lesbianas, drogadictos, mendigos, locos y asesinos” (Romero Carbonell, 2020, p. 17); un mundo por el que Bonnett siente una “solidaridad moral”, ya que “siempre tuvo una inquietud por el indigente” (p. 22).

Con esta historia Bonnett confirma su compromiso por “la exigencia de hacer una crítica de la realidad social, de denunciar y rechazar sus más funestas manifestaciones, y la revelación de una realidad silenciosa mediante el lenguaje simbólico de la poesía” (p. 58) que una vez más se extiende a su narrativa. En esta ocasión el proceso de formación se da en conjunción con el uso de varias figuras literarias, entre ellas la hipérbole, la metonimia, y en particular, la analepsis —tras la que se regresa siempre al momento en el que el personaje está intentando superar su última recaída—, para hacer una crítica de la situación. A lo largo del recuento de Gabriel, el lector puede inferir cómo las muertes de su madre, cuando tenía once años, y posteriormente la de su hermana melliza, cinco años después, detonan el empeoramiento de su condición emocional. Por su parte, el padre, esa figura que en el *Bildungsroman* es tan protagónica como el personaje principal, en esta novela no decepciona, porque si bien no tiene confrontaciones directas con Gabriel, se caracteriza por su absentismo, más aún tras la muerte de la madre, deshaciendo así su paternidad; “cuando al final de la tarde regresó del entierro, su llanto me espantó. [...] Mi padre se olvidó de nosotros. [...] Elena [...] me daba besos en la mejilla. Ya desde mucho antes se había convertido en mi madre” (Bonnett, 2018b, p. 50). La ausencia paterna se equipara a la figura de un opresor, provocando un resentimiento desmedido en el protagonista, otro marcador de la historia, que lo impulsa a castigarlo con actos tan simples como afectar su economía: “Sabía que las finanzas domésticas no eran buenas, pero, con una crueldad que no me conocía, fui implacable y pedí el plato más caro de la carta” (p. 55), o tan extremos como abusar del alcohol y vivir en la calle. El abandono paterno se convierte en la relación de contención con el protagonista, un rasgo del *Bildungsroman* clásico.

En consecuencia, el camino recorrido por Gabriel presenta obstáculos creados por él mismo debido a su trastorno depresivo. La caracterización interna de este per-

sonaje es la de un andar por el laberinto psicológico de una persona con problemas psiquiátricos que nunca fueron tratados. En su edad adulta, Gabriel es el producto de la falta de conocimiento sobre el tema por parte suya y de su familia. Una realidad que Bonnett conoce bastante bien debido a su experiencia personal, y se concentra en ella para incluir al lector en la batalla interna que vive su personaje. En este sentido la autora delineó la enfermedad de Gabriel desde la dialéctica de un espíritu con una necesidad intrínseca por la libertad: “dos semanas después me senté frente al escritorio de Morelli y le anuncié que el semestre siguiente no volvería a la universidad. [...] *Quiero ser libre*” (Bonnett, 2018b, p. 106). Puede presumirse que refiere a liberarse de su propia enfermedad, que lo hace delirar entre la sanidad y la locura, que lo sumerge en una espiral de decisiones erráticas, incontrolables. Tal modo de proceder, desencadenado por su voluntad espiritual de libertad, lo lleva a vivir experiencias que en su calidad profesor reemplazante de filosofía jamás habría tenido, entre ellas, ser vigía de una caleta de narcotraficantes, relacionarse con gente indigente y terminar al igual que ellos: “durante días y días fui apenas un animal que huía en las noches, entre matorrales primero, por caminos embarrados después, un animal que olía cada vez peor [...] que ya sobre el asfalto se hacía manso a la hora de pedir” (p. 183). Después de haber dejado su trabajo de profesor universitario para ir en busca de su anhelada libertad, esta se le presenta como un monstruo cuyo reino es la soledad: “nadie preguntó por mí en aquella temporada, y yo supe de una vez por todas que la libertad y la soledad van siempre de la mano” (p. 109). Los conceptos de libertad y soledad se ven mediados por los de la voluntad de saberse objeto de sus acciones y la razón, entes invisibles pero siempre presentes que hacen que Gabriel dude constantemente de los primeros. Los dos sentires compiten en la psique del protagonista y se retroalimentan. Bonnett legitima “las dimensiones del mundo, público y privado, desafía los límites sociales al sublimar lo no visible o no decible, como consecuencia de la lucha entre las normas sociales y la vocación de libertad entre el mundo y el yo” (Romero Carbonell, 2020, p. 20). Finalmente Gabriel se da cuenta que la libertad es la muerte. Pese a haber estado cerca de ella en muchas ocasiones, siempre escapó de la misma por *motu proprio*. Al final del día, el interés que siempre ha tenido por el suicidio no resulta ser más que una curiosidad.

Así pues, los sentidos de libertad y voluntad que se presentan en esta novela son, en consonancia con Hegel, dos conceptos que se complementan entre sí. La relación

“entre voluntad y razón es esencial para comprender cómo y por qué Hegel piensa la actividad de la estructura de la voluntad, desde su primera determinación hasta la última, como libertad” (Flores-Miller, 2013, p. 20). A partir del convencimiento del personaje de ser libre, se puede hablar de cómo en esta narración se experimenta otro sentido del *Bildungsroman* que algunos académicos han mencionado, y que corresponde al término alemán *Bildung*, el cual se refleja como una “autoformación” en la que

[...] el sujeto individual, que parte de su consciencia sensible, tiene que recorrer el camino o devenir de la esencia en un proceso en el que, por el ejercicio dialéctico del saber, va construyéndose a sí mismo al mismo tiempo que ese saber, y puede llegar a realizar su esencia y descubrir la universalidad en sí mismo (Morgado, 2006, p. 184).

De acuerdo con Morgado, Hegel plantea “la experiencia que el sujeto sigue en su proceso lógico, una experiencia que recorre la elaboración de su saber”, en la que cada individuo “debe realizar este proceso y en ello consiste su *Bildung* o formación que ha de producir en él una transformación” (p. 184). La experiencia vivida es parte de la formación individual del sujeto. Según la conceptualización hegeliana, “los conceptos de ‘formación’ o ‘aprendizaje’ hay que entenderlos como la apropiación progresiva que el *Sujeto* realiza del *Objeto* (Naturaleza, hábitos sociales, etc.), *Objeto* que conformado por el *Sujeto*, vuelve a él y lo constituye” (Rodríguez Fontela, 1996, p. 30), llevando más allá la definición literaria del *Bildungsroman* y acercando más el género a un carácter filosófico.

La novedad de la historia de Gabriel radica no solo en que Bonnett hace un guiño a la teoría fenomenológica hegeliana con la necesidad del protagonista de darle un sentido al sinsentido que es su vida, sino en la manera de hacerlo: es un afán, una voluntad irracional que lo lleva a vivir en los límites de su propia realidad, a enfrentar sus demonios internos con la autodestrucción, a ver el mundo como un lugar desolador y a las personas como entes insensibles e incompasivos. Este ejercicio constante del protagonista es otra faceta de la narrativa bonnettiana, extensión de su poética, en la cual

[...] la objetividad con la que retrata la realidad nace del equilibrio entre las categorías de lo abstracto y lo viviente, como resultado de la tensión lírica de la fuerza visionaria y reflexiva de una poesía [y narrativa en este caso] con ambiciones universales, pero anclada en una realidad inmediata (Romero Carbonell, 2020, p. 20).

Realidad en la que la indiferencia por el otro prevalece, demostrando la vacuidad de la sociedad en la que habita Gabriel.

Voluntades semejantes a la de Gabriel logran que el sujeto haga un ejercicio de introspección mediante el cual se accede a un conocimiento esencial del “yo”. Voluntad que “nace de la conciencia más inmediata de cada cual, donde uno conoce su propio individuo en su esencia, sin forma alguna, ni siquiera la de sujeto y objeto” (Schopenhauer, 2004, p. 133). Gabriel realiza dicho ejercicio cuando emprende el largo viaje desde Bogotá hacia la costa norte. El viaje, otro rasgo indeleble del *Bildungsroman*, que le permite conocer una Colombia agreste, donde la ley del más fuerte aún prevalece, al tiempo que le vislumbra lo que él mismo quiere, quién es y qué puede hacer para contrarrestar los impulsos interiores que lo tienen en el fondo emocional en el que se encuentra. La travesía y lo vivido en ella evidencian que las emociones son, en efecto, más fuertes que la razón. En su momento, Gabriel intentó darle un sentido a su vida, perseverar en su intento por ser alguien que puede llevar una vida normal con un trabajo ofrecido por su consejero universitario, quien le “propuso ser su asistente [...]. Me pagaban una suma decente, así que sin pensarlo mucho acepté todas las propuestas” (Bonnett, 2018b, p. 101); además entabló una relación amorosa con una joven que conoció en su trabajo temporal en la biblioteca, y comenzó a vivir lo que parecía ser una vida normal. Sin embargo, su voluntad, que maneja y lo maneja sin darle tregua, impide que estos intentos prosperen y, en cambio, lo avienta a un abismo que al final, y de una manera anómala, constituye su proceso formativo definitivo.

Con la experiencia vivida, intenta rehacer nuevamente su vida. Esta vez cuenta con que su volición es más fuerte, su conciencia de su verdad y del mundo en el que vive le ha ayudado a comprender que esa libertad por la que luchó tanto, que logró con mucho esfuerzo, pero que también logró convertirlo en una ruina (Bonnett, 2018b, p. 152), le ofrece una segunda oportunidad cuyas reglas del juego son expresas, porque libertad en conjunción con voluntad hacen pasar por alto

[...] que el individuo, la persona, no es la voluntad como cosa en sí sino un fenómeno de la voluntad determinado ya como tal e introducido en la forma del fenómeno: el principio de razón. De ahí procede el asombroso hecho de que cada uno se considere a priori totalmente libre incluso en sus acciones individuales, y piense que a cada instante podría comenzar una nueva vida, lo cual significaría convertirse en otro. Solo a posteriori, a través de la experiencia, descubre para asombro suyo que no es libre sino que está sometido a la necesidad; que, pese a todos sus propósitos y reflexiones, su obrar no cambia y desde el comienzo al fin de su vida ha de mantener el carácter que él mismo desapueba y, por así decirlo, tiene que representar hasta el final el papel que ha asumido (Schopenhauer, 2004, p. 135).

Tal es el caso de Gabriel. A lo largo de la narración el lector puede ver que progresivamente el protagonista nota que su libertad está supeditada a lo que lo rodea, y que en realidad nunca fue preso sino de sí mismo. El ejercicio de escritura de Gabriel logra que el lector participe del proceso de autoformación, y comulgue o repudie las actitudes del protagonista, porque el *Bildungsroman* también tiene el propósito de hacer partícipe al lector de las experiencias vitales del protagonista, de impulsar al lector a la reflexión, a formar parte del debate ideológico ofrecido por el protagonista (Rodríguez Fontela, 1996, p. 44). Si bien la historia de Gabriel no se cierra al final, rasgo típico del *Bildungsroman*, deja la posibilidad de que el protagonista logre su autoredención. La novela es una historia de exploración psicológica, en la que las motivaciones internas y externas del personaje son el motor de sus acciones. Miedos, inquietudes, debilidades y fortalezas se exponen como parte de un todo que contribuye al crecimiento o aniquilación del personaje, e invitan al lector a identificarse o rechazar lo narrado, como se propuso anteriormente. En esencia, Gabriel es un personaje confeccionado para que los lectores reaccionen con su historia, pero también es la manera de Bonnett de solidarizarse con todos aquellos que sufren enfermedades mentales en una Colombia inerte. Su destreza radica en un uso apropiado del lenguaje, de imágenes que comulgan con los sentimientos de su personaje y con su solidaridad por “los seres marginados de la sociedad, de los que destaca su soledad y desamparo” (Romero Carbonell, 2020, p. 33).

Conclusiones

El *Bildungsroman* es una categorización teórica que “le ha proporcionado a toda la novela una base teórica y un extracto de su moderna idiosincrasia: el héroe que se hace a sí mismo en el combate con la realidad externa” (Rodríguez Fontela, 1996, pp. 33-34); además cuenta con una flexibilidad temática, estilística, de forma y género que ofrece una amplia gama de textos. En el caso colombiano varios son los autores que han recurrido a su uso, y Piedad Bonnett es ejemplo de la versatilidad del *Bildungsroman*. Entre ambas novelas existen similitudes y diferencias que se dan particularmente en la manera como se trata a los personajes y sus realidades. La autora delinea la psique humana de sus protagonistas con una carga psicológica indeleble: la depresión (Gabriel), la rebeldía (ella), un interés por el suicidio producto de las emociones y experiencias vividas por los protagonistas, por mencionar las más importantes. Es una visión dis-

tinta de la condición humana, de la manera de ver el mundo, de los personajes al enfrentarse a sus verdades y miedos; una visión filosófica con ecos de las teorías de Hegel y Schopenhauer sobre la voluntad y el espíritu. A lo anterior se debe agregar que es narrado en un lenguaje directo, fluido, sin cabida para el sentimentalismo, “deliberado y artificioamente sencillo” (Motato, 2013, p. 35), hecho que le da una agilidad a la narración en la que el lector puede disfrutar de la intelectualidad de los protagonistas, incluidas la lectura y la escritura como constante prevalente de Gabriel en *Donde nadie me espere* y de ella en *El prestigio de la belleza*.

Aunque el sujeto bonnettiano parte de experiencias como el dolor, la tristeza o la extrañeza (Romero Carbonell, 2020, p. 12), la realidad es que “un aliento desesperanzado atraviesa toda su obra en un movimiento marcado por el signo de la lucidez” (Cervera Salinas, 2014, p. 70). Bonnett logra con sus dos novelas conjugar el *Bildungsroman* con la realidad colombiana, que está siempre entre candilejas en los dos textos. Ese espacio físico e idealizado de la Colombia de antaño (*El prestigio*) y la actual (*Donde nadie me espere*) es parte intrínseca de las vidas de ella y Gabriel. Las dos narraciones muestran cómo la autora es recalcitrante con los temas que más parecen haber marcado su vida, a saber, la belleza, la depresión, la fascinación por el suicidio. Temas e historias que forman parte de un corpus literario que sigue vigente mundialmente y que Bonnett ha logrado recrear desde una perspectiva personal.

Referencias bibliográficas

- Albín, M. C. (2008). El *Bildungsroman* femenino en *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska. *América sin nombre*. DOI: 10.14198/AMESN.11-12.07
- Araújo, H. (2012). Dialogismo y espacio autobiográfico en Helena Arellano Mayz y Piedad Bonnett. *Lingüística y Literatura* 61, pp. 333-341.
- Boes, T. (2006). Modernist Studies and the *Bildungsroman*: A Historical Survey of Critical Trends. *Literature Compass* 3 (2), pp. 230-243.
- Bonnett, P. (2018a). *El prestigio de la belleza*. Bogotá: Debolsillo.
- Bonnett, P. (2018b). *Donde nadie me espere*. Bogotá: Alfaguara.
- Cervera Salinas, V. (2014). Voces plurales en la poseía de Piedad Bonnett. *Rassegna Iberistica* 37 (101), pp. 69-79. DOI 10.14277/2037-6588/4p
- Cole, S. R. (2007). National Histories, International Genre: Thackeray, Balzac, and the Franco-British *Bildungsroman*. *Romanticism and Victorianism on the Net* 48. DOI: 10.7202/017436AR

- Danner, H. (1994). "Bildung". A Basic Term of German Education. *Educational Sciences* 9. Recuperado de https://www.helmut-danner.info/pdfs/German_term_Bildung.pdf [02.01.2021].
- Díaz-Granados, F. (2014). Reseña de *Las herencias* de Piedad Bonnett. *Boletín Cultural y Bibliográfico*. XLVIII (86), pp. 111-112.
- Eltit, D. (1997). Sobre María Inés Lagos. *En tono mayor: relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. *Revista Iberoamericana* 180, pp. 559-562.
- Flores-Miller, G. (2013). El concepto de la voluntad libre en la Introducción a los *Principios de la filosofía del derecho* de G.W.F. Hegel. *Pensamiento y Cultura* 16, pp. 18-40.
- Martínez, N. (1997). Reseña de *En tono mayor: Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica* de María Inés Lagos. *Chasqui* 26, p. 131.
- Morgado, N. (2006). La presencia de Schopenhauer y el *Bildungsroman* en *Juegos de la edad tardía y El guitarrista* de Luis Landero. *Siglo XXI. Literatura y Cultura* 4, pp. 183-200.
- Motato, H. (2013). De la casa al universo en la poesía de Piedad Bonnett. *La palabra* 23, pp. 33-48.
- Okuyad, O. (2011). Weaving Memories of Childhood: The New Nigerian Novel and The Genre of the *Bildungsroman*. *Ariel: A Review of English International Literature* 41, pp. 137-166.
- Reyes Ferrer, M. (2018). El *Bildungsroman* femenino: análisis de la novela de formación *Un karma pesante*. *Acta Scientiarum: Language and Culture*. DOI: 10.4025/actascilangcultv40i1.34611
- Rodríguez Fontela, M. A. (1996). *La novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al "Bildungsroman" desde la narrativa española*. Oviedo: Reichenberger.
- Romero Carbonell, M. (2020). *La poesía de Piedad Bonnett. Dentro y fuera del laberinto*. Madrid: Editorial Verbum.
- Rosas Consuegra, A. (2017). Escritoras colombianas bajo la mirada del *Bildungsroman* como escritura de construcción de identidad: Marvel Moreno y Albalucía Ángel. *La manzana de la discordia* 2, pp. 23-34.
- Schopenhauer, A. (2004). *El mundo como voluntad y representación, I*. Madrid: Trotta.
- Zamora-Breckenridge, N. (2018). La fealdad como poder constructor en *El prestigio de la belleza* de la escritora colombiana Piedad Bonnett. En D. Martín, E. París y Y. Silva (Coords.). *Agencia, historia y empoderamiento femenino* (pp. 285-297). Santo Domingo: Ministerio de la mujer.

MEMORIA COLECTIVA E INTERTEXTUALIDAD: LAS FUNCIONES MNEMOTÉCNICAS DE LA TRADICIÓN LITERARIA EN LA NARRATIVA DE JUAN GABRIEL VÁSQUEZ Y HÉCTOR ABAD FACIOLINCE*

COLLECTIVE MEMORY AND
INTERTEXTUALITY: THE MNEMONIC
FUNCTIONS OF LITERARY TRADITION IN THE
NARRATIVE OF JUAN GABRIEL VÁSQUEZ AND
HÉCTOR ABAD FACIOLINCE

Florian Homann¹

* **Cómo citar este artículo:** Homann, F. (2021). Memoria colectiva e intertextualidad: las funciones mnemotécnicas de la tradición literaria en la narrativa de Juan Gabriel Vásquez y Héctor Abad Faciolince. *Estudios de Literatura Colombiana* 49, pp. 193-211. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n49a11>

¹ <https://orcid.org/0000-0001-5238-1923>
fhomann@uni-muenster.de
Universität Münster, Deutschland

Resumen: Este artículo trata la relación entre literatura, intertextualidad y memoria, temas dominantes en la narrativa de Vásquez y Abad Faciolince, profundizando en las funciones de la tradición literaria en el discurso memorístico. Se aplica la noción de los elementos intertextuales como figuras de memoria; según esta idea, un texto literario puede convertirse en símbolo de la memoria de una comunidad. En las novelas analizadas, unos poemas concretos desempeñan papeles centrales, poniendo de manifiesto que los intertextos cumplen funciones cruciales como medios de la memoria cultural: citar determinadas obras puede crear la sensación de recordar un pasado compartido, representado en la literatura.

Palabras clave: memoria colectiva; intertextualidad; poesía; Juan Gabriel Vásquez; Héctor Abad Faciolince.

Abstract: This paper explores the relationship between literature, intertextuality and memory, central topics in the narrative of Vásquez and Abad Faciolince, examining in detail the functions of literary tradition in memory discourse. Collective memory can be manifested in literature by the use of intertextuality and symbolic figures of memory: a literary text can be transformed by intertextual strategies in a symbol of the memory of a cultural area. In the analysed novels, certain poems are crucial intertexts, as they can create the sensation of a shared past, represented in literature.

Keywords: collective memory; intertextuality; poetry; Juan Gabriel Vásquez; Héctor Abad Faciolince.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez

Recibido: 13.02.2021

Aprobado: 21.05.2021

Publicado: 30.06.2021

Copyright: ©2021 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](#)



Estaba pensando en la Casa de Poesía [...]. Uno de sus salones era un lugar único en Bogotá: allí, los letraheridos de todas las calañas iban a sentarse en sofás de cuero mullido, junto a equipos de sonido de una cierta modernidad, y escuchaban hasta cansarse grabaciones ya legendarias: Borges en la voz de Borges, García Márquez en la voz de García Márquez, León de Greiff en la voz de León de Greiff (Vásquez, 2011, p. 44).

La memoria colectiva en la narrativa de H. Abad Faciolince y J. G. Vásquez

Hoy en día, las investigaciones sobre la relación entre literatura, memoria colectiva y *culturas del recuerdo* tienden a corroborar que no existe una única memoria estable, sino que resulta más pertinente hablar de diversas memorias heterogéneas y dinámicas, que a su vez se encuentran en competencia para ejercer su influencia sobre lo que se denomina la memoria cultural de una determinada comunidad (Erlil, 2012, pp. 45-49). Con respecto a su tratamiento en la literatura, resulta pertinente examinar los textos narrativos de dos escritores colombianos contemporáneos: Juan Gabriel Vásquez, de cuyas novelas me voy a centrar en este estudio en *El ruido de las cosas al caer* (2011), y Héctor Abad Faciolince, del cual voy a recurrir a *El olvido que seremos* (2006). Ambos autores tienen en común el enfoque en el tratamiento temático del campo de la memoria, tanto a nivel individual como colectivo. En relación con ello, se hace notar con frecuencia el aspecto de la intertextualidad, además de un marcado carácter metafictional, aludiendo continuamente a otros textos literarios. La narrativa de cada uno puede leerse en su conjunto realmente como *una obra*, un mosaico de múltiples referencias intertextuales a los textos clásicos y también a los propios escritos anteriores.¹

Respecto a las recuperaciones de determinadas experiencias individuales que pueden ser representativas para una *memoria comunicativa*, resulta fructífero investigar sobre las funciones específicas de la notable intertextualidad y la inserción de elementos de la *memoria cultural*, en concreto, examinar la incorporación de ciertas obras narrativas anteriores y textos renombrados de otros géneros, especialmente la poesía, en los textos narrativos. ¿En qué medida las inserciones de unos intertextos culturales los convierten en simbólicas *figuras de memoria* para transmitir ciertos recuerdos de un colectivo? Para contestar a esta pregunta, este artículo primero ofrece una definición de los conceptos específicos, que se aplican en esta investigación, con respecto a la memoria colectiva de una cultura y los distintos modos de su puesta en escena en la literatura. A continuación, se puntualizan las ideas de las figuras de

¹ Se trata además de dos escritores que se aprecian e influyen mutuamente, por ejemplo, Héctor Abad Faciolince ha redactado la reseña "La música del ruido" sobre la novela de 2011 del escritor bogotano.

memoria y el papel de la intertextualidad, en relación con las nociones tanto de una memoria comunicativa como de una cultural, para aplicar estas ideas a las novelas y analizar las funciones de los intertextos narrativos y de los poemas incrustados, en cuanto medios de la memoria colectiva.

Distintas dimensiones del recordar, figuras de memoria e intertextualidad

Según los estudios recientes, cada memoria, sea individual o colectiva, necesita una activación en forma de una articulación a través de la narración. Debido a que esta narración se realiza desde la perspectiva del presente, la memoria colectiva se considera un fenómeno extraordinariamente alterable. Existe un consenso bajo el cual el pasado no es un hecho acabado y estable, sino un constructo sociocultural que depende de los actos performativos de recordar y narrar el pasado desde distintas perspectivas. De tal manera que los estudios actuales se enfocan tanto en los procesos dinámicos del recordar como en la pluralidad y alteridad de las memorias colectivas contemporáneas, llamativamente heterogéneas. Así, en una sociedad pueden existir varias memorias que compiten con un discurso memorístico hegemónico y oficial, y que pueden estar puestas en escena en la literatura (Erl, 2012, pp. 97-111).

Jan Assmann (2011) sostiene que cada memoria colectiva está compuesta por una memoria comunicativa y una memoria cultural, y presenta distintos aspectos en los que se diferencian los dos componentes. Lo más relevante aquí es que cada uno de estos tipos integrantes de memoria corresponde a un horizonte temporal determinado, o bien cercano o bien lejano. Mientras que la memoria comunicativa se expresa en las comunicaciones cotidianas y la transmisión oral de ciertos relatos de experiencias vividas en el pasado reciente, por lo que se ubica en un marco temporal cercano de aproximadamente ochenta hasta cien años, la memoria cultural, en cambio, se manifiesta en rituales y mitos de un pasado absoluto y fundador de una cultura, en aquel lado lejano de una frontera temporal, el así denominado *floating gap* (Assmann, 2011, pp. 47-58). Erl (2012, pp. 157-162) revisa esta distinción para su aplicación en los estudios de literatura contemporánea, por lo que diferencia entre un *horizonte social cercano*, incluyendo la experiencia vital de los testigos directos, y un *horizonte cultural lejano*, en relación con lo monumental que tiene un significado para toda la formación cultural.

Con respecto a la recepción de ciertos textos ficcionales, leídos estos como medios de una memoria colectiva, Erl (2012) ha desarrollado un concepto denominado

novelas de la memoria. Para fundamentar esta conceptualización, recurre a criterios narratológicos para proyectar la concepción de una *retórica de la memoria colectiva* (p. 260), distinguiendo entre unos modos específicos de narrar sobre el pasado. Basándose en la distinción entre una memoria comunicativa y una cultural, Erll presenta diversos criterios para identificar dos registros literarios particulares, denominados *modo asociado con la experiencia* y *modo monumental*. Por un lado, en “el modo asociado con la experiencia, lo relatado se muestra como objeto de la memoria comunicativa cotidiana” (p. 230), recordando el pasado reciente. Por el otro lado, en “el modo monumental, lo representado se muestra como objeto vinculante de un horizonte cultural amplio (nacional, religioso) de sentido, en cuanto mito de la memoria cultural vinculante” (p. 230), es decir, se refiere al horizonte cultural lejano. Podemos observar que las novelas de Héctor Abad Faciolince y Juan Gabriel Vásquez tienden hacia el modo asociado con la experiencia y ponen en escena determinadas memorias comunicativas y cotidianas de ciertos colectivos o grupos sociales. Además, mi lectura de la narrativa de ambos autores como novelas de la memoria va de la mano con la comprensión de que la literatura es capaz de llevar los contenidos de una memoria más bien personal y ordinaria, con las experiencias del pasado reciente en un horizonte social cercano, a la dimensión cultural. En otras palabras, un texto literario puede transferir una memoria comunicativa, basada en conversaciones cotidianas, y una memoria cultural, notablemente inestable, mediante la ficcionalización y universalización de los recuerdos en la puesta en escena en la literatura, entendida como medio artístico y cultural de la memoria colectiva.

El hecho de que en todas las culturas surjan elementos simbólicos para la memoria colectiva ha animado a Assmann a desarrollar la idea de figuras de memoria para concebir los diversos objetos y *topoi* que sirven para la materialización de la memoria cultural. En esta concepción incluye todos los lugares y las imágenes en los que se condensan las memorias colectivas de una cultura del recuerdo, que también pueden considerarse entes simbólicos, tales como edificios, ritos, obras de arte y textos literarios.

Hasta hoy se han presentado diversas interpretaciones del concepto *intertextualidad*. Camarero (2008) subraya la característica del diálogo entre los textos, que puede establecerse entre múltiples textos y géneros literarios, y menciona unas redes o tejidos relacionales entre los diversos intertextos que un lector puede detectar en la literatura que lee o que conoce; en este contexto, alude a una metafórica biblioteca:

La literatura, en toda su vasta extensión universal, viene a ser como una gran biblioteca y los fondos contenidos en ella, el tesoro acumulado de miles de obras, nos proporcionan la posibilidad de establecer una red de relaciones de todo tipo entre sus textos (p. 23).

Por su parte, Scheiding conecta los resultados de los estudios sobre la intertextualidad con los recuerdos a un pasado compartido por una comunidad para declarar que estos tejidos forman parte de la memoria colectiva de una cultura. Según Scheiding (2005), los textos literarios participan en el metafórico “memory theater of a culture” (p. 53) como tejidos de fragmentos y citas de las diversas fuentes del pasado. En la misma línea, Erll (2012, pp. 87-94) incluye entre los distintos tipos de medios materiales de la memoria colectiva una *memoria del arte / la literatura*, refiriéndose a la reelaboración literaria de elementos selectos de las obras anteriores de la tradición artística. Esta idea va de la mano con la declaración de Lachmann (2010) de que la literatura constituye una determinada memoria de una cultura, que también se recrea continuamente, gracias a las diferentes interpretaciones del pasado:

Literature is culture’s memory, not as a simple recording device but as a body of commemorative actions that include the knowledge stored by a culture, and virtually all texts a culture has produced and by which a culture is constituted. Writing is both an act of memory and a new interpretation, by which every new text is etched into memory space (p. 301).

Si tenemos en cuenta que un texto literario renombrado puede condensar los recuerdos colectivos del pasado, la tradición literaria es capaz de cumplir funciones mnemotécnicas más que relevantes en cuanto a la memoria colectiva, ante todo, en su dimensión cultural. Así, las referencias intertextuales conceden cierta reputación a las nuevas obras que las citan, puesto que las “obras literarias cobran autoridad a partir de la literatura anterior, al relacionarse con los textos canónicos y clásicos” (Erll, 2012, p. 234). En conclusión, al citar o aludir a textos anteriores se funda una identidad cultural entre un autor y sus lectores, gracias a la capacidad de crear la sensación de recordar un pasado en común, a través del conocimiento de la misma literatura. Según estas teorías, la biblioteca intertextual mencionada puede equivaler a la memoria cultural de un colectivo y los propios intertextos sirven como verdaderas figuras de memoria. En síntesis, para cumplir el objetivo de transformar una memoria comunicativa en memoria cultural, se ofrece combinar el registro narrativo asociado a la experiencia directa, que posibilita articular los recuerdos del pasado reciente de manera más inmediata y creíble posible, con un uso frecuente de determinadas figuras de memoria y de las estrategias intertextuales.

Los distintos modos narrativos de presentar los recuerdos

En las novelas analizadas se manifiesta una memoria comunicativa propia expresada a nivel de su narración literaria en el modo asociado a la experiencia. Un indicio para este registro narrativo es el uso del *yo* como instancia narradora. En general, los textos literarios de Abad Faciolince pueden considerarse como *figuraciones del yo* (Capote, 2019, p. 37). De los diversos escritos del antioqueño, un ejemplo muy pertinente para una narración que se lee como novela de la memoria, salpicada además de múltiples referencias intertextuales, es *El olvido que seremos*. Se trata de una novela sobre la memoria individual y a la vez representativa para un colectivo en la que

[...] si de algún sentido es portador este yo autofictivo y figurativo de Abad Faciolince, éste es, sin duda, del discurso de lo memorístico, un componente que aparece como telón de fondo y elemento sustancial en su narrativa y, de manera evidente, en *El olvido que seremos*. El discurso de la memoria, complementario al de historia, se entiende como un proceso de recuperación de las experiencias individuales, en este caso, de las víctimas de la violencia, con un sentido colectivo, simbólico y representativo de toda una comunidad (Capote, 2019, p. 39).

Vividas en el pasado reciente y en un horizonte personalmente experimentable, en la novela mencionada las experiencias particulares se ubican dentro del marco temporal de una transmisión entre tres generaciones, algo característico para la memoria comunicativa. Desde la perspectiva del mismo Abad Faciolince (2006), como “un niño de la mano de su padre” (p. 11), se cuenta la vida del médico Héctor Abad Gómez en un relato que oscila entre biografía novelada y autoficción de la propia infancia del escritor. El tema dominante es la historia familiar, en la que ese “médico contra el dolor y el fanatismo” (p. 40), que por su ideología y compromiso político fue asesinado en 1987, se describe mayoritariamente a través de la relación que mantenía con su hijo. El elemento transferible a una dimensión colectiva de la memoria es el terror político, ya que el asesinato del médico, que luchaba sin cesar por los derechos humanos, instaura la persecución de muchos intelectuales en Colombia inconformes con las circunstancias establecidas y, por tanto, representantes de una memoria subalterna.² Así, se da testimonio literario de esta manifestación específica de memoria comunicativa, transmitida desde entonces de forma oral en diversas conversaciones

² En ese sentido, el libro es dedicado a los únicos dos sobrevivientes cuyos nombres aparecieron en una lista de víctimas a ejecutar, publicada en 1987: a excepción de Alberto Aguirre y Carlos Gaviria, que se refugiaron a tiempo en el exilio, todos los amenazados fueron asesinados.

cotidianas de los contemporáneos y testigos directos de los hechos.³ Para expresar este tipo de memoria en la dimensión del horizonte social cercano, se ofrece el modo narrativo asociado a la experiencia y, de hecho, se cumplen varios criterios más de este registro literario. Por ejemplo, la mención explícita de los acontecimientos realmente ocurridos se lleva a cabo con la indicación exacta de sus lugares y fechas, que dejan ubicar la trama en un espacio temporal concreto y cercano. Como ya se ha dicho, un indicio para el registro literario vinculado a la experiencia directa es, en general, el narrador en primera persona:

El narrador *I-as-witness* que está en los testimonios presenciales y que asocia lo vivido con la observación de las experiencias de los otros [...] puede contribuir a la escenificación literaria de la función portadora que cumplen las memorias comunicativas en el texto literario (Erlil, 2012, p. 236).

De este modo, el yo de la novela da testimonio de lo inmediatamente experimentado y, en consecuencia, se relaciona inexorablemente con la intimidad y subjetividad características de la poesía lírica. Después del asesinato, el narrador guarda como un recuerdo personal la camisa manchada de sangre que su padre llevó ese día, en cuyo bolsillo encuentra un poema copiado a mano por el médico. Además, el único hijo varón tiene la tarea íntima y desagradable de “abrir los cajones” (Abad Faciolince, 2006, p. 224) en la oficina y gestionar el legado del padre: al explorar este lugar de memoria, encuentra una multitud de recuerdos personales condensados en documentos, cartas, fotos y otros numerosos medios de la memoria, en su mayoría desconocidos por la familia. Además de estos cajones, un lugar de memoria por excelencia es la biblioteca inmensa del padre. Su mención frecuente en la trama revela la estrecha relación cuadrangular entre la memoria cultural, la memoria individual de Héctor Abad Gómez, la literatura y la intertextualidad en la novela, ya que el médico sabía recitar incontables poemas de memoria, entre otros, las creaciones de tono político de Machado, Vallejo y Neruda. Además, le leía a su hijo las creaciones de los “grandes autores necesarios para una ‘liberal education’, como decía el prólogo de la colección de *Clásicos de la Enciclopedia Británica*, unos cincuenta volúmenes encuadernados en falsa piel, con las obras más importantes de la cultura

³ Emblemática es la descripción del asesinato desde distintas perspectivas. Como narrador, Abad Faciolince combina en ese episodio sus recuerdos propios con un *collage* de las remembranzas de sus cinco hermanas y de otras personas: se nota que la memoria no es de ninguna forma estática, sino que cada uno se acuerda de forma distinta.

occidental” (p. 82). En este símbolo de la biblioteca extensa, manifestando el extraordinario conocimiento literario del intelectual de Jericó, la cotidianidad de los recuerdos literarios y la dimensión cultural se ven entretejidas, de lo que se puede deducir que el tejido denso de referencias intertextuales, aludiendo o mencionando a reconocidos hipotextos tanto poéticos como narrativos, constituye una clave en esta novela. Llamativo es que el narrador explicita que el tema de la muerte constituye de hecho un motivo tratado con preferencia y gran belleza artística en la tradición literaria hispánica, particularmente en la poesía lírica: “La presencia y conciencia de la muerte es una de las facetas más marcadas de la lírica clásica castellana” (p. 229). Así, el narrador recurre con preferencia a obras líricas cuando describe la muerte de su propio padre.

Además, las mencionadas referencias intertextuales dentro de la misma obra de Abad Faciolince se vuelven cruciales en el caso de *El olvido que seremos*, ya que establecen una insólita red de relaciones entre esta novela y sus demás creaciones. Anteriormente a la novela, Abad Faciolince describe su infancia y la vida de su padre en el poema “Memento”, publicado posteriormente en la antología poética *Testamento involuntario*. “Un poema en el bolsillo”, el primer texto del libro *Traiciones de la memoria*, de carácter ensayístico, presenta efectivamente los resultados de una investigación del mismo autor sobre el soneto “Aquí/Hoy”, el texto encontrado en la camisa de su padre, cuyo primer verso da el título a su novela de 2006. La novela posterior, *La Oculta*, contiene muchos elementos de *El olvido que seremos* y se puede considerar una obra de ficción con notables influencias autobiográficas.⁴ Así, cada obra constituye un mosaico de piezas de numerosas obras anteriores, de múltiples voces y recuerdos literarios.

Así mismo, el escritor bogotano Juan Gabriel Vásquez es conocido por la transferencia de determinados elementos de una memoria comunicativa en manifestaciones de una memoria cultural y literaria, mediante las transformaciones de recuerdos individuales en representaciones de una memoria social, realizadas a nivel narrativo en el modo asociado a la experiencia. *El ruido de las cosas al caer* (2011) es en cierta manera emblemática para su narrativa, puesto que evidentemente puede leerse como novela de la memoria: a nivel temático, trata principalmente los multifacéticos pro-

⁴ La finca que da el título a la novela existe realmente y pertenece a unos familiares del escritor. Además, los protagonistas mantienen paralelismos notables con Abad Faciolince y su familia.

cesos del recordar, omnipresentes en toda su obra. En una entrevista realizada por De Maeseneer y Vervaeke (2013), Vásquez responde a la pregunta por diferencias y paralelismos entre sus primeras novelas publicadas en el siglo xx: “Las tres novelas tienen en común una obsesión que me va a acompañar siempre: la obsesión por la memoria, por el hecho de recordar” (p. 210).

En *El ruido de las cosas al caer* es un narrador que no comparte nombre con el escritor quien describe desde la primera persona singular las consecuencias del narcotráfico en la Bogotá de los años 80 y 90 para la sociedad colombiana. Al ver en 2009 las noticias de la caza de un hipopótamo que se había escapado del zoológico de Pablo Escobar, Antonio Yammara se acuerda de Ricardo Laverde, un conocido que fue asesinado en su presencia en 1995. A continuación, narra dos relatos intercalados: por un lado, recuerda una parte de su propia vida entre 1994 y 1999, y por el otro lado, cuenta el pasado del piloto Laverde, reconstruido a través de una reunión con su hija Maya Fritts en 1999. De tal manera, se entrelazan una memoria personal y una memoria compartida por un grupo social. En el encuentro, Antonio y Maya se identifican por compartir la memoria propia de una generación, la de todas las personas nacidas a inicios de los 70 y crecidas en la Bogotá de los 80, experimentando en directo el auge de la violencia vinculada al narcotráfico. La retórica de la memoria colectiva se asocia fuertemente a la experiencia inmediata y tanto estas experiencias como los recuerdos individuales de los protagonistas constituyen lo emblemático para un grupo más grande. De tal manera que los dos personajes pueden ser considerados representantes de un colectivo específico y de una cultura del recuerdo particular:

El narrador que Vásquez creó para esta novela sugiere en repetidas ocasiones que su relato es el de toda una generación, y hace constantes alusiones al problema colectivo que estaba enfrentando Colombia a partir de los años ochenta. Reflexiones personales sobre temas como la violencia, el miedo y la vulnerabilidad, desembocan siempre en afirmaciones que revelan su pretensión de iluminar la realidad colectiva con su relato (Aristizábal, 2019, p. 42).

Esta *memoria generacional* de la que los miembros del colectivo deducen su identidad compartida se apoya en los recuerdos a determinados acontecimientos trascendentales, que son en este caso tanto los asesinatos de Rodrigo Lara Bonilla y Luis Carlos Galán como el atentado al vuelo 203 de Avianca. Erll (2012, p. 72) refiere al ejemplo del 9/11 para argumentar que también ciertas fechas significativas pueden tener la función de apoyo para los recuerdos compartidos y considerarse figuras de

memoria. Los tres eventos debatidos en la novela (Vásquez, 2011, pp. 227-229) —bajo la pregunta de qué hacía el interlocutor esos días— constituyen referencias culturales importantes y se convierten en figuras de memoria, sobre las cuales conversan los miembros del colectivo para asegurarse de determinadas experiencias del pasado en común:

La gente de mi generación hace estas cosas: nos preguntamos cómo eran nuestras vidas al momento de aquellos sucesos, casi todos ocurridos durante los años ochenta, que las definieron o las desviaron sin que pudiéramos siquiera darnos cuenta de lo que nos estaba sucediendo. Siempre he creído que así, comprobando que no estamos solos, neutralizamos las consecuencias de haber crecido durante esa década, o paliamos la sensación de vulnerabilidad que siempre nos ha acompañado. Y esas conversaciones suelen comenzar con Lara Bonilla, ministro de Justicia (p. 227).

Se puede concluir que en esta novela se representa una propia memoria comunicativa y marcadamente cotidiana, además de que se trata de una memoria subversiva o, al menos, inarticulada a nivel oficial. Esto se hace notar, entre otros indicios, en el detalle de que Antonio, desde que fue lesionado por una bala perdida en el asesinato de Larverde, boicotea los noticieros en la televisión, que representan un discurso memorístico oficial. En cambio, relata la memoria de los individuos ordinarios afectados, a pesar de no estar involucrados en el narcotráfico, que es transmitida de forma oral en sus correspondencias diarias. En este sentido, las conversaciones con Maya revelan lo que los documentos oficiales y testimonios escritos, como medios estables de una memoria más bien oficial, no contienen. En especial, las conversaciones tematizan el miedo, punto de conexión entre los miembros del colectivo mencionado y, según el narrador, “la principal enfermedad de los bogotanos de mi generación” (Vásquez, 2011, p. 58). Para superar este temor y olvidar el pasado, Antonio comienza a escribir para recordar conscientemente el pasado en una “terapia íntima para el miedo” (p. 66).

En relación con la percepción sensorial, existen más medios materiales en los que se apoyan los recuerdos íntimos de los personajes y que pueden ser considerados como figuras de memoria para el colectivo en cuestión. Uno de los elementos más centrales es el sonido, estimulante principal de los recuerdos en la novela. En este sentido, un casete representa una de las figuras de memoria simbólicas más importantes, pues condensa los recuerdos de los ruidos, junto a la metafórica caída de la sociedad, que están inscritos en él. Contiene la grabación de la caja negra del Vuelo 965 de American Airlines, accidentado en diciembre de 1995, en el cual murió Elaine Fritts,

esposa de Ricardo Laverde y madre de Maya. El casete aparece por primera vez en la narración cuando Antonio lleva a Laverde a la Casa de Poesía Silva para poder escucharlo, justo antes de ser asesinado en la calle. Dos años más tarde, Antonio recupera esta figura de memoria en la narración de la casera de Laverde, cuya centralidad se evidencia cuando el narrador la escucha también, ya que en esta ocasión el título de la novela es mencionado por única vez en el relato. Antonio describe este ruido, sonido simbólico para su trauma personal y la memoria colectiva de la sociedad colombiana, como uno “interrumpido y por lo mismo eterno, un ruido que no termina nunca, que sigue sonando en mi cabeza desde esa tarde” (p. 83). La declaración de que el ruido es eterno alude a que la memoria misma sufre una fuerte fragmentación y, debido a ello, el trauma de Antonio no puede ser superado.

Otro estimulador de los recuerdos, vinculado a la percepción sensorial, es el olor. Ejemplo de ello es el recuerdo exacto que tiene Antonio de su penúltimo encuentro con Ricardo Laverde, el cual evoca basado en el olor de los excrementos de un asno: “Recuerdo el olor a mierda del animal aunque no recuerdo que cagara en ese preciso momento” (p. 32).

La literatura de Héctor Abad Faciolince también conecta frecuentemente los recuerdos con la percepción de olores, por lo que Díaz Ruiz (2019, p. 86) habla de una *narrativa olfativa* de la memoria y proporciona múltiples ejemplos para sostener esta idea. En ambos casos, se evidencia la inspiración en la obra de Marcel Proust, escritor que ha ejercido una notable influencia en los dos autores tratados aquí y cuya magdalena ha desatado toda una serie de estudios sobre el rol clave del olfato como estimulante de los recuerdos. Los siete tomos de *À la recherche du temps perdu* fueron leídos por Abad Faciolince (2006) en México durante tres meses intensos de 1978, gracias al permiso de su padre “de no hacer nada, bastaba que leyera y conociera una gran metrópoli”, como lo invoca en *El olvido que seremos*, “con una pasión y una concentración que nunca he vuelto a sentir en ninguna lectura” (p. 193). Por su parte, Vásquez reflexiona sobre las más de mil páginas en el ensayo “Algunas lecciones de Proust”. La novela proustiana, modelo para el discurso del recuerdo, puede ser considerada como uno de los hipotextos omnipresentes para las novelas de ambos autores. De nuevo, la lectura de los mismos textos crea una base para una identidad compartida y, en cierto modo, una memoria en común.

Los intertextos como figuras de memoria en la narrativa de los dos autores

En *El ruido de las cosas al caer*, la posibilidad de expresar la memoria cultural a través de figuras de memoria intertextuales se realiza especialmente a través de los recuerdos del narrador de ciertos textos literarios, como acertadamente observa Aristizábal (2019): “La voz de Antonio en las memorias está repleta de referencias literarias” (p. 43). El epígrafe de este artículo, una cita del libro refiriéndose a la puesta en escena de viva voz de los escritos de Borges, García Márquez y León de Greiff, manifiesta la relevancia de las incorporaciones de estos autores legendarios en esta novela. Además de las referencias a las literaturas internacionales y europeas, es la tradición propiamente colombiana la que juega un rol central en esta novela. De todas formas, una explícita mención de la famosa obra de García Márquez en *El ruido de las cosas al caer*, debido a la ironía implícita, provoca una insinuación evaluativa sumamente difícil de clasificar. En el relato, se articula una inclemente crítica por la estadounidense Elaine Fritts, en ese momento joven voluntaria en Colombia y futura esposa de Laverde. Julio Laverde, el padre del piloto, le regala a la joven el libro colombiano más conocido, advirtiéndole que “el tipo era un guache pero el libro, por lo que decían, no estaba mal” (Vásquez, 2011, p. 161). A la figura de Elaine, sin embargo, “todo le pareció absurdo y gratuito, y el título, *Cien años de soledad*, exagerado y melodramático”, opinión que fortalece en una carta a sus abuelos:

Mándenme lectura, por favor, que por las noches me aburro. Lo único que tengo aquí es un libro que me regaló mi señor, y he tratado de leerlo, juro que he tratado, pero el español es muy difícil y todo el mundo se llama igual. Es lo más tedioso que he leído en mucho tiempo [...]. Cuando pienso que ustedes estarán leyendo el último de Graham Greene. Es que no hay derecho (Vásquez, 2011, p. 161).

Bogoya (2012) opina que la lectura sin complacencias se debe a “la ingenuidad de la tradición” (p. 44) de la lectora extranjera, y reflexiona sobre la complejidad del diálogo intertextual de Vásquez con el autor del *boom*. Por un lado, hay que tener en cuenta que, en el momento narrado, en 1969, *Cien años de soledad* todavía no se ha traducido al inglés y, al menos fuera del área hispanohablante, no gozaba de la importancia cultural que ha conseguido desde la traducción por Gregory Rabassa. Por otro lado, resulta necesario considerar la conciencia de Vásquez sobre los paralelismos estilísticos y temáticos —del campo de la memoria colectiva colombiana con el carácter comprometido de la escritura— entre ambos escritores para que

sea más comprensible este acercamiento provocador y soslayar las evidencias de la influencia: “Entre el elogio y la ironía, desde el ensayo y la ficción el escritor contemporáneo ronda a sus fantasmas no para matarlos ni para sustituirlos, sino para distorsionar su sombra” (Bogoya, 2012, p. 44). Así, para no caer en el error de clasificar esta alusión precipitadamente como mero rechazo de la escritura de García Márquez, resulta pertinente consultar la opinión de Vásquez, expresada en su obra ensayística. En vez de un elogio simplificado del nobel y la reducción al realismo mágico, Vásquez (2009) intenta aclarar ciertos “Malentendidos alrededor de García Márquez”, en un ensayo con este título. En esta línea, en “El arte de la distorsión”, propone malinterpretar a propósito a *Cien años de Soledad*, leyéndola como novela histórica (p. 36). A pesar de no evidenciar demasiado la relación, Vásquez no niega la posición preeminente de la obra anterior y sigue el legado literario, en cierta manera heredado, con respetuosa atención: “no hay otras páginas de la ficción colombiana que haya leído más veces” (p. 39). En *El ruido de las cosas al caer* incluso se hacen notar paralelismos textuales entre el inicio de *Cien años de Soledad* y la descripción de la tragedia aérea de Santa Ana en 1938, ocurrida en el acto conmemorativo del cuadrigésimo aniversario de la fundación de Bogotá, evocando ciertos recuerdos de la novela clásica: “Muchos años después, recordando ese día aciago, Julio Laverde [...] [r]ecordaría a su padre llevándolo a pie desde la casa de la familia hasta el Campo de Marte” (Vásquez, 2011, p. 112), donde los aviones le parecían “grandes peces prehistóricos” (p. 118). Por un lado, el hipotexto *Cien años de Soledad* se puede clasificar como una novela escrita en el modo monumental, ya que la voz auctorial y cuasi-celeste del narrador, la ausencia de fechas exactas y la consiguiente universalidad del relato sobre el origen fundacional de Macondo contribuyen a que se lea según este registro literario, asociado con lo épico-mítico de una cultura (Homann, 2020, p. 330). Por otro lado, el episodio mencionado sobre un acontecimiento decisivo en la vida del bisabuelo de Maya Fritts, en un origen fundador y remoto de la memoria familiar de la hija del piloto, constituye una excepción en cuanto al registro literario mayoritariamente aplicado por Vásquez en su novela. En esta ocasión, sale del horizonte social cercano para entrar en un horizonte cultural lejano, con un modo narrativo marcadamente monumental y épico. Para este propósito de ubicar el relato en la dimensión cultural de la memoria, las evocaciones de la obra clásica de García Márquez resultan más que apropiadas.

También la poesía lírica y las referencias a poetas renombrados tienen un papel central en la narrativa de Juan Gabriel Vásquez. En la novela de 2011, en la que “el discurso literario es siempre protagonista y juega un papel importante en esa necesidad de entender” (Aristizábal, 2019, p. 42) el pasado, este discurso literario es caracterizado por una llamativa estética musical y sonora. En este contexto, resulta fructífero que De Maeseneer y Vervaeke (2020) se acerquen a la novela a través de una aplicación de los *Sound Studies*: “Las referencias auditivas permiten abordar el pasado de forma distinta y complementaria a las visuales”, ya que “aportan un alto nivel de sonoridad a la novela como manera de bregar con el pasado lastimoso” (p. 421). Los dos autores relacionan los sonidos incorporados en la novela con las resonancias intertextuales y con la participación activa de los lectores (p. 421).

Con respecto al género en cuestión, resulta significativo que el término de la lírica procede etimológicamente del instrumento lira y, por ende, del ámbito musical. De la relación estrecha con la oralidad y la música puede deducirse que la poesía vive, al menos en parte, en dependencia de su puesta en escena de viva voz. Héctor Abad Faciolince (2011) opina que la voz del narrador en la novela de Vásquez es “íntima y extraña al mismo tiempo, una voz afinadísima, musical, una voz compleja y serena a pesar de lo atormentada, una voz tan humana que uno dice: a este tipo yo le creo todo lo que me cuente, así sea mentira” (párr. 3). En cuanto a la intimidad y musicalidad de la voz, es revelador que Vásquez se considere a sí mismo, como escritor, un obsesionado de la poesía lírica. En esta línea, incluye poemas y elementos líricos en su narrativa para mejorar el sonido, lo que explica en la entrevista ya citada con De Maeseneer y Vervaeke (2013): “Tengo una concepción poética de la escritura de novelas. Para mí el valor supremo en un párrafo es cómo suene. Cómo suena la prosa, es lo que me dicta lo que pasa en la novela” (p. 211). En cuanto a la conseguida musicalidad de su literatura, menciona: “Las lenguas tienen ritmos que le son naturales, y su poesía clásica generalmente está escrita en estos ritmos” (p. 212). Con esto se refiere al octosílabo y al endecasílabo como versos naturales para confirmar: “Si a uno le preocupa la escritura de ficción con los criterios de un poeta, inevitablemente acaba entrando en estas obsesiones” (p. 212). De ahí que el título *El ruido de las cosas al caer* sea un endecasílabo.

En cuanto a poner en escena a la palabra poética, en esta novela sobresale el rol central de un poema recitado en voz alta. En la escena ya mencionada en la que

Laverde escucha el casete de la grabación de la caja negra del avión accidentado, Antonio goza en el museo de poesía de la lectura del “Nocturno III” de José Asunción Silva y de su ritmo particular en una grabación con la música de un piano en el fondo. En esta escena, “la poesía es, por una parte, el elemento estable al que se aferra el narrador ante la irrupción de la violencia en su vida personal, y, por otra, desconcertante en su capacidad de darle formas anticipadas a la realidad y prever futuras violencias” (Aristizábal, 2019, p. 42). Aquí se nota en qué extraordinaria medida la lírica, manifestada por un yo nostálgico, sirve para expresar los recuerdos íntimos, a través de los cuales el narrador trata a la vez la memoria colectiva de la sociedad en la que vive. El hecho de disfrutar de la lectura del poema modernista de una manera ensimismada corresponde con que el discurso memorístico en este relato es también relativamente personal e individual, a pesar de que se pueda extender a una memoria social. Ello corrobora que en la novela podemos detectar con facilidad este juego entre memoria individual y colectiva a través de la escucha muy íntima de un poema, que es soporte de la identidad colectiva, gracias a que forma parte de la tradición cultural colombiana. En 1996, cuando se conmemoraba el centenario del suicidio del poeta, Antonio comenta que “Silva y su obra estaban en boca de todos” (Vásquez, 2011, p. 45). De tal manera, la poesía ayuda al narrador a articularse a través versos conocidos que funcionan como referencias culturales, pues “todo colombiano ha dicho en voz alta alguna vez... ‘Una noche toda llena de perfumes / De murmullos y de música de alas’” (p. 46). Así, Vásquez recurre a la memoria cultural de su país para evocar recuerdos colectivos a la hora de describir las experiencias netamente personales de su narrador. Además de esta referencia a Silva, se encuentran alusiones intertextuales a los poetas León de Greiff y Aurelio Arturo con una considerable relevancia para la trama (González, 2016, pp. 484-487), que tienen la misma función de basarse en referentes importantes de la memoria cultural colombiana para expresar recuerdos a la vez individuales y colectivos. Al final del relato, la incorporación del poema “Ciudad de sueño” de Arturo establece el vínculo entre la caída de las cosas y la metafórica de su propia ciudad, la cual se extiende, a un nivel más amplio, a la sociedad colombiana.

Con respecto a Héctor Abad Faciolince, se puede confirmar que la presencia de García Márquez también es palpable en la mayoría de sus obras. A pesar de que en *El olvido que seremos* solo se encuentra una mención explícita acerca del interés del escritor en conocer al nobel, las referencias y los paralelismos resultan evidentes

en *La Oculta*: de manera semejante a la novela clásica del realismo mágico, una casa refleja la vida de una familia —los Buendía y los Ángel— y esta, a su vez, la evolución de toda una sociedad, por lo que representa una memoria social de un colectivo.

Resulta llamativa la cantidad de poemas a los que recurre el autor antioqueño para expresarse en sus textos narrativos, pese a que la poesía es “el género para el que yo creía estar mejor dotado, [...] y siempre que me ha salido un endecasílabo o un alejandrino, he preferido siempre, en vez de publicarlo, disimularlo dentro de un párrafo de prosaica prosa” (Abad Faciolince, 2006, p. 196). Abad Faciolince aprovecha pues los mismos mecanismos que usa Vásquez para escribir una prosa narrativa notablemente sonora y musical, influida en alta medida por la poesía. Este recurso de apoyarse en las capacidades expresivas del género lírico le permite articular de manera adecuada los recuerdos y sentimientos íntimos del yo, puestos en escena en la ficción. Ante todo, son los sonetos que juegan un rol clave, ofreciéndose por su forma clásica de versos endecasílabos, uno de los ritmos preferidos por ambos autores. Por ejemplo, en *La Oculta*, el padre fictivo Cobo escribe un soneto a la finca de la familia para manifestar la identificación extraordinaria con la casa, *leitmotiv* de la novela. En general, muchos sonetos tratan temáticamente, además del aspecto amoroso, el carácter transitorio de la vida. Abad Faciolince tematiza este aspecto en *El olvido que seremos* de manera específica en vinculación con el carácter efímero de los recuerdos, constituyendo el olvido —el título del último capítulo del libro— como la principal preocupación del autor con respecto a la relación triangular entre memoria, vida y muerte. De este modo, incrusta en dicho capítulo la tercera estrofa, o sea, el primer terceto del soneto “¡Ah de la vida!” de Francisco de Quevedo, para entablar las reflexiones finales de su novela (Abad Faciolince, 2006, p. 274). Anteriormente, y para aludir a la fugacidad de la vida humana, se transcribe de forma completa la elegía famosa del siglo xv “Recuerde el alma dormida”, poniendo en escena los conceptos claves de *tempus fugit* y *memento mori*. Abad Faciolince explica la omnipresencia de este poema canónico en su vida con el siguiente comentario:

Algunas de las *Coplas de don Jorge Manrique por la muerte de su padre*, las recitó tantas veces de memoria mi papá en nuestras largas caminatas por el campo, que acabé por aprendérmelas yo también de memoria, y creo que me acompañarán, como lo acompañaron a él, toda la vida (p. 229).

Resulta obvio en qué medida se ofrece este poema para compartir los recuerdos a su padre asesinado. Todas estas referencias sirven para inscribir su literatura en una

larga tradición. De todas formas, es precisamente el soneto “Aquí/Hoy”, el poema encontrado después del asesinato en 1987, el que cobra gran protagonismo tanto en *El olvido que seremos* como en el relato “Un poema en el bolsillo” de *Traiciones de la memoria*. El texto ensayístico publicado en 2010 trata sobre la investigación que ha realizado Abad Faciolince sobre el origen y la autoría del texto, cuyo primer verso constituye el título de la novela de 2006; la consulta de veinte fuentes primarias y cientos de documentos le lleva a la convicción de que Borges era realmente el creador del texto original. El escritor medita sobre las relaciones entre la autoría literaria y el fenómeno complejo de la intertextualidad, argumentando que resultaba necesario recurrir a este poema y darle una nueva función en su novela para que no caigan en el olvido ni los logros y la vida del médico Héctor Abad Gómez ni el hipotexto poético. Así concluye su reflexión sobre la importante función de los juegos intertextuales en todos los actos de rememoración: “gracias a que he tratado de no olvidar a esta sombra, mi padre [...], unas letras manchadas por los últimos hilos de su vida [han] rescatado, sin pretenderlo, para el mundo, un olvidado soneto de Borges sobre el olvido” (Abad Faciolince, 2010, p. 180). De tal manera, este poema se convierte en una figura de memoria, lo que subraya la universalidad funcional del hipotexto borgesiano, con los incontables significados que pueden tener los poemas líricos para los lectores.

En conclusión, se destacan llamativos paralelismos entre la narrativa de los dos escritores. En los textos estudiados se ha puesto de manifiesto que se escenifica una memoria comunicativa, que se representa en un modo narrativo asociado a la experiencia, y se narra sobre el pasado reciente y experimentable para los protagonistas y lectores. A pesar de que sigue detectable una influencia de la tradición colombiana, la de García Márquez en concreto, las nuevas propuestas narrativas que tratan la memoria de su área cultural se alejan de los modos épicos y universales para desviar el enfoque hacia las experiencias inmediatas de los protagonistas, con frecuencia personajes de llamativo carácter autoficcional, en un horizonte social cercano. Esto queda también reflejado en las instancias narrativas, con la aplicación habitual de un relato desde un yo, a su vez llamativamente emblemático para un colectivo más amplio. No obstante, esta identificación entre individuo y colectivo cultural es posible gracias a la recurrencia a determinadas figuras de memoria, cuya representación en los textos literarios tiene múltiples significados y funciones para la narración. Una función primordial de las referencias a la tradición literaria es la de ofrecer puntos de apoyo para la memoria, ya

que ciertos recuerdos colectivos están condensados en los textos literarios y estos se activan a través del uso dado por el narrador, ese yo a la vez personal y representativo para una comunidad. Los mismos hipotextos literarios, referenciados como manifestaciones artísticas y monumentales en los textos nuevos, pueden convertirse así en tales figuras de memoria y generar la sensación de recordar un pasado compartido, representado en la literatura. En este sentido, además de constituir un aspecto fundamental para el análisis de textos narrativos, las inserciones de textos clásicos contribuyen en gran medida a la transmisión de ciertos recuerdos identificadores del colectivo. El que ambos autores recurran con frecuencia a otros géneros y textos anteriores con este propósito demuestra la pertinencia de apropiarse en cierta manera de la palabra literaria o artística ajena. Además de las referencias a García Márquez, la memoria cultural se apoya en las puestas en escena de las creaciones de determinados poetas, colombianos y argentinos —en todo caso, latinoamericanos—, lo que propicia el tratamiento de una temática social y colombiana desde una perspectiva no oficial. De esta manera, Héctor Abad Faciolince y Juan Gabriel Vásquez hacen suyas las voces de la tradición.

Referencias bibliográficas

- Abad Faciolince, H. (2006). *El olvido que seremos*. Bogotá: Planeta.
- Abad Faciolince, H. (2010). *Traiciones de la memoria*. Madrid: Alfaguara.
- Abad Faciolince, H. (2011). La música del ruido. *El Espectador* (5 de junio). Recuperado de <https://www.elespectador.com/opinion/la-musica-del-ruido-columna-275098/> [05.03.2021].
- Aristizábal, J. (2019). Mausoleos y formas sin nombre: Escritura y violencia en Tomás González y Juan Gabriel Vásquez. *Revista de Estudios Hispánicos* 53 (1), pp. 37-58. DOI: <https://doi.org/10.1353/rvs.2019.0001>
- Assmann, J. (2011). *Historia y mito en el mundo antiguo: los orígenes culturales de Egipto, Israel y Grecia*. Madrid: Gredos.
- Bogoya, C. (2012). Posturas e imposturas en la nueva narrativa colombiana: el caso de Juan Gabriel Vásquez o el arte de la traición. *Les Ateliers du SAL* 0, pp. 38-48.
- Camarero, J. (2008). *Intertextualidad: redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos.
- Capote, V. (2019). Narrativas del yo, intertextualidades y parodias: Las dinámicas de la edición global. En C. Quesada Gómez y K. Vanden Berghe (Coords.). *El libro y la vida: ensayos críticos sobre la obra de Héctor Abad Faciolince* (pp. 33-50). Liège, Medellín: Presses universitaires de Liège, Universidad Eafit.

- De Maeseneer, R. & Vervaeke J. (2013). Un fósforo en la oscuridad: Conversación con Juan Gabriel Vásquez. *Confluencia* 28 (2), pp. 209-216.
- De Maeseneer, R. & Vervaeke, J. (2020). Sensaciones, sonidos y silencios en *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez. *Revista Chilena de Literatura* 101, pp. 405-425. DOI: 10.2307/26915670
- Díaz Ruiz, F. (2019). Memoria, privacidad y epifanía: una narrativa olfativa. En C. Quesada Gómez y K. Vanden Berghe (Coords.). *El libro y la vida: ensayos críticos sobre la obra de Héctor Abad Faciolince* (pp. 85-100). Liège, Medellín : Presses universitaires de Liège, Universidad Eafit.
- Erl, A. (2012). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo: estudio introductorio*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- González, A. (2016). Entrando en materia: novela, poesía y cultura material en *El ruido de las cosas al caer*. *Cuadernos de literatura* 20 (40), pp. 465-477. DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.emnp>
- Homann, F. (2020). Autenticidad, mito, los modos de transmitir experiencias y el modo monumental en la narrativa colombiana. *Caderno de Letras* 37, pp. 319-340. DOI: <https://10.15210/cdl.v0i37.18793>
- Lachmann, R. (2010). Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature. En A. Erl et al. (Coords.). *A companion to cultural memory studies* (pp. 301-310). Berlín, Nueva York: De Gruyter.
- Scheiding, O. (2005). Intertextualität. En A. Erl y A. Nünning (Coords.). *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft* (pp. 53-72). Berlín, Nueva York: De Gruyter.
- Vásquez, J. G. (2009). *El arte de la distorsión*. Madrid: Alfaguara.
- Vásquez, J. G. (2011). *El ruido de las cosas al caer*. Madrid: Alfaguara.

SUBVERSIÓN DEL PARADIGMA NARCO EN *EL RUIDO DE LAS COSAS AL CAER* DE JUAN GABRIEL VÁSQUEZ*

SUBVERSION OF THE NARCO PARADIGM IN *EL
RUIDO DE LAS COSAS AL CAER*
BY JUAN GABRIEL VÁSQUEZ

Adriana Sara Jastrzębska¹

* **Cómo citar este artículo:** Jastrzębska, A. S. (2021). Subversión del paradigma narco en *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez. *Estudios de Literatura Colombiana* 49, pp. 213-230. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n49a12>

¹ <https://orcid.org/0000-0003-0794-1383>
adriana.jastrzebska@uj.edu.pl
Uniwersytet Jagielloński, Polska

Resumen: El artículo propone una lectura de la novela *El ruido de las cosas al caer* (2011), de Juan Gabriel Vásquez, desde la perspectiva de la llamada convención y poética narco existente en la narrativa colombiana. El objetivo del trabajo es demostrar una paradójica condición de la obra analizada: manejando todos los ingredientes de dicha convención y poética narco, la novela retrata un fracaso de las ilusiones del narcotráfico como vía de ascenso social e individual, lo que la convierte en una suerte de antinarconovela y lleva a cierta subversión del paradigma narco.

Palabras clave: narconovela; Juan Gabriel Vásquez; novela colombiana; narconarrativas.

Abstract: This article proposes a reading of the novel *El ruido de las cosas al caer* (2011) by Juan Gabriel Vásquez from the perspective of the narco convention and poetics existing in Colombian narrative. The aim of the paper is to demonstrate a paradoxical condition of the novel: handling all the ingredients of the narco convention and poetics, the novel portrays a failure of the illusions of drug trafficking as a way of social and individual ascent, which makes it a kind of *anti-narconovela* and leads to a certain subversion of the narco paradigm.

Key words: narconovela; Juan Gabriel Vásquez; Colombian Fiction; narconarratives.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez

Recibido: 15.02.2021

Aprobado: 21.05.2021

Publicado: 30.06.2021

Copyright: ©2021 *Estudios de Literatura Colombiana*.
Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



La condición de la llamada narcoliteratura parece paradójica: pese a ser un fenómeno local o incluso localista, muy allegado a la realidad extratextual de América Latina, al mismo tiempo nace de una realidad globalizada y funciona debido al mercado editorial, también globalizado. Lo narco se ha convertido hoy en día en una marca comercial y un producto de consumo. El mercado dicta el planteamiento del tema del narcotráfico y determina la dimensión artística de sus representaciones. Al respecto, en su artículo bajo el elocuente título “De cómo leer el narcotráfico y otras advertencias”, Gabriela Polit Dueñas (2014) observa:

[...] lo que se consume como narcotráfico responde, entre otras cosas, a una serie de convenciones, de formas establecidas y de fórmulas que garantizan su comercialización. [...] lo que sobresale al hablar del narco es que en última instancia, se ha convertido en una suerte de marca, made in América Latina (p. 178).

Dueñas coincide en sus observaciones con Alejandro Herrero-Olaizola (2007), quien ve en la comercialización de la imagen violenta de la Hispanoamérica narco una promoción de “[...] cierta exotización de una realidad latinoamericana ‘cruda’ dirigida a un público más atento e instruido en cuestiones socio-políticas de América Latina y ansioso de leer algo nuevo, algo más light [...], pero con cierto ‘peso cultural’” (p. 43). A lo largo de más de tres décadas de desarrollo, la narrativa del narcotráfico —de diversa calidad literaria— fue formando su convención particular y una suerte de canon literario, trascendiendo las fórmulas vigentes de la novela costumbrista, social, policíaca o psicológica. La investigación de la que deriva el presente artículo tiene por objetivo identificar y caracterizar los elementos que conforman lo que se puede llamar la convención y poética narco en la narrativa colombiana. El corpus analizado consta de 10 novelas publicadas entre 1993 y 2011 en las que el narcotráfico y sus secuelas han repercutido en la configuración estética y ética del mundo representado. Deliberadamente aplicamos a ellas la controvertida etiqueta de “narconovela”,¹ ya que interpretamos las obras en cuestión como un intento por parte de los escritores de captar los cambios culturales que conlleva el narcotráfico al trazar el trayecto de una sociedad y una cultura marcadas por el fenómeno, considerando la supuesta “complicidad” o “perspectiva criminalizadora” en términos puramente literarios y artísticos.

¹ El concepto de “narconovela” o “narconarrativa” conlleva mucha controversia, debido a la fuerza del prefijo que, “a diferencia del adjetivo que determina un lugar concreto, [...] anuncia una ruta que va más allá de lo que se pretende describir, es una señal o guiño que se hace para trazar un trayecto” (Olvera, 2013, p. 12). Según Luis Molina Lora (2011, p. 289) el prefijo “narco” implica cierta perspectiva criminalizadora. Ambos investigadores coinciden en notar y exponer cierta carga comprometedoras que supone el prefijo.

Nos concentramos en obras que, por varias razones, se dieron a conocer fuera de Colombia y gozaron de cierta visibilidad y resonancia en el mundo. El heterogéneo corpus de narconovelas colombianas se compone, pues, de novelas de Fernando Vallejo, Jorge Franco, Arturo Álope, Laura Restrepo, Darío Jaramillo Agudelo, José Libardo Porras y Gustavo Álvarez Gardeazábal; escritores consagrados en el panorama de las letras colombianas del último medio siglo y reconocidos en el mundo.

El análisis del corpus ha permitido catalogar varios ingredientes claves de lo que hemos llamado la convención y poética narco. Resulta que, en esta modalidad narrativa, los mundos representados se configuran a partir de contrastes y dicotomías que dan cuenta de las tensiones en el seno de la sociedad que generaron el narcotráfico. Los protagonistas se ven a menudo hiperbolizados, mitificados o desmitificados; en esta distorsión antirrealista resuenan “ecos” del pensamiento mítico. La narconarrativa suele, igualmente, entroncar con otros textos literarios, con otros medios y con la cultura de masas en general, ostentando intertextualidades e intermedialidades de todo tipo. Recurre a la primera persona gramatical, con frecuencia con claros rasgos de discurso oral, dando cuenta de la participación directa de las voces narrativas en los fenómenos descritos. El manejo de una gran variedad de registros y estilos permite interpretar la narconovela como enfrentamiento dinámico de paradigmas culturales distintos.

En este contexto hemos indicado la novela *El ruido de las cosas al caer* (2011) de Juan Gabriel Vásquez como un simbólico cierre del corpus: una obra cuya intención es captar el fenómeno narco desde una perspectiva histórica.

El presente artículo busca demostrar la paradójica condición de esta novela que, manejando los ingredientes de la convención y poética narco, se configura como una antinarconovela: a diferencia de otras narconovelas del corpus que retratan y expresan la progresiva erosión de la cultura, la sensibilidad y la axiología de la sociedad sometida a las consecuencias del narcotráfico, *El ruido de las cosas al caer* retrata, en definitiva, un fracaso total de las ilusiones del narcotráfico como vía de ascenso social e individual.

El ruido de las cosas al caer es una historia protagonizada y narrada por Antonio Yammara, profesor universitario de Derecho, que busca la verdad sobre la enigmática figura de Ricardo Laverde, a quien conoció en un billar del centro de Bogotá. Laverde recién había cumplido una pena de veinte años de cárcel por ser piloto de un cartel. Ambos comparten varios partidos de billar en los que hablan poco, pero

de alguna manera implícita simpatizan. Cuando Ricardo es asesinado en la calle, Antonio resulta herido en el mismo atentado. En un largo proceso de recuperación física y psíquica, emprende una suerte de investigación para conocer *post mortem* a compañero de juego. Su búsqueda lo lleva a la hija de este, Maya, quien igualmente intenta llenar los blancos de la imagen del padre difunto. Antonio visita a la mujer en su finca de La Dorada y conoce la historia del expiloto y de su esposa norteamericana fallecida en el accidente aéreo del vuelo 965 de American Airlines. La reconstrucción de la historia de Ricardo y su esposa Elaine (Elena) en los años sesenta y setenta, realizada a partir de las memorias de Maya, compartidas y comentadas con Antonio Yammará, se ve complementada por los recuerdos que los dos, en aquel entonces niños o adolescentes, han conservado de aquel tiempo. De esta manera, se recrea una época de la historia reciente de Colombia y las huellas que ha dejado en por lo menos dos generaciones de colombianos: los padres, cómplices o víctimas del narcotráfico, y los hijos crecidos en la sombra de Pablo Escobar y cierta axiología perversa representada por él.

El título de la novela, un verso endecasílabo (De Maeseneer, 2013, p. 212), desde el principio evoca y anuncia la caída que puede entenderse literal y metafóricamente. En esta obra las cosas que hacen un ruido al caer son en primer lugar los aviones, símbolos de la globalización y del negocio de las drogas desarrollado por vías aéreas. Los aviones evocan también la caída de la vida de Ricardo Laverde tras ser arrestado durante uno de estos viajes, y el fracaso de su familia representado por la muerte de Elaine Fritts en un Boeing 757 estrellado contra una montaña. En su trabajo, Aníbal González (2016) analiza este y otros símbolos presentes en la novela de manera mucho más detallada:

Evidente símbolo ascensional, el avión es también un símbolo de riesgo, cuya ilusión de libertad y poderío (como se ve en las poéticas líneas donde Ricardo le explica a Elena la euforia que siente al volar) se deshace con el más leve error humano (como se ve en el casete del accidente aéreo) (p. 471).

A su vez, la caída de la Hacienda Nápoles, la finca de Pablo Escobar, abandonada después de la muerte del capo, simboliza el fracaso de la narcocultura y del narcotráfico como vía de ascenso económico y social. Según Margarita Jácome (2016), se trata también de “la caída de la flor y nata de la sociedad bogotana en el mundo del tráfico de drogas” (p. 46). Por último, cae igualmente la vida personal y familiar del narrador, Antonio Yammará.

Terapia en plano colectivo. Dimensión temporal y humana

Las bipolaridades en la construcción del mundo representado en *El ruido de las cosas al caer* se observan en tres dimensiones cruciales: la temporal, la espacial y la del mundo de los personajes.

El argumento de la novela se desarrolla en varios planos temporales. Empieza en 2009 con la noticia sobre la muerte de uno de los hipopótamos prófugos de la Hacienda Nápoles. La movida mediática provocada por el acontecimiento sirve como introducción y desentonador del relato, remitiendo al narrador, Antonio Yammará, al pasado y haciéndole recordar su brevísima “amistad” con Ricardo Laverde entre 1995 y 1996, además de la visita en casa de Maya Fritts en 1999. La historia de Ricardo y Elaine, reconstruida por Yammará y Maya, se ubica en los años 60 y a principios de los 70 del siglo pasado. La bipolaridad temporal se apoyará entonces en la dicotomía pasado/presente correspondiente en este caso a las experiencias de los padres (Ricardo y Elaine) y las de los hijos (Maya y Antonio), y también en los inicios del narcotráfico y sus consecuencias. En este eje temporal, entre los dos polos, se mueven los personajes, igualmente configurados de manera dicotómica como representantes de dos generaciones: unos investigados, los otros investigadores, unos responsables/culpables, los otros víctimas.

Unidos por la experiencia de haber crecido en la época del narcoterrorismo y por una visita clandestina al zoológico de la Hacienda Nápoles, probablemente el mismo día, Maya y Antonio, cómplices y socios en su pesquisa sobre el pasado, representan dos posturas distintas y complementarias. Antonio personifica “la memoria colectiva de toda una generación, una metáfora del oficio del novelista y al mismo tiempo de la deuda de toda una sociedad que sufre la enfermedad del olvido” (Fernández Luna, 2013, p. 36), mientras Maya Fritts “encarna la deuda con el pasado, es en definitiva, una metáfora de la melancolía de la sociedad colombiana que no ha podido interpretar ni superar el sentimiento doloroso de culpabilidad” (p. 37). Al mismo tiempo, la hija que reconstruye y cuenta la historia de sus padres difuntos puede verse en tanto símbolo y encarnación del duelo. Así, el encuentro y el trabajo de los dos adquiere, sobre todo, un valor terapéutico.

El profundo hiato entre las generaciones de los padres y de los hijos no significa desconexión. Se pueden observar unas claras analogías entre los personajes de Laverde y Yammará: padres incapaces de mantener sus familias unidas. La afición al billar que comparten cumple un importante papel simbólico; con sus trayectorias, choques

y carambolas el juego ilustra otra dicotomía crucial: la de causalidad y casualidad en la vida humana (González, 2016, p. 471). Por debajo de la bipolaridad temporal y humana, subyace cierta continuidad, una conexión interpretable en este caso como legado o herencia. Las analogías entre personajes, actitudes y acontecimientos aparentemente opuestos constituyen un fundamento en el que se forja el carácter colectivo de la historia narrada.

Caída libre. Dimensión espacial

La configuración del mundo representado a partir de bipolaridades y contrastes se hace aún más visible en la dimensión espacial de la novela. No cabe duda que Bogotá constituye el centro del mundo representado, y la principal bipolaridad de la configuración del espacio novelado es la de dentro/fuera de la capital colombiana. Luis Henao Uribe (2018) sostiene que *El ruido de las cosas al caer*

[...] reproduce una cartografía discursiva que históricamente ha ordenado a Colombia según una relación centro-provincias, letrado-otro. Al retomar los discursos liberales del siglo XIX, *El ruido* presenta una distribución del espacio nacional, en la cual Bogotá se propone como centro intelectual y las provincias como espacios de las pasiones y violencias (p. 159).

Antonio Yammara es bogotano, de nacimiento y de convicción. Conoce a Ricardo Laverde en un local de billares en La Candelaria, el centro histórico de la ciudad. El posterior trauma a raíz del atentado le impide volver allí, le “roba” esta parte de la ciudad. Dice el protagonista:

Así perdí una parte de la ciudad; o, por mejor decirlo, una parte de mi ciudad me fue robada. Imaginé una ciudad en que las calles, las aceras, se van cerrando poco a poco para nosotros, como las habitaciones de la casa en el cuento de Cortázar, hasta acabar por expulsarnos. [...] Después de que la calle 14 me fuera robada [...] comencé a aborrecer la ciudad, a tenerle miedo, a sentirme amenazado por ella (Vásquez, 2011, p. 66).

Cuando por fin logra volver a la calle 14, su percepción del lugar está marcada por lo ocurrido. De esta manera, Bogotá se va convirtiendo en una suerte de archivo, que puede ser “leído” o “narrado” como una historia.

Para curar su trauma y resolver el enigma de Laverde, Yammara debe salir de la ciudad. La parte más importante de la pesquisa transcurre en la provincia, en la tierra caliente, que efectivamente se relaciona con “pasiones y violencias”: el amor de Ricardo y Elaine, y sus vínculos con el narcotráfico. Igualmente, para superar la trágica suerte de su familia, Maya Fritts se escapa de Bogotá.

Mientras las bipolaridades y tensiones entre el centro y la provincia, asociados con la civilización y la barbarie, constituyen uno de los temas más tradicionales en la literatura latinoamericana y una seña de identidad de la configuración de sus discursos espaciales, Juan Gabriel Vásquez añade al espacio novelesco una dimensión nueva al construir un espacio vertical. Lo diseñan en primer lugar los aviones, objetos protagonistas de la novela, claros símbolos de la modernidad y globalización, que suben y caen, determinando el desarrollo de la trama y marcando puntos cruciales de la vida de los personajes y la historia del país. La dicotomía arriba/abajo, que se aprecia desde el propio título del libro, es fundamental en la interpretación de la novela. Además de proseguir el legado de su abuelo, piloto y héroe nacional, Laverde quiere pilotear los aviones porque ve en esta actividad una vía para su ascenso social y económico. Cada vuelo “coronado” de droga significa un progreso económico de su familia. La caída de Laverde empieza cuando es arrestado con una de estas cargas. Para evitar que la pequeña Maya se entere del encarcelamiento, Elaine le explica a la hija que su padre murió cayendo del cielo al mar. En esta visión, el último vuelo solitario puede interpretarse como metáfora de la vida de Ricardo, marcada por el éxito y la tragedia, por el ascenso y la caída, por un juego —el billar— de casualidades y causalidades:

Le explicó que Ricardo se había perdido en el cielo. A los pilotos les pasaba eso de vez en cuando [...]. El cielo era muy grande y el mar era muy grande también y un avión era una cosa muy pequeña y los aviones que manejaba papá eran los más pequeños de todos, y el mundo estaba lleno de aviones como ésos, aviones pequeños y blancos que despegaban y volaban un rato sobre la tierra y luego salían a volar sobre el mar, y llegaban a estar lejos, muy lejos, lejos de todo, completamente solos, sin nadie que les diga por dónde se llega otra vez a la tierra. Y a veces pasaba algo, y se perdían. Se les olvidaba dónde quedaba adelante y dónde quedaban atrás, o se confundían y empezaban a volar en círculos sin saber dónde estaba atrás y dónde adelante, dónde la izquierda y dónde la derecha, hasta que el avión se quedaba sin gasolina y se caía al mar, se caía desde el cielo como una niña que se tira a una piscina. Y se hundía, sin ruido ni estrépito, se hundía sin ser visto porque en esos lugares no hay vida, y allí, en el fondo del mar, a los pilotos se les acababan los años (Vásquez, 2011, pp. 218-219).

Tal verticalidad de ascenso y caída, en plano metafórico, se observa en las experiencias vitales y las relaciones de otros personajes: Antonio y su familia, Elena Fritts o Mike Barbieri, voluntario de los Cuerpos de Paz convertido en mafioso.

Estos movimientos verticales resultan también de la propia geografía del mundo representado, de la ubicación de Bogotá a unos 2600 m.s.n.m., hecho al que volveremos en el análisis del siguiente ingrediente de la narconovela presente en *El ruido de las cosas al caer*: distorsión antirrealista de los actores del narcotráfico a través de su mitificación/desmitificación.

Descenso y resurrección

En este caso específico los “actores” del narcotráfico no son solamente los personajes, aunque la primera figura de tinte mitificado es, desde luego, Ricardo Laverde, hombre-enigma. La historia reconstruida por Antonio y Maya se puede interpretar como una prueba de devolverle la vida al expiloto y, simbólicamente, darle la voz, al igual que en una especie de sesión espiritista, para que explique sus motivaciones más profundas. Acabamos de mencionar algunas analogías y conexiones entre Yammara y Laverde; en el caso de su dimensión espiritual, también resultan interconectados y, de cierta manera, unidos. María Victoria Albornoz Vásquez (2017) observa incluso que “la muerte de Laverde señala también la muerte simbólica del narrador” (p. 57), lo que nos parece acertado en el sentido de que, a partir de este momento, Antonio pierde su tranquilidad y empieza a cometer errores que acabarán por arruinar su vida personal.

El viaje de Antonio a La Dorada, para reconstruir y rescatar la figura borrosa de Ricardo, es interpretable en categorías escatológicas o religiosas como una muerte y resurrección simbólicas, un descenso del propio narrador al infierno para volver a la vida al tercer día. Es significativo que Yammara emprenda su viaje a la finca de Maya Fritts el Viernes Santo de 1999, suspendiendo su vida cotidiana y abandonando de improviso sus compromisos. El viaje es en realidad un descenso, de connotaciones “infernales” por el cambio de temperatura, ya que, desde la altura de Bogotá, el protagonista debe

[...] hacer un descenso drástico, y así pasar en cuestión de tres horas de nuestros dos mil seiscientos metros fríos y lluviosos al valle del río Magdalena, donde algunos lugares quedan por debajo del nivel del mar y las temperaturas pueden acercarse en ciertas zonas malhadadas a los cuarenta grados centígrados (Vásquez, 2011, p. 91).

El descenso de Antonio se ve marcado por ciertos detalles que dotan al paisaje de borrosidad y, por lo tanto, de irrealidad:

En el Alto del Trigo una *neblina dura* bajó sobre los viajeros, repentina *como una nube que hubiera perdido el rumbo, y la visibilidad casi nula* me obligó a reducir tanto la marcha que las campesinas en bicicleta iban más rápido que yo. La neblina se acumulaba en el vidrio como rocío, de manera que era necesario usar los limpiaparabrisas aunque no hubiera lluvia, y *las figuras* —el carro de adelante, un par de soldados flanqueando la vía con sus metralletas terciadas, un burro de carga— *surgían poco a poco entre aquella sopa lechosa que no dejaba pasar la luz.* [...] Y luego, al bajar hacia Guaduas, la neblina se levantó como se había posado, y de repente se abrió el cielo y un golpe de calor transformó el día: estalló la vegetación, estallaron los olores, aparecieron puestos de frutas a la vera del camino (pp. 96-97, las cursivas son mías).

Al llegar al valle del Magdalena, el narrador entra en el mundo rural de la tierra caliente que evoca la línea magicorrealista de la literatura colombiana: superabundancia de plantas, colores y olores, combinada con cierta atemporalidad, expresada en este caso en una mezcla de modernidad, abandono estatal y naturaleza. Su primer encuentro con Maya igualmente se tiñe de irrealidad, ya que, a la llegada del visitante, la mujer está inspeccionando las colmenas, con su traje de apicultora que la convierte en un “monstruo blanco” (p. 99). El viaje del protagonista va adquiriendo una dimensión trascendental, mítica: Yammara suspende su propia vida para encontrar en la tierra caliente a Maya, quien le ayudará a diagnosticar y superar un trauma colectivo de toda una generación de bogotanos.

Hacienda Nápoles revisitada

Antonio sale de Bogotá en busca de la historia de Ricardo y termina conociendo las raíces del narcotráfico, las cuales suelen ubicarse en la “otra” Colombia, la de la provincia que “supone un debilitamiento de la ley y de la moral que configuran los modos de ser en la capital” (Henaó Uribe, 2018, p. 167). La culminación de la experiencia de autoreconocimiento y terapia generacional se da con la visita de Antonio y Maya a las ruinas de la Hacienda Nápoles al tercer día de su encuentro, lo cual refuerza la interpretación religiosa de la experiencia del protagonista, pues sucede durante un domingo que

[...] los cristianos llaman de Pascua y en el cual se celebra o se conmemora la resurrección de Jesús de Nazaret, que había sido crucificado dos días antes (más o menos a la misma hora en que yo comenzaba mi primera conversación con la hija de Ricardo Laverde) y que a partir de ahora comenzaría a aparecerse a los vivos (Vásquez, 2011, p. 214).

La más conocida de las fincas de Pablo Escobar en el imaginario colombiano y en *El ruido de las cosas al caer* aparece cual “monumento al poderío económico y a la excentricidad de la narcocultura. El espacio funciona a modo de sinécdoque de los lugares ocupados por la cultura narco que transformaron violentamente la geografía nacional” (Henaó Uribe, 2018, p. 167). La Hacienda Nápoles, en ausencia de su antiguo propietario, se configura como un símbolo visible y palpable del narcotráfico y, en relación con los fenómenos de mitificación y desmitificación de que estamos hablando, cobra protagonismo indudable. Su valor simbólico es multidimensional: la hacienda simboliza a Pablo Escobar, el impacto del narcotráfico y la narcocultura en la realidad colom-

biana, y la complicidad de los colombianos que, seducidos por el lugar —al punto de convertirlo en destino de excursiones domingueras de familias con niños que visitan el legendario zoológico—, se desentienden de la actividad criminal de su amo.

La alusión a la hacienda dota a la novela de un carácter circular: *El ruido de las cosas al caer* abre con la noticia sobre un hipopótamo prófugo y cazado, y finaliza con la visita en la finca, cierre simbólico del encuentro de Maya y Antonio. Semejante a un mito desmitificado, el lugar demuestra el fracaso del narcotráfico como una vía del éxito individual y/o colectivo.

El mito de la Hacienda Nápoles se fundamenta en los recuerdos infantiles de los protagonistas, mezclados con la imagen mediática amarillista. Antonio y Maya pertenecen a la generación de colombianos que solía visitar dicha hacienda como un lugar casi mágico donde los niños excitados podían ver

[...] al canguro que daba patadas a un balón de fútbol, [...] al famoso loro que era capaz de recitar la alineación de la selección Colombia, [...] a los emús, [...], a los leones y los elefantes que Escobar había comprado a un circo viajero, [...] a los caballos enanos [...] a los rinocerontes, [...] al increíble delfín rosado (Vásquez, 2011, p. 234).

El hecho de que los dos hubieran ido allí a escondidas (y probablemente el mismo día) refuerza la imagen de la finca como un territorio maravilloso y, por prohibido, aun más atrayente. En los recuerdos que los protagonistas conservan de ese lugar, al igual que en narraciones magicorrealistas, se mezclan la realidad y la fantasía. Por su narcoextravagancia y estatus de fruta prohibida, de seducción y tabú, la hacienda se configura en tanto territorio de transgresión. La Hacienda Nápoles de los ochenta es una suerte de leyenda en boca de todos que se convirtió en una referencia importante en el imaginario colombiano o hasta en una especie de seña de identidad de toda una generación:

[Laverde] No dijo nada más: no dijo, por ejemplo, a qué animales se refería, ni cómo sabía que se estaban muriendo de hambre. Pero nadie se lo preguntó, porque todos allí teníamos edad suficiente para haber conocido los mejores años de la Hacienda Nápoles. El zoológico era un lugar de leyenda que, bajo el aspecto de la mera excentricidad de un narco millonario, prometía a los visitantes un espectáculo que no pertenecía a estas latitudes (Vásquez, 2011, p. 20).

Tras reconstruir la historia de Laverde y su esposa, Maya y Antonio deciden trasladar su investigación del pasado personal hacia lo social e histórico: visitar nuevamente la Hacienda Nápoles, usando el mismo carro que Ricardo había comprado en sus primeros años de trabajo para el cartel, lo que indica cierta continuidad entre el pasado

y el presente, entre los orígenes del narcotráfico y sus consecuencias. A medida que se acercan a la finca, surgen cada vez más recuerdos y preguntas por el pasado; el viaje se convierte en un recorrido por la historia reciente de Colombia, vista desde una perspectiva íntima de dos adolescentes de la época:

“¿Dónde estaba usted cuando mataron a Lara Bonilla?”

La gente de mi generación hace estas cosas: nos preguntamos cómo eran nuestras vidas al momento de aquellos sucesos, casi todos ocurridos durante los años ochenta, que las definieron o las desviaron sin que pudiéramos siquiera darnos cuenta de lo que nos estaba sucediendo. Siempre he creído que así, comprobando que no estamos solos, neutralizamos las consecuencias de haber crecido durante esa década, o paliamos la sensación de vulnerabilidad que siempre nos ha acompañado. Y esas conversaciones suelen comenzar con Lara Bonilla, ministro de Justicia. [...] “Estaba en mi cuarto, haciendo una tarea de química”, dije. “¿Usted?”

“Yo estaba enferma”, dijo Maya. “Apendicitis, imagínese, me acababan de operar” (p. 227).

La hacienda que Antonio y Maya encuentran al llegar es una deconstrucción —y destrucción— literal y física del mito de su infancia. En la finca, abandonada después de la muerte de Escobar en 1993, el tiempo ha hecho estragos: los protagonistas ven la propiedad devorada por la maleza, con estructuras de hierro y cemento cayéndose a pedazos, paredes ruinosas, vidrios sucios o rotos, la piscina llena de hojas secas, la colección legendaria de carros oxidándose en el garaje.

Aunque los restos de la hacienda representan una realidad estrechamente relacionada con un momento histórico determinado, para Maya y Antonio es un mundo atemporal, un viaje simbólico a la semilla de su trauma con el fin de superarlo. Al respecto, Alberto Fonseca (2015) observa:

Las ruinas de la hacienda Nápoles permiten a los personajes conectar el pasado, el presente y el futuro de la sociedad colombiana a la vez que demuestran la negociación que existe entre los ciudadanos del país con su pasado histórico. La visita que realizan a un lugar que se erige como sitio de intersección de sus diferentes historias, será un elemento esencial para entender a esta nueva generación de colombianos que viven en una sociedad Post-Pablo Escobar y que miran con nostalgia una infancia afectada por el narcotráfico (p. 84).

El tiempo circular o detenido de la hacienda, o una particular confusión del pasado, presente y futuro, junto a las connotaciones simbólicas de destrucción y abandono provocan tal interpretación de las ruinas en tanto representación de la tensión entre olvido y recuerdo que experimentan los personajes (pp. 89-90). Opinamos que esta y otras tensiones de variada índole relacionadas con la época del narcotráfico se reflejan igualmente en la oscilación entre el mito narco y las pruebas visibles de su destrucción.

Es interesante que lo único que en la finca —caída a pedazos— se mantiene en un estado relativamente bueno sea

[...] el portal blanco de dimensiones innecesarias —una tractomula habría podido pasar por allí—, y sobre el travesaño, en delicado equilibrio, estaba una avioneta pequeña, blanca y azul como el portal: era la Piper que Escobar usó durante sus primeros años y a la cual, solía decir, debía su riqueza. Pasar por debajo de esa avioneta, leer la matrícula inscrita en la parte inferior de las alas, fue como entrar en un mundo sin tiempo (Vásquez, 2011, pp. 232-233).

Parece significativo que lo que se resiste a la decadencia vertiginosa sea el símbolo más literal, más palpable de la fuente de la riqueza del propietario de la hacienda. La avioneta constituye un monumento particular del narcotráfico; el estado actual del lugar, convertido en antimonumento, es un recordatorio del fracaso del espejismo de la narcocultura.

Si hablamos de *El ruido de las cosas al caer* como una anti-narconovela o una narconovela subvertida, se debe en gran medida a esta imagen de la sinécdoque de la narcocultura que era la Hacienda Nápoles, destruida, abandonada, despojada de su encanto, convertida en un anti-monumento. Desde una perspectiva histórica, la novela de Juan Gabriel Vásquez sugiere cierto fracaso del narcotráfico y su cultura. Los mitos del dinero fácil del narco, del ascenso social, del narcoparaíso se van deconstruyendo conforme progresa la “terapia” de los protagonistas.

Literatura como terapia

El fracaso ético y estético de la narcocultura (¿sugerido?, ¿postulado?) se puede observar también en el manejo particular del siguiente ingrediente de la convención literaria narco, a saber, un enfrentamiento dinámico de paradigmas culturales que en la mayoría de narconovelas demuestra cómo la cultura tradicional y elitista sucumbe bajo el ímpetu de lo popular y de una narcocultura estridente y exagerada. La propuesta estética de Vásquez va en el sentido contrario.

El primer aspecto relevante es en este caso la dimensión metanarrativa de la novela. El relato, escrito por Antonio varios años después de los acontecimientos narrados, es un interesante maridaje de oralidad y escritura. Dice el narrador:

Poco a poco me fui dando cuenta, no sin algo de pasmo, de que la muerte de ese hipopótamo daba por terminado un episodio que en mi vida había comenzado tiempo atrás [...]. Y es así que se ha puesto en marcha este relato. Nadie sabe por qué es necesario recordar nada, qué beneficios nos trae o qué posibles castigos, ni de qué manera puede cambiar lo vivido cuando lo recordamos, pero recordar bien a Ricardo Laverde se ha convertido para mí en un asunto de urgencia.

He leído en alguna parte que un hombre debe contar la historia de su vida a los cuarenta años, y ese plazo perentorio se me viene encima: en el momento en que escribo estas líneas, apenas unas cuantas semanas me separan de ese aniversario ominoso. La historia de su vida. No, yo no contaré mi vida, sino apenas unos cuantos días que ocurrieron hace mucho, y lo haré además con plena conciencia de que esta historia, como se advierte en los cuentos infantiles, ya ha sucedido antes y volverá a suceder. Que me haya tocado a mí contarla, es lo de menos (Vásquez, 2011, p. 15).

El fragmento, de evidente carácter metanarrativo, manifiesta que el orden del relato será el de la memoria, de los recuerdos, propio de las narraciones orales. Además, Antonio inscribe su historia en la tradición popular de cuentos infantiles (y a la vez en la postmoderna de reescrituras e intertextualidad), anunciando igualmente, desde el principio, su carácter colectivo. Sin embargo, es él quien la escribe, y el acto de escribir supone una suerte de catarsis y punto final de la experiencia vivida. La escritura se configura en la novela como una actividad indudablemente terapéutica. En una de las visitas, el médico de Yammara le entrega un cuaderno y le aconseja llevar un diario, a modo de terapia íntima, en el cual apuntar sus dudas y preguntas. Le aclara que “Es importante distinguir las preguntas pertinentes de las que no lo son [...] y una forma de hacerlo es ponerlas por escrito” (p. 67). En aquel momento el protagonista logra apuntar solamente “¿”, nada más. Será necesario que conozca a Maya y que comparta con ella la reconstrucción y terapeutización de la época de su adolescencia para concebir definitivamente el relato.

Cabe subrayar que, salvo la Hacienda Nápoles en su papel simbólico y sinécdoquico, la narcocultura en sí misma no aparece en *El ruido de las cosas al caer*. Lo que sí resalta es una tensión tradicional entre la capital y la provincia, interpretada a veces como una de las circunstancias que hicieron posible el desarrollo del narcotráfico (Henaó Uribe, 2018, p. 167). En la novela, dicha tensión se traduce en el enfrentamiento dinámico de paradigmas culturales, en el plano geográfico en este caso, de cuyo choque nace el relato de Antonio Yammara. Hemos dicho anteriormente que, para vivir su experiencia casi mística y llenar los vacíos de la historia, el narrador tiene que salir de Bogotá e ir a la tierra caliente. Si bien allí accede al archivo familiar que documenta la vida de Ricardo Laverde y Elaine Fritts, lo verdaderamente relevante lo conoce debido a la narración oral de Maya, quien hace el trabajo de historiadora: a partir de documentos sueltos y fragmentados, de sus propios recuerdos y testimonios de otros, teje una narración coherente. Ella narra, Antonio escribe. No obstante, resulta que la historia narrada y escuchada en la

tierra caliente solo puede escribirse desde Bogotá. Yammara, “el narrador letrado y el hombre de leyes, es finalmente quien dispone de todos los elementos para organizar el relato. Esta no es una historia que se pueda contar, al menos literariamente, desde la provincia” (Henaó Uribe, 2018, p. 166). Lo sugiere la propia Maya Fritts al observar que “El papel no dura nada en esta humedad...” (Vásquez, 2011, p. 110).

Lo culto como subversión

En *El ruido de las cosas al caer* el paradigma culto predomina sobre la cultura popular, mientras que la narcocultura queda reducida a un símbolo (aunque crucial para el argumento de la novela). La línea culta en que se inscribe queda subrayada por una densa red de alusiones y referencias literarias presentes en la obra que nos remiten al siguiente elemento de la convención y poética narco: la intertextualidad e intermedialidad. La inserción de otros textos literarios orienta la lectura de la novela de Vásquez hacia lo culto, alejándola tajantemente de todo producto de la narcocultura, lo que constituye otro factor que nos permite calificar *El ruido de las cosas al caer* como una antinarconovela o una narconovela subversiva del paradigma narco. La palabra “subversiva” parece justificada, ya que la novela desemboca en la poesía, convirtiendo un poema de Aurelio Arturo en una clave interpretativa del reencuentro —o reconciliación— del protagonista terapeutizado con su ciudad y su propia vida.

Para Aníbal González (2016), la presencia de la poesía invita a leer la novela en clave lírica, intimista, e incluso permite “el desciframiento de un mensaje soterrado dentro de una constelación de símbolos que se ‘llaman’ oscuramente los unos a los otros dentro del texto como en el *forêt de symboles* del célebre soneto de Baudelaire” (p. 474). En la novela aparecen varias referencias a la obra de José Asunción Silva, el mayor poeta modernista colombiano, y de Aurelio Arturo, continuador o prolongador del legado del primero. Según González, la novela está escrita

[...] desde una perspectiva ampliamente influida por el tono poético de Aurelio Arturo si se toma en cuenta, como observa la crítica del poeta de Nariño, que la narratividad en la poesía de Arturo se expresa como una especie de serena reconciliación con la historia, con los hechos a veces traumáticos del pasado (p. 475).

Previamente, en una entrevista, Vásquez confirmó la importancia de la poesía y de los poetas mencionados para la obra al mencionar la influencia de la poesía en la dimensión estética de la novela, el valor supremo de la eufonía (De Maeseneer, 2013, p. 211).

No obstante, desde el punto de vista del choque de paradigmas culturales, lo más interesante en la novela es el papel que en la trama desempeña la Casa de Poesía Silva, institución cultural ubicada en la antigua casa del poeta en La Candelaria. Poco antes del atentado, Yammara lleva a Ricardo Laverde a la Casa Silva para que el hombre pueda escuchar un misterioso casete que ha traído y que contiene la grabación de la caja negra del avión estrellado en el que murió Elaine Fritts. Mientras Laverde escucha la cinta, Antonio hace lo propio con la poesía de Silva. Cuando está escuchando el “Nocturno III” se percata del llanto de Ricardo; sin saber qué hacer, cierra los ojos y se sumerge en la poesía. Tras volver a la realidad, descubre que Laverde ya no está. Al salir a buscarlo en la calle, Yammara continúa oyendo en su mente un verso del nocturno (“Y eran una sola sombra larga”), sin que se le despegara incluso cuando ocurre el atentado. Estamos ante una simultaneidad impresionante: la tragedia de Laverde es simultánea al deleite de Yammara con el poema; el ruido del avión que cae y, posteriormente, los disparos resuenan simultáneos al verso en la mente del protagonista. La violencia y la poesía se configuran como dos caras de la misma realidad.

Dada la idea de la eufonía expresada por el propio autor y las numerosas referencias a sonidos, debemos dar cuenta del papel protagónico del sonido y de la importancia del casete en tanto objeto simbólico en la novela de Juan Gabriel Vásquez. Indicamos que la intermedialidad es uno de los ingredientes de la narconovela; en *El ruido de las cosas al caer* dicho casete puede interpretarse como parte de la dimensión metaliteraria de la obra, evocando (y anunciando), además, la transmedialidad:

El casete es un evidente sucedáneo de la escritura, es otra forma de escritura, en la cual se conserva y reproduce la dimensión sonora y se reduce al mínimo la visual. [...]

El casete, propongo, es un símbolo de la propia novela en la cual se encuentra, específicamente de la poética implícita de la novela que nos propone Juan Gabriel Vásquez en esta obra: se trata de la novela vista como casete, como grabación o registro de algunos hechos, o más precisamente de los sonidos que acompañan a los hechos. Escribir es registrar sonidos, el “ruido” de las cosas; leer es atender a esos sonidos y con ellos reconstruir las cosas separadas y fragmentadas por la distancia, para devolverles, o quizá inventarles, su forma. Si la poesía, como nos dice la preceptiva, es una invitación a darles forma a las cosas, la presencia de la poesía en esta novela apunta a la tarea siempre retardadora que afronta el novelista de buscar darle forma al más informe de los géneros literarios. Más aún, la pequeñez y el carácter reproducible del casete, el precursor no tan remoto de nuestros medios digitales, sugiere que para Juan Gabriel Vásquez la “cosidad” de la novela depende menos de su soporte material —ya sea libro, casete o audiolibro— que del patrón de sonidos, el diseño repetible que puede dársele a las “palabras volanderas” para que, en su caída libre, ellas nos puedan comunicar su urgente mensaje (González, 2016, p. 476).

Desde luego, la red de relaciones intertextuales e intermediales que enriquecen la interpretación de la novela y la arraigan en la tradición literaria es mucho más extensa y mucho más densa. La configuración de los personajes de *El ruido de las cosas al caer* remite a la literatura infantil: a los cuentos de hadas, a *Peter Pan*, a *El Principito*. En su trabajo exhaustivo, Priscilla Gac-Artigas (2015) enumera estas y otras alusiones literarias, entre ellas, ecos de *Cien años de soledad*, de *Hamlet* y de *Ilíada*. Según la investigadora,

El ruido de las cosas al caer a través de alusiones literarias que traspasan los géneros y las épocas, nos hace reflexionar no solamente sobre la omnipresencia de la violencia individual y colectiva en la historia de la humanidad al mostrar una historia que “ya ha sucedido antes y volverá a suceder” (15), sino también sobre nuestra parte de responsabilidad en el marco de la violencia que nos haya tocado vivir, desafiándonos a través del personaje de Maya: “Como si la inocencia existiera en este país nuestro” (247) (p. 177).

La intermedialidad, a su vez, está presente en la novela de forma doble, tanto en el nivel del relato como en el de la historia narrada. La noticia mediática, por su parte, es el detonador del relato. Yammara cita casi literalmente la noticia de “una revista importante” (Vásquez, 2011, p. 13). Laverde habla de los animales de la Hacienda Nápoles tras ver la imagen de las ruinas en la televisión. La tradición “aérea” de la familia Laverde se conoce debido a un artículo de la revista *Cromos* en el que se relata el testimonio de un sobreviviente de la tragedia de Santa Ana ocurrida en 1938; es el padre de Ricardo. El artículo se cita *in extenso*. Dado que los hechos mencionados en realidad aparecieron en los medios de comunicación de la época, su referencia dota a la novela de realismo y contribuye a borrar deliberadamente la frontera que separa la ficción del periodismo.

En la historia del trauma de los protagonistas, las relaciones mediáticas desempeñan un rol crucial al aportar noticias, comentarios y sobre todo imágenes, que van provocando en los bogotanos un “temor mediado” (Henaó Uribe, 2018, p. 165). Las informaciones de los actos de violencia les llegan a los protagonistas a través de los medios masivos. Su experiencia traumática consiste, de hecho, en ser espectadores de una violencia que termina por crear una historia compartida entre ellos. El miedo, provocado por la realidad relatada en los medios,

[...] actúa como un factor afectivo que construye ciudadanía, impone nuevas formas de usar el espacio de la ciudad, de relacionarse con los otros y consigo mismo y que tiene el potencial de limitar o promover efectivamente la agencia política de sus habitantes (Henaó Uribe, 2018, p. 164).

De esta forma, lo mediático se configura como la fuente misma de la realidad privada.

El ruido de las cosas al caer de Juan Gabriel Vásquez maneja todos los ingredientes propios de la convención literaria narco: configura el mundo representado a partir de bipolaridades y dicotomías en varios planos, lo somete en cierta medida a una distorsión antirrealista, recurre a la primera persona gramatical con trazas de oralidad, enfrenta lo culto con la narcocultura y ostenta su carácter intertextual. No obstante, la perspectiva histórica adoptada impone ciertas transformaciones dentro del paradigma. Dichas transformaciones pueden incluso subvertir el paradigma narco, convirtiendo la obra en una narconovela “antinarconovelesca”.

Como en el centro del argumento se sitúan las consecuencias psicológicas del narcotráfico “a largo plazo” y la influencia del narcoterrorismo en la realidad privada de los protagonistas, las manifestaciones de la narcocultura brillan por su ausencia, salvo las ruinas de la Hacienda Nápoles en su papel simbólico y desmitificador.

Varias de las narconovelas colombianas plantean el problema del enfrentamiento de la cultura letrada y la narcocultura; los ejemplos más emblemáticos son *La Virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo y *Cartas cruzadas* (1995) de Darío Jaramillo Agudelo. A diferencia de estas novelas, la de Vásquez indica claramente la preponderancia de la alta cultura tanto en la historia narrada como en el propio relato profundamente arraigado en la tradición culta de la literatura colombiana y universal. Vásquez no enfatiza la fuerza “devoradora” de la narcocultura; por el contrario, pone al descubierto el carácter ilusorio y destructor de su axiología, afirmando el valor terapéutico y salvador de la alta cultura, en particular el de la poesía.

En este sentido, *El ruido de las cosas al caer* puede leerse como una obra parteaguas de las narconarrativas de las décadas de 1990 y 2000. Enfocar la historia desde una perspectiva de la generación de los hijos, a 20 años de la muerte de Pablo Escobar, da cuenta de los costos psicológicos y sociales de la época del narcoterrorismo, diagnostica el estrés postraumático generacional y propone una terapia en el plano colectivo. Sin negar la culpa y las complicidades, se concentra en las víctimas. Apuesta por la cultura letrada como antídoto contra los espejismos de la narcocultura.

Publicada en 2011 y escrita por un autor nacido en los años setenta, la obra y las transformaciones de los paradigmas estético y ético que manifiesta la narconovela permiten formular algunas suposiciones e hipótesis acerca del futuro del paradigma narco en la novela colombiana: un inevitable maridaje de la narconovela con la modalidad de la novela histórica, evolución del patrón que representa la emergencia y

cumbre de la narcocultura hacia la antinarconovela que plantea el tema de su fracaso estético y axiológico, la relevancia creciente de la intermedialidad y la representación de la realidad como una creación mediática.

Referencias bibliográficas

- Albornoz Vásquez, M. V. (2017). El miedo y la memoria en *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez. *Diablotexto Digital* 2, pp. 52-67.
- De Maeseneer, R. (2013). Un fósforo en la oscuridad. Conversación con Juan Gabriel Vásquez. *Confluencia* 28 (2), pp. 209-216.
- Dueñas, G. P. (2014). De cómo leer el narcotráfico y otras advertencias. *Apuntes CECYP* 24 (2), pp. 177-185.
- Fernández Luna, P. (2013). *El ruido de las cosas al caer*: la conciencia histórica como respuesta a la estética de la narconovela en Colombia. *La palabra* 22, pp. 29-39.
- Fonseca, A. (2015). Revisitando la Hacienda Nápoles: las ruinas del narcotráfico en *El ruido de las cosas al caer* (2011) de Juan Gabriel Vásquez. En C. López Badano (Comp.). *Periferias de la narcocracia. Ensayos sobre narrativas contemporáneas* (pp. 79-91). Buenos Aires: Ed. Corregidor.
- Gac-Artigas, P. (2015). *El ruido de las cosas al caer* o la reconstrucción de una era. *Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española* IV (7), pp. 165-180.
- González, A. (2016). Entrando en materia: novela, poesía y cultura material en *El ruido de las cosas al caer*. *Cuadernos de literatura* 20 (40), pp. 465-477.
- Henaó Uribe, L. (2018). Cartografías de violencia: centros, provincias y circulación transnacional en *El ruido de las cosas al caer*, de Juan Gabriel Vásquez. *Estudios de Literatura Colombiana* 42, pp. 157-173. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n42a09>
- Herrero-Olaizola, A. (2007). “Se vende Colombia, un país de delirio”: El mercado literario global y la narrativa colombiana reciente. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 61 (1), pp. 43-56.
- Jácome, M. (2016). ¿Narco-novela o novela del narcotráfico? Apuntes sobre el caso colombiano. En B. Adriaensen, M. Kunz (Eds.). *Narcoficciones en México y Colombia* (pp. 27-52). Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Molina Lora, L. E. (2011). *Narrativa de drogas: una investigación transatlántica en la producción cultural de España, México y Colombia* [tesis de doctorado sin publicar]. Ottawa: University of Ottawa. Recuperado de https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/20003/1/Molina_Lora_%20Luis_Eduardo_2011_thesis.pdf [15.02.2021]
- Olvera, R. G. (2013). *Sólo las cruces quedaron: Literatura y narcotráfico*. México: Ficticia Editorial.
- Vásquez, J. G. (2011). *El ruido de las cosas al caer*. Bogotá: Alfaguara.

CONFERENCIA
CONFERENCE

LO QUE FUE PRESENTE: UN DIARIO A CORAZÓN ABIERTO*

LO QUE FUE PRESENTE:
AN OPEN-HEART DIARY

Augusto Escobar Mesa¹

* **Cómo citar esta conferencia:** Escobar Mesa, A. (2021). *Lo que fue presente: un diario a corazón abierto*. *Estudios de Literatura Colombiana* 49, pp. 233-241. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n49a13>

¹ <https://orcid.org/0000-0001-9410-9151>
aescobar1974@yahoo.es
Université de Montréal, Canada

Cuando en una época estuve en el apartamento de Abad trabajando en una bibliografía sobre su obra, recuerdo haber visto muchas libretas y agendas de distintos formatos, colores y diseños en las que en esas mismas iba consignando todo cuanto iba padeciendo en la vida con sus logros y miserias, dudas y contradicciones, que eran tantas que apenas si le dejaban respirar, pero gracias a esa época de incertidumbres, un libro tras otro fue gestándose. Y ahí está la paradoja del *Diario*: deuda con los que le afligieron la vida y con los que, por inmadurez —todo lo contrario a la mala fe—, se las amargó. Hoy los lectores conocen esos avatares: ¡una vida bien vivida como si fuera una tragicomedia y gran teatro de aciertos y desvaríos! Pero hay otra enorme deuda revelada en su *Diario* y es con todos esos buenos y malos escritores que leyó buscando zafarse de ellos para encontrar el camino que le llevara a sí mismo.

Lo que fue presente (Abad Faciolince, 2019) es pues la confesión de diversas lecturas de una misma vida vivida con un doble afán, no morir en el intento antes de ser alguien, es decir, un escritor distinto, y ver a sus hijos llegar a adultos buscando

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez

Recibido: 13.05.2021

Aprobado: 21.05.2021

Publicado: 30.06.2021

Copyright: ©2021 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](#)



realizar sus sueños. Son veinte años ininterrumpidos, 1985-2006, de estar anclado en un presente que deja un sabor amargo porque los titubeos, las culpas y resentimientos acosan como jauría en celo. Los 27 años, cumplidos en 1985, marcan el inicio del *Diario* de Abad cuando la juventud se ha ido y todo aun es incierto, porque no hay terminado unos estudios en forma, no tiene una relación única, no sabe lo que quiere realmente, aunque el zumbido de escritor va y viene. Lo único que percibe en el horizonte es una encrucijada de caminos, ninguno con salida, pero esa lejanía informe será su propio desafío y motivo de desazón permanente.

Tres cosas fundamentales cubren el universo de expectativas en Abad en su *Diario*: la muerte violenta del padre en 1987 que deja a un hijo a la deriva en busca de un padre totémico; el nacimiento de sus dos hijos, Daniela y Simón, y un sueño, ser escritor. La primera cosa lo marcará para siempre por la violencia irracional en un país que Abad ama y odia. Colombia es para él el ámbito de todos los excesos y no da tregua para que el respeto del otro tenga asidero, debido a la ambición desmedida de unas minorías poderosas y fundamentalistas que azuzan a otras minorías fanáticas y violentas para que realicen de facto lo que ellos desean, eliminar por cualquier medio a los que piensan distinto y buscan el bien de las mayorías, como fue la voluntad indesmayable de su padre, un humanista a tiempo cabal. Y al lado de estas minorías conviven grandes sectores de la sociedad que apenas si sobreviven porque han sido excluidas de casi todo, salvo la mano de obra barata.

El *Diario* muestra de muchas maneras cómo esa pandemia de la violencia en todas sus formas se ha incubado en la historia colombiana y no pareciera vislumbrar otro derrotero. La segunda cosa que sostiene emocionalmente a Abad es el nacimiento de sus dos hijos, porque ellos son el condominio del amor y de su preocupación desmedida. En el *Diario* los vemos crecer, igual que su padre que desborda de afecto y se desvive por ellos. Son ambos un pequeño oasis de paz y de felicidad; su lenitivo y talón de Aquiles que lo fragiliza aún más por lo que les pueda pasar. En fin, ellos son su amor. El amor por ellos es réplica pálida del amor buscado a través de otras mujeres que han cruzado su vida y le han permitido ir descubriendo a tientas esas almas gemelas, abanico de luces y sombras, de misterios y epifanías. Estos dos baluartes fundamentales, su padre ausente y sus hijos, acentúan su valor y se vuelven aún más significativos cuando su proyecto de vida de ser escritor va construyéndose. De esta manera se realiza uno de los anhelos de su padre que creía ciegamente en ese destino

del hijo. En Abad-hijo, ser escritor y vivir del oficio es también cumplirles a los hijos, porque quiere brindarles un futuro sin apremios y fijar una raíz de la cual puedan estar orgullosos. De ese pasado incierto de los ochenta hasta el presente con expectativas, Abad puede darse por satisfecho porque con aciertos y reveses, todo lo que ha querido lo ha podido llevar a cabo: escritor, cronista, periodista, editor de una revista, director de una biblioteca universitaria y de su propia editorial, traductor, librero, columnista. Y, desde estos múltiples oficios, ningún género le ha sido ajeno: novela, cuento, ensayo, crónica periodística, poesía, diario, crónica de viajes y hasta un género indefinido o recetario como lo es su *Tratado de culinaria para mujeres tristes* (1996).

La fecha de corte del *Diario* es 2006, decisión tomada por su editor, pero también porque es un momento significativo para Abad al publicar su obra más apreciada por los lectores y reconocida por la crítica, *El olvido que seremos*. Con esta obra se catapulta y logra el objetivo tan anhelado, ser reconocido como escritor y leído no solo en su país, sino en otras partes. Al margen de las novelas de García Márquez, *El olvido que seremos* ha sido la obra más leída por los lectores más diversos y la que más reediciones ha tenido. Con ella, sin duda, Abad reivindica lo que deseaba su padre y el voto de confianza que este siempre tuvo en su hijo de que en el futuro sería valorado. También es una fecha de cierre necesaria, porque hasta ese momento Abad ya había publicado cuatro novelas, *Asuntos de un hidalgo disoluto* (1994), *Fragments de amor furtivo* (1998), *Basura* (2000) y *Angosta* (2004), que considera su mejor obra. También había incursionado con un libro de relatos, *Malos pensamientos* (1991); un libro de ensayos, *Palabras sueltas* (2002), y una crónica de viajes, *Oriente empieza en El Cairo* (2002); es decir, ya había publicado lo mejor de su producción literaria. Con lo alcanzado con *El olvido que seremos* y su amada *Angosta*, Abad ya puede apropiarse de los versos del poema “¡Oh capitán, mi capitán!” de Whitman: “¡Oh capitán, mi capitán! / Terminó nuestro espantoso viaje, / El navío ha salvado todos los escollos, / Hemos ganado el codiciado premio, / Ya llegamos a puerto, ya oigo las campanas, / Ya el pueblo acude gozoso”.

En *Lo que fue presente* se impone una evidencia desde la primera página hasta la última y es la duda, no la cartesiana sobre sí mismo, sino la visceral que aguijona su existencia y único deseo, ser escritor. Por doquier, preguntas inquisitivas van y vienen y lo acompañan como sombras detrás de cada uno de sus actos, gestos y oficios porque no tiene convicción de nada, pero sí de una imagen disolutiva que lo acecha

y se cuele por todos los intersticios de su vida. Abordar el *Diario* de Abad es emprender un viaje, no por el país de las maravillas de Alicia, sino por una encrucijada de caminos inciertos que se van perfilando a medida que va asumiendo los desafíos necesarios para sobrevivir. Es un viaje sin retorno por tres vidas, la privada que toca a veces los límites de la vida íntima y secreta, y estas terminan volviéndose cosa pública para un lector invitado y con el derecho a entrometerse en su vida. Porque eso es el *Diario*: una invitación a una aventura voyerista por esas múltiples vidas. El lector tiene permiso para fisgonear por los intrínquilis de un ser asido siempre a una cuerda floja de la que, a menudo, piensa no podrá liberarse para alcanzar puerto seguro. La de Abad es la vida de alguien que se balancea al borde de un abismo y donde resuena el eco de una voz vacía porque toda certidumbre le es ajena. Él es apenas “el eco de una sombra”, suma de ambigüedades y remordimientos que lo punzan por doquier.

En la novela *La oculta* hay un pasaje en el que describe un lago que está al pie de la casa de una hacienda de unos primos de Abad, ubicada en un flanco de la cordillera occidental en el suroeste antioqueño. Es un lago, oscuro por su profundidad, en el cual el protagonista solía nadar y donde varias personas se habían ahogado antes, entre ellos “un poeta Nadaísta y mal nadador, Amílcar Osorio”. Un día un visitante cae en el lago y Abad se lanza en su búsqueda para salvarlo, pero resulta en vano por la profundidad y oscuridad del agua. Este hecho nos sirve metafóricamente para mostrar cómo era la vida de Abad antes de la muerte de su padre: nadar por puro placer porque la vida era un fluir casi bucólico, sin preocupaciones económicas, sin sobresaltos, porque todo lo tenía satisfecho con su padre-madre-protector o, más bien, el Abad-hijo no sabía qué hacer precisamente por las condiciones anteriores, por eso había empezado y abandonado dos carreras, acompañado temporalmente a su padre en un puesto diplomático en México para dedicarse a lo que sí le gustaba: leer, asistir a talleres de literatura, divertirse y nada más. El amor por una italiana a la que le sigue los pasos lo lleva a Turín, en donde inicia y termina los estudios de literatura y se hace lector, cargo privilegiado para estudiantes singulares. En esos devaneos de desbrozar y encontrar un sendero a seguir llega su primera hija sin pedir permiso, y todo esto hace que la vida se imponga por fin con su aplastante realidad. No es ya un nadar por encima y por placer, sino un bucear sin saber qué le espera en esas aguas oscuras y gélidas. Estos hechos y otros colaterales dan inicio al *Diario* que se vuelve una necesidad para resistir, sobre todo ante la inesperada muerte de su padre, llevada a cabo por vo-

luntad de unos energúmenos con poder que odian irracionalmente a los que no se les parecen. Abad-hijo se zambulle en ese hoyo negro de La Oculta, y por más que busca a ese ser que debe rescatar de la sombría parca, el frágil hilo que ata al hijo del padre se ha vuelto añicos. Los abanderados de la muerte han impuesto su ley y Abad-hijo queda de nuevo a la deriva. Es ahí cuando todo se rompe y fragiliza aún más la condición del joven Abab, porque —como lo expresa el lamento desesperado de uno de los personajes del cuento “¡Diles que no me maten!”— “Es algo *difícil crecer* sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta” (Rulfo, 2005, p. 96).

Como en un fundido encadenado, ese padre ausente se fusiona con la imagen del poeta muerto al que se traga ese lago sombrío que nadie puede recuperar, porque en su interior hay corrientes subterráneas, algas asfixiantes, fuerzas oscuras que medran tras bambalinas. Por más que se intenta prevenir del peligro de esos lagos engullidores, el padre y el poeta hacen caso omiso porque piensan que son inocuos los peligros que se anuncian. Un destino irremediable se impone, misma fatalidad que pesa en adelante sobre Abad-hijo como el peor de los fardos por no haber podido salvar a ese padre y al poeta. Serán veinte años de espera y de rumiar para medio liberarse de esa rémora de culpas con *El olvido que seremos*, que no es otra cosa que una suma de confesiones, testimonios y, a la vez, bálsamo reparador. El *Diario* tiene ese efecto, entrar en un lago oscuro y revuelto tras un muerto (el padre) y la muerte en vida (el hijo) sin que en el fondo nada pueda distinguirse. Ese pozo de agua en el que se ha caído parece devorarlo todo, no deja respirar y menos ver con claridad. Y es ahí cuando comienza la lucha desesperada por Ver lo que no se deja ver. Es un nadar arduo para desbrozar un camino de algas espinosas que atrapan y sofocan. Es la noche oscura que parece no anunciar la aurora, pero es en ese esfuerzo sobrehumano que se va imponiendo una voluntad de poder para salir adelante, para ir buscando pequeños haces de luz en medio de las tinieblas y orientarse hacia la superficie para volver a respirar y recuperar la vida. Y esos haces de luz es la escritura misma, el poder definitivo de la palabra que va cicatrizando las heridas, despojando de tanto lastre y, en definitiva, redimiendo porque deja Ver lo que estaba enmarañado. Bajo estas circunstancias, la palabra hecha verbo y escritura es un dejar vida libre a la “avidez de la mirada y el deseo de describir lo que se ve y se vive con intensidad” (Miłosz, 1990, p. 248).

Aunque Abad confiese hoy su agnosticismo, no puede liberarse de la formación católica en el seno de su familia y durante los estudios colegiales. Es algo que lleva

como un estigma, y lo llevamos todos los que padecemos ese mismo flagelo ideológico. Incluso los grandes pensadores y escritores ateos pasaron parte de su vida escribiendo y peleando contra ese fardo mental, pero nunca pudieron ser ajenos a ese signo cainita incrustado en el fondo de la conciencia de los occidentales. Abad porta doble peso, el de una devota familia materna, incluyendo obispos en su haber, y sus estudios secundarios en una institución del Opus Dei. Comunidad esta poderosa, hermética, jerárquica e ideologizaste que se impone en los adeptos de clase, de grupo, de familia en todos sus actos y gestos por mínimos que ellos sean. Como en el ritual cotidiano de los incondicionales del Opus Dei que se levantan y acuestan reconociéndose pecadores hasta la médula y deben “reparar los pecados propios y los ajenos” y, de esa manera, contribuir a “desagraviar al Señor”, el *Diario* es la imagen del confesionario al que Abad se aproxima compungido, abre la ventana del arrepentimiento y comienza una confesión sin tapujos, sin temor a enfrentar tantas verdades que solo él conoce. Es un pecador arrepentido que debe exponerse al escarnio público, porque solo mediante esa humillación y dolor puede alcanzar una redención temporal, nunca definitiva.

Lo que fue presente es precisamente eso, un desnudarse ante los lectores que están al otro lado de la ventana enrejada del confesionario oyendo esa alma desgarrada, intimidada, vuelta añicos y vacía, porque no se imaginan que ese ser exitoso en lo exterior lleva tal procesión por dentro. Los lectores viven en presente ese estado de ascesis en la que el Abad-hijo entra en esa noche oscura cuasi mística que le arranca gemidos de dolor y se autolapida como Job y lamenta como Jeremías por haberle hecho mal a su primera esposa, a sus hijos, a sus amigos y a otras mujeres, y en algunos momentos, incluso a los lectores que lo han seguido, por no haber estado a la altura de sus expectativas. El *Diario* se inicia pues con una confesión, sigue con el mismo tono y termina igual, pero ya arrepentido de tantas culpas cometidas y consolado, porque ha cumplido por lo menos la promesa más importante a su padre que este no alcanzó a ver realizada: ser un escritor y haber logrado el reconocimiento de los suyos, de los lectores y hacer inolvidable la imagen de un Padre que intentó siempre que su vida y la de los suyos fueran “una obra de arte”.

Decidirse a publicar el *Diario* implicaba para Abad dos cosas: enfrentarse a los lectores para ser juzgado como un chivo expiatorio, tener compasión de ese ser victimizado y exorcizar un nuevo fracaso, una novela impublicable. Ambas decisiones eran heridas abiertas que había que asumir, y así fue. Ser escritor le ha costado

a Abad-hijo muchos años de rasgarse las vestiduras en silencio y flagelarse como lo manda el rezago ideológico opusdeiano. Tal como lo sugiere Paul Ricœur y lo percibimos en el *Diario*, mientras el pecado es una situación objetiva por ser una realidad colectiva en la cual toda una comunidad de creyentes está implicada, la culpa es algo subjetivo, es un estado de interioridad en el que la conciencia individual “se siente abrumada por un peso que aplasta” y un remordimiento que roe desde dentro. El sentimiento de culpa del narrador opera pues como un “tribunal invisible que mide la ofensa, pronuncia la condenación e inflige el castigo” (Ricœur, 1969, p. 419). En este sentido, el *Diario* es una doble confesión: la primera, hacia adentro, en secreto, protegida de toda injerencia exterior, y ahí la voluntad individual se impone durante más de veinte años; pero esta confesión es incompleta sin la segunda, en la que debe revelar a los demás, en 2019, esa condición mísera por haberse mostrado egoísta, arrogante y prepotente, y por haber pisoteado la dignidad de seres queridos. Y para eso se necesita masoquismo y mucho coraje, porque rara vez, en Colombia sería la primera, un escritor es capaz de enfrentar a su entorno familiar, amigos y lectores con las autodefensas bajas y sin otro ánimo que invocar la compasión, la solidaridad y el respeto de ser un simple humano hasta los tuétanos. *Lo que fue presente* es sin duda una confesión a corazón abierto.

El eje nucleador del *Diario* es pues la puesta en evidencia de un oficio y los desafíos que implica, ya que enfrentarse a la hoja en blanco es para el escritor algo tan esencial y frustrante como la vida misma, porque es vacío y expectativa. Pero mejor dejemos que Abad mismo lo diga con sus propias palabras:

Para mí, la escritura es como tirarme de noche en un lago; yo voy nadando, a veces debajo del agua, a veces por fuera, pero no tengo muy claro ni dónde está la otra orilla ni para dónde voy [...] No sé si seré capaz, de qué seré capaz. Hay un fondo de mí lleno de nada, tal vez estoy vacío, inexorablemente. Soy un hueco coco, vacío, donde resuena el eco de un vacío sin voz, el eco de una sombra. Dentro de mí la más oscura oscuridad. Triste, negra, ciega. Me duele no poder ser el escritor que quise ser, es horrible postergar diariamente mi compromiso con las palabras. Esta rápida improvisación de ideas inconexas no vale la pena. Es un burladero en la mitad del ruedo, una forma de no enfrentar las astas (Martín, 2020).

Si la vida es un aprendizaje de nunca acabar y siempre comenzar, más es el oficio de atrapar las palabras para que ellas hablen con su propia voz. Ante esta ardua tarea nunca se llega a la meta esperada por los muchos obstáculos encontrados en el camino y a superar, incluyendo la voluntad del caminante que a menudo se dobliga

cuando las barreras surgen inesperadamente o los propios fantasmas asolan y fragilizan. Esto es el *Diario* de Abad, un emprender el camino, como Ulises, con un objetivo en el horizonte, formarse en un oficio, superar el reto y avanzar, pero desde el primer instante, todo y a su pesar, porque así es la vida y no la exclusiva de él, se interpone y borra el sendero a seguir, o se extravía con cantos de sirena y desvaría con otras Penélopes hasta hacerle perder el rumbo y caer en una vorágine de cuestionamientos, reproches e incertidumbres. Eso es el *Diario*: gritos desesperados, lamentos invocando la compasión de sí mismo y de los lectores, memoria sin escamoteos de un pasado desgarrado y de miserias morales de una sociedad que “es el único consuelo que tenemos nosotros, los hijos de este país incendiado, condenados como estamos a recordar y averiguar y lamentar, y luego a componer canciones para el incendio” (Vásquez, 2018, p. 259).

A veces Abad sale a flote cuando lee los libros y poetas amados que devienen sedante liberador, aunque a veces lo paralizan por no avizorar esa misma medida. Sin embargo, como él mismo lo reconoce, esas obras tutelares son casi siempre nutriente esencial y fecundador:

Yo no evito ni temo ser contagiado por escritores mucho mejores que yo. Al contrario, yo creo que esos contagios son fecundos. Y esto no tiene nada que ver con el plagio [...]. Cuando decae mi entusiasmo por lo que estoy escribiendo, leo a otros para recargarme de amor por la escritura (Bermeo Gamboa, 2020).

Pero en medio de esos devaneos por lo propio y ajeno, aflora de nuevo esa imagen fantasmática de la derrota, de su propia vulnerabilidad, de sus muchas contradicciones y ambigüedades que nunca lo han abandonado desde que, siendo un adolescente de un colegio del Opus Dei, comenzó a rebelarse contra la institucionalidad y su propio destino. Fue un lanzarse al agua sin salvavidas para quedar a la deriva. A veces lograba asirse a troncos flotantes (los libros que iba publicando con o sin certeza) que le permitían tomar nuevo aire por un momento, hasta que otra borrasca llegaba sin contemplación y lo dejaba maltrecho. Pero dejemos que él mismo exprese ese estado revelado:

Yo creo que son unos diarios muy obsesionados con la literatura, con los libros, con la lectura, con las ganas de ser escritor, con las ganas de llegar algún día a escribir algo que valga la pena, con la dificultad y el trabajo que eso implica, las dudas y el sufrimiento, detrás de un intento muy obsesivo y sincero (Aguilar Sosa, 2020).

En otro momento vuelve sobre el asunto:

[...] a lo largo de los diarios también se puede ver que de lo que más escribo es de mis fracasos como escritor. En los diarios está el desconsuelo de lo que no funcionó. Cuando estoy escribiendo una novela y estoy bien y está saliendo, los diarios desaparecen. Los diarios son como la alcantarilla del escritor, ahí va tu insatisfacción, tu rabia, tu decepción, tu tristeza por no poder ser el escritor que quieres ser” (Martín, 2020).

Mucho más tarde reitera este sentimiento de encontrarse en una calle sin salida y al frente de una jauría de fantasmas que lo asolan sin remedio: “tal vez saqué mis diarios porque no tenía nada más. Cuadernos, papeles, apuntes, novelas empezadas. Ya había hecho uso de esos comienzos en *Basura*. Escribí *Basura* con toda mi basura”. Héctor Abad es un humano como los otros, y su oficio de escritor es su desafío y el espejo que proyecta lo que más teme. *Lo que fue presente* es cabal testimonio de esto. Y más que un diario, su *Diario* es un manifiesto de desagrazos consigo mismo y con el mundo, y una lucha contra las múltiples muertes que le asedian. No en vano y con ecos de Borges, afirma: “La literatura es una lucha contra la muerte, es un intento por hacer duradero lo breve, lo caduco” (Bermeo Gamboa, 2020).

Referencias bibliográficas

- Abad Faciolince, H. (2019). *Lo que fue presente (Diarios 1985-2006)*. Bogotá: Alfaguara.
- Aguilar Sosa, Y. (2020). “Llevar un diario es un ejercicio para no autoengañarse nunca”: Héctor Abad Faciolince. *El Universal* (16 de marzo). Recuperado de: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/llevar-un-diario-es-un-ejercicio-para-no-autoenganarse-nunca-hector-abad-faciolince> [21.05.21].
- Bermeo Gamboa, L. C. (2020). Desnudarse con palabras, entrevista con Héctor Abad Faciolince. *Gaceta de El País*: Cali (30 de agosto). Recuperado de <https://www.elpais.com.co/cultura/gaceta/desnudarse-con-palabras-entrevista-con-hector-abad-faciolince.html> [21.05.21].
- Martín, I. (2020). Héctor Abad Faciolince: “Hay que acordarse de olvidar”. *ABC Cultura* (8 de marzo). Recuperado de https://www.abc.es/cultura/libros/abci-hector-abad-faciolince-acordarse-olvidar-202003080116_noticia.html [21.05.21].
- Miłosz, C. (1990). *De la Baltique au Pacifique*. Paris: Fayard.
- Ricœur, P. (1969). *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*. Paris: Seuil.
- Rulfo, J. (2005). *El llano en llamas*. Bogotá: Ediciones Montserrat.
- Vásquez, J. G. (2018). *Canciones para el incendio*. Bogotá: Penguin Random House.

ENTREVISTA
INTERVIEW

GLORIA POSADA, UNA VOZ SUAVE Y CONSTANTE*

GLORIA POSADA, A SWEET CONSTANT VOICE

Andrés Vergara Aguirre¹

* **Cómo citar esta conferencia:** Vergara Aguirre, A. (2021). Gloria Posada, una voz suave y constante. *Estudios de Literatura Colombiana* 49, pp. 245-259. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n49a14>

¹ <https://orcid.org/0000-0002-5304-6550>
andres.vergara@udea.edu.co
Universidad de Antioquia, Colombia

Gloria María Posada Vélez, o Gloria Posada, como aparece en las carátulas de sus libros, para más señas la hija de don Ricardo, a quien yo conocía desde mucho antes de que ella publicara su primer libro; un día nos encontramos en un recital, en un encuentro no concertado, y todavía recuerdo la cara de orgullo de don Ricardo cuando me dijo que se trataba del recital de su hija, y me la presentó, en el auditorio de la Cámara de Comercio de Medellín. ¡Qué años aquellos!

Y si hago evocación de la aquella escena, que nadie más tendría por qué recordarla hoy, es porque por alguna parte debemos comenzar, pero es también porque desde entonces, sin haber tenido nunca mucha cercanía con Gloria, de alguna manera siempre he sido testigo de su trayectoria, y nos hemos seguido cruzando, o más bien sus versos se han seguido cruzando con mi oficio de periodista y con mi ejercicio de lector. Y al evocar su trayectoria pienso ahora que ella, su voz de poeta, ha estado presente, como una cantinela suave pero siempre constante. Quien la vea pasar por ahí, con su caminar liviano y sus gestos suaves —“es pequeña y frágil y parece suspendida en el aire”, la ha definido

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez

Recibido: 14.05.2021

Aprobado: 21.05.2021

Publicado: 30.06.2021

Copyright: ©2021 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



acertadamente otro poeta de la levedad, Elkin Restrepo (2013, p. 379)—, tal vez no advierta que esa transeúnte es la misma poeta que logra descender hasta grandes profundidades para traernos versos labrados con la paciencia de quien asume el quehacer poético como un *Oficio Divino*, a propósito de su primer libro, que fue recibido con entusiasmo por el poeta Jaime García Maffla, el mismo que, como integrante de un jurado conformado también por los poetas Giovanni Quessep y Juan Manuel Roca, le había concedido el primer lugar en el Premio Nacional de Poesía Joven, de Colcultura, en 1992. De aquella obra, García Maffla (2013) dijo:

La autora ha trazado lazos con lo poético en hondura y delicadeza impares, si la delicadeza es también comprensión e interpretación de la experiencia humana toda. Hay dolor, como la trascendencia; está en la condición dada al oficio, y a la mano que del aire va a la letra. Y he [sic] decirlo al fin: pocas, muy pocas voces como la suya en Hispanoamérica (p. 381).¹

Después de aquella primera obra, con la que Gloria entró pisando firme en el ámbito de la poesía colombiana, al recibir el salvoconducto de tres de los más connotados poetas del país, en 1993 presentó su segunda obra, *Vosotras*, en la cual desde su voz femenina entabla un diálogo con las mujeres de la historia y de la mitología, al traerlas al presente a través de sus evocaciones. Al presentar esta obra en la colección Autores Antioqueños de la Gobernación de Antioquia, Elkin Restrepo (2013) manifestó su asombro: “Por primera vez, en la poesía colombiana, una mujer asume las diversas máscaras de su propia condición y habla desde allí, desde allí amplía la crónica de una aventura y un destino, que corre atado a ángeles y demonios y toca el éxtasis y el pecado, sirve de instrumento a la revelación” (p. 380). De esta obra, José Manuel Arango (2000), ese maestro que manejaba los silencios con tanta sabiduría, dijo que es “una galería de máscaras que la autora se prueba para reconocerse. Que quiere ser mudable como la luna” (p. 5). Y esto lo afirmó precisamente en la presentación del tercer libro publicado por la autora, *La cicatriz del nacimiento*, el cual él definió como una obra del desarraigo y de la soledad, pero también como una evidencia de que la autora “lleva ya andado buen trecho de ese camino a la interioridad” (p. 5). Este poema sintetiza muy bien la naturaleza de aquel libro:

¹ El texto fue publicado originalmente en la revista *Casa Silva*, núm. 7, en enero de 1994. El autor hizo algunas modificaciones para publicarlo nuevamente en el libro de Gloria Posada *Bajo el cielo. Antología poética 2011-1985*, con prólogo, selección y notas de Adolfo Castañón, publicado en México por la Universidad Veracruzana, en 2013.

Polvo y luz
 El día del alumbramiento
 Engendra
 la sombra de la agonía (Posada, 2000, p. 14).

En 2006 aparecería *Naturalezas*, volumen que reúne poemas escritos entre 1997 y 2005. Estas páginas son testimonio sobre la experiencia de los movimientos de la naturaleza, desde los más sutiles, como el que presenciamos cuando “Un aleteo restaura el aire / Pájaros retornan” (Posada, 2013, p. 80), hasta los movimientos del globo terráqueo, o el resurgir después de la tragedia: “Un nuevo día / y una casa en las montañas / se erige después del derrumbe” (p. 100). Movimientos que siempre tienen sus resonancias en lo más íntimo del ser humano. Adolfo Castañón (2013) afirma que en *Naturalezas*

[...] se da un registro del mundo, sus circunstancias, efectos y momentos: pulcro, limpio, como lavado de la persona, del yo, del sentimentalismo que es superado y trascendido por una observación impersonal que, en definitiva, solo admite el “nosotros” y no se limita a un principio de solidaridad, sino de “orden”. Todo lo por fuera del “nosotros” parece excluido de esta mirada de águila real que mide naturalezas desde una altura en cuyo aire el mundo busca su ser, cifra y esencia (pp. 18-19).

En 2013, en México, apareció *Bajo el cielo. Antología poética 2011-1985*, que reúne gran parte de la obra de Gloria Posada, incluyendo sus obras inéditas, y que se convierte en un reconocimiento a su creación poética.

En 2017 se publicó *Lugares*, con poemas escritos entre 1999 y 2011. Una obra sobre la cual el crítico y escritor Julio Ortega (2013) dice:

La reflexión sobre lo visto es también un pensamiento sobre lo no visto, una pregunta por la naturaleza fugaz y el sentido duradero del mundo en el lenguaje. Como ese colibrí, “corazón de fuego”, que late en una de sus páginas, estos poemas circulan en un espacio abismado, afirmando e interrogando, admirando y cuestionando; son un inventario afectivo, tan lírico como crítico (p. 369).

Antes de avanzar en el diálogo con la autora, es importante recordar que Gloria se graduó en Antropología y en Artes Plásticas; como artista también tiene una larga trayectoria, incluyendo premios y exposiciones nacionales e internacionales; y precisamente en su poesía la mirada de la antropóloga se cruza con los trazos de la artista, para reunir en sus versos un diálogo sobre algunos de los asuntos más profundos del ser humano, donde también intervienen de manera permanente los volúmenes, los colores, los claroscuros y las perspectivas. En otras palabras, la artista y la antropóloga se trenzan de manera permanente con la poeta en sus versos, en muchos de los cuales

podemos presenciar también el dolor y la desolación de quien ha vivido y sufrido las violencias y las tragedias en una ciudad como Medellín, y que también ha conocido tantas historias de las miserias y el desarraigo emanados del conflicto armado que durante tantos años ha desangrado a Colombia. En sus poemas hay registros de todas estas tragedias, pero también del amor, de la vida y de la esperanza.

Gloria, empecemos con un asunto biográfico. En el libro *Bajo el cielo. Antología poética 2011-1985*, publicado en México en 2013, encontramos esta dedicatoria: “*A mi padre Ricardo Posada / sangre, cuerpo y palabra / que soy*”. Esta dedicatoria da pie para preguntar sobre don Ricardo y pedirle que nos cuente lo significativo que él ha sido en su vida.

Bueno, es que yo desde niña tuve un fuerte nexo afectivo con mi padre, y él ha estado presente como un eje de mi vida a lo largo de los años. Mi madre murió cuando yo tenía 16 años, y en toda mi infancia, por sus enfermedades, no logré crear un vínculo con ella, siempre fue una mujer muy distante conmigo.

En mi paso del colegio a la universidad, mi padre nunca criticó mi decisión de estudiar antropología, de estudiar artes plásticas, ni tampoco ha cuestionado mis obras ni mis textos, siento que siempre ha respetado mis decisiones, e incluso cuando viví en Bogotá ocho años, me guardó mis obras en su casa. Él ha sido un gran apoyo en un proceso que no es fácil para nadie, querer ser artista, querer ser escritora.

¿Cómo se inició en la poesía? ¿Fue una lectora precoz? ¿Qué la llevó a interesarse por el oficio de escribir versos? Cuéntenos un poco de ese proceso inicial.

Pues en mi casa no había muchos libros, a mí me gustaba mucho leer, pero no tenía muchas opciones, incluso cuando tenía como once años me puse a leer la Biblia porque era un libro que sí estaba en la casa, y mi hermano, que es mayor, me regañó porque desde sus tendencias ideológicas no le parecía adecuado, y para él, ese libro que han valorado tantos escritores en el mundo, era una superchería...

En mi adolescencia tuve amigos que me prestaban libros y también mi padre empezó a comprar la colección de literatura de la editorial Oveja Negra. Mi relación con la poesía fue más tardía, porque el acceso que tuve a ella en el colegio y en mi casa era muy limitada, y en muchos casos solo eran sonetos recitados que se presentaban en los actos cívicos escolares. Cuando entré a la universidad, conocí a compañeros que

amaban la poesía y a través de ellos empecé a conocer a autores más contemporáneos, y empecé a leer intensamente ese género, y tomé la decisión de escribir poesía, y por eso estudiarla fue mi estrategia fundamental.

¿Hay algún maestro, algún autor o algún mentor que haya jugado un rol preponderante en su formación?

Los primeros maestros son los escritores y artistas significativos de toda la historia de la literatura y del arte en diferentes sociedades y culturas, incluidos los libros, esculturas, pinturas y lugares que documentan una relación con lo sagrado, una cosmogonía. Por supuesto, varios de mis profesores en la Universidad de Antioquia y en la Universidad Nacional fueron muy importantes. Como artista, Luis Fernando Valencia fue un interlocutor y crítico significativo que apoyó mucho mi trabajo, escribió varios análisis sobre mis acciones urbanas y fue el curador de mi primera exposición individual “Obra en la tierra”, en la sala de arte de Suramericana, en 1993. Juan Alberto Gaviria también fue un curador fundamental para la realización de varios proyectos urbanos.

En el ámbito de la antropología, la profesora Aida Gálvez fue una mentora trascendental en mi vida. Con ella recorrí en varias ocasiones el cañón del Río Cauca a finales de la década de 1980 y en la década de 1990. Por ella conocí a diferentes comunidades que después fueron desplazadas por la represa Hidroituango; de esta manera llegué a un país que desde mi casa en Medellín había sido inaccesible.

Finalmente, como yo no estudié académicamente Literatura o Filosofía y Letras, en la Universidad de Antioquia busqué a varios profesores que eran un referente muy importante en la ciudad y se convirtieron en críticos e interlocutores muy significativos para mí: Elkin Restrepo y Luis Fernando Macías. Y cuando *Vosotras* fue finalista en el Premio Nacional de Poesía Eduardo Cote Lamus bajo la lectura de los jurados Fernando Charry Lara, Miguel Méndez Camacho y Juan Manuel Roca, este último apoyó mucho mi trabajo, difundiéndolo en el ámbito nacional, en el Magazín Dominical de *El Espectador*, como lo hizo con otros escritores que siempre han visto en él una figura tutelar. La labor de apoyo de Juan Manuel Roca a los poetas jóvenes del país ha sido fundamental para abrirles un espacio en un medio que, por ejemplo en Medellín, era eminentemente masculino y con luchas de poder bastante complejas...

¿Qué tan influyente ha sido su formación como antropóloga en su poesía y en su obra plástica?

Mis estudios de antropología en la Universidad de Antioquia sensibilizaron y educaron la mirada sobre el paisaje, el entorno, los lenguajes, los símbolos y el mundo. Todos estos ámbitos constituyen y fundamentan la relación con las artes plásticas y con la poesía.

En la antropología confluyen las concepciones culturales de la naturaleza, los mitos, el cuerpo, la casa y la ciudad. Por todo ello, yo siempre me he concebido como una antropóloga que escribe poesía y hace arte.

¿Qué ha significado para usted habitar esta Medellín, en su permanencia y en las mutaciones que nos ha tocado presenciar?

Medellín es la ciudad donde nací, es mi territorio existencial, la ciudad donde crecí, de donde parto y a donde siempre vuelvo... De mi infancia a mi juventud, me tocó el paso de tener una vida barrial a ser testigo de las violencias ocasionadas por múltiples guerras, y no solo eso, sino padecer una concepción de progreso que ha destruido el patrimonio arquitectónico y ambiental bajo una relación con el territorio de dominio, lucro y desconocimiento de las significaciones históricas.

¿Qué fue primero para usted, la poesía o las artes plásticas?

Primero inicié la búsqueda de la poesía. Para hacerlo no necesitaba estar matriculada en una carrera universitaria, solo tenía que conocer la historia de la literatura, ir a bibliotecas, prestar libros, y tener algunos interlocutores que leían mis textos y les hacían críticas muy puntuales. Con las artes plásticas el proceso fue un poco más académico: yo empecé a estudiar en la Universidad Nacional en 1987, y llegué con todos los miedos por tener una educación artística muy poco fundamentada durante la secundaria. Entonces solo en la universidad conocí otros lenguajes más allá de los tópicos comunes de la pintura, el dibujo o la escultura, y empecé a entender que el arte no se basa en el talento o la inspiración, sino que es un trabajo de investigación y un proceso de conceptualización y de compromiso muy fuerte.

En sus instalaciones, en sus esculturas se encuentra poesía, y en sus versos, trazos pictóricos, perspectivas, profundidad de campo, en fin, se advierte tam-

bién un ejercicio plástico. ¿Cómo vive ese vaivén entre las distintas manifestaciones? ¿Es consciente de esos procesos sinestésicos en su ejercicio creativo?

Siento que todo parte de la mirada, de tratar de descifrar imágenes, sonidos, palabras, y buscar, por medio de diferentes lenguajes, una transfiguración. Ante la necesidad de comunicarme, el arte y la poesía han sido mi búsqueda de interlocución, mi forma de enviar mensajes, de establecer nexos con la tierra, el cielo, la naturaleza; de sentirme parte de ellos, y por supuesto, a veces el silencio es otra manera de ser, de estar...

En su obra plástica y también en su poesía están presentes el dolor y el desarraigo que sufren tantos colombianos, del cual usted también ha sido testigo, como artista sensible, pero también como antropóloga.

Tuve la oportunidad de realizar, como estudiante de antropología, trabajos de campo en Sabanalarga, Antioquia, en las materias de etnografía y de arqueología a cargo de las profesoras Aida Gálvez y Sofía Botero, cuando Hernán Henao era el director de la carrera en la Universidad de Antioquia, a finales de la década de 1980. Esos recorridos los continué con Aida en diferentes veredas del cañón del Río Cauca en compañía de los servicios de salud que conseguimos para los campesinos.

En años posteriores, las masacres cometidas por grupos paramilitares produjeron el desplazamiento de cientos de personas hacia la cabecera municipal y hacia Medellín, con graves problemas sociales para la población. Y los antropólogos liderados por Aida Gálvez volvimos a Sabanalarga para realizar un acompañamiento a la comunidad.

Las obras *Mapa, Territorio sumergido* y *Fragmentos*, exhibidas en la exposición individual *Mapas y Fragmentos* (2000), curada por José Roca, surgen de todos estos conflictos generados por el megaproyecto de la Hidroeléctrica Ituango. Y fue precisamente Aida quien me sugirió en años anteriores que sería importante que como artista visibilizara todas estas situaciones...

Como lector y como espectador se puede percibir o intuir confluencias entre sus distintas vertientes. Pero para no especular es mejor escucharlo de su propia voz: ¿cómo confluyen la poesía y las expresiones plásticas en su visión de nuestro mundo contemporáneo?

Tanto en las artes plásticas como en la literatura, yo he trabajado con la naturaleza, el paisaje, el territorio, lo urbano. He tratado de tener una contemplación consciente de

estos contextos, de estos espacios y tiempos donde confluyen el pasado y el presente. Pero cada vez me duelen más las problemáticas sociales de Colombia, uno de los países con mayores índices de pobreza, desigualdad, corrupción, violencia y falta de acceso a la salud, a la educación y al empleo. Y a veces, como artistas o escritores nos sentimos impotentes para crear en medio de estas tragedias, para tener una voz y una mirada que señalen todo esto para visibilizarlo, nombrarlo, y tal vez exorcizarlo con nuestro trabajo...

A propósito de una intervención artística que usted hizo en 1992 con cien personas, con el título *Los caminos que hemos hecho caminando*, en conmemoración de los 125 años de la Universidad Nacional, y que era una intervención de los caminos, como una manera de representar la huella que todos han dejado en la Universidad, ¿cómo son las huellas que estamos dejando hoy en Colombia? ¿Qué caminos encontrarán las generaciones venideras?

Pues yo espero que las huellas que estamos dejando sean de renovación, de una visión crítica para construir un nuevo país. Creo que hay otra conciencia política de lucha por los derechos sociales, de reivindicación frente a los errores del pasado. También existe una lucha ambiental que era muy limitada en las generaciones anteriores. Entonces estamos asistiendo a una expansión de la conciencia en muchos sentidos. Ojalá quienes se oponen a la justicia y a la equidad no sigan obstaculizando que Colombia sea un país mejor para todos.

Usted en sus obras ha estado rastreando huellas, huellas, huellas... ¿Cuáles son las huellas más marcadas que le han quedado en su vida?

Quiero hablar principalmente de las huellas positivas, por las cuales tengo un gran agradecimiento. Poder estudiar Artes Plásticas y Antropología, y hacer un Magister en Estética. Encontrar a autores como Safo, Emily Dickinson, Fernando Pessoa, César Vallejo, Jorge Luis Borges, Alejandra Pizarnik, entre muchos otros... Ver el mar por primera vez en la infancia. Materializar *Los caminos que hemos hecho caminando* en 1992 con más de cien personas en la Universidad Nacional de Medellín. Hacer *Ser ángel por un día* en 1995 con cien niños trabajadores de Bogotá. Ganar el Premio Nacional de Poesía Joven de Colcultura en 1992 con el libro *Oficio Divino*, bajo la evaluación de los jurados Jaime García Maffla, Juan Manuel Roca y Giovanni Quessep. Conocer

el cañón del Río Cauca y sus comunidades antes de la construcción de la represa Hidroituango, de las masacres y del ecocidio. Vivir en la Comuna 13 desde 1999, antes de las guerras entre diferentes grupos armados, estar en mi casa en medio de todos los fuegos y huir desplazada por la Operación Orión. Visitar La Alhambra y la Mezquita de Córdoba. Ver la obra de El Bosco y de Fray Angélico en el Museo El Prado. Ser reconocida por el Proyecto *Víctimas* de la revista *Semana* en 2013 con la obra *Mapa*, seleccionada como una de las ocho obras emblemáticas de las relaciones arte-violencia en Colombia en las últimas décadas. Obtener el 7º Premio Memoria, modalidad Escultura Memorial, en los Premios Nacionales de Cultura de la Universidad de Antioquia. Y podría seguir enumerando hechos que han marcado mi vida por sus diferentes significaciones...

En los Premios Nacionales de Cultura Universidad de Antioquia 2020 le fue concedido el premio Memoria, modalidad Escultura memorial, por la obra *La Casa deshecha*, en homenaje a las personas que tienen que enfrentar el destierro y el desarraigo. Cuéntenos en sus palabras en qué consiste esta obra, y sobre todo su reflexión respecto a esta visión tan dramática que viven tantos colombianos.

El proyecto surge del concepto de la casa como representación del habitar, pero paradójicamente lo que *La Casa deshecha* muestra es que las problemáticas del desplazamiento forzado en Colombia hacen imposible tener un arraigo, una morada. Y entonces la casa se convierte en memoria de un territorio desaparecido.

Por todo esto, la construcción se presenta derribada sobre la tierra y su tipología arquitectónica se basa en la tradición de las comunidades desplazadas de Urabá. En el interior de la puerta, que se abre con un sensor de movimiento, hay una excavación de un área ocupada por una mesa con sus dos sillas, y la cobertura en la superficie es con un vidrio templado transparente que podrá ser recorrido por los espectadores.

Uno siente que usted con su obra se empeña en desacomodar al espectador y al lector, en obligarlo a replantearse su forma de mirar.

Creo que por ser artista plástica tengo una conciencia del espacio distinta a la relación de los escritores con esta dimensión. Cuando estudié en la Universidad Nacional, constantemente recibí señalamientos y críticas sobre los nexos de mis propuestas con el espacio, y eso fue muy importante para mí. El espacio es arriba, abajo, a los lados,

transversal, y cambia la percepción cuando es recorrido, y la relación también es distinta según la distancia del observador. Cuando materializo mis propuestas plásticas, escribo y reviso mis textos, trato de mirarlos desde muchos puntos de vista.

¿Cómo describiría usted la ciudad real, la ciudad que ha gozado y sufrido a lo largo de sus vivencias en Medellín? ¿Y podría decirnos ahora cómo sería la ciudad soñada?

Pienso que hay una ciudad real construida día a día por los urbanistas, por los arquitectos, por la planeación metropolitana, por los habitantes, por la manera de residir, pensar e imaginar el territorio. También existe una ciudad con grandes exclusiones, problemáticas de convivencia, pobreza y educación. Y en medio de todo ello, la ciudad soñada sería aquella en que la construcción de comunidad, de saberes, de democracia, de oportunidades y de respeto por la vida y la naturaleza fueran posibles.

Tanto la ciudad real como la ciudad soñada se encuentran en la obra de artistas, escritores y arquitectos de Medellín, y por ello sus trabajos son muy significativos para entender las distintas configuraciones históricas que caracterizan diferentes periodos.

En 2016, cuando se dio la firma de los Acuerdos de Paz en Colombia, usted escribió un epitafio para la guerra:

Tierra de luto

Cuánto aire consume la palabra guerra
Cuántas voces preguntan de dónde viene
y a dónde va...
Su fuego se extingue
como aliento transfigurado en rocío
en un territorio que exorciza
los nombres del mal
Todas las lágrimas se unen
Los ríos se llevan la muerte
en caudal sin retorno
que fluya hacia el país
de la espera

Después de estos cuatro años transcurridos desde la firma de aquel Acuerdo, ¿qué piensa sobre lo que está pasando hoy en este país que sigue sembrado de odios y de violencias?

El epitafio *Tierra de luto* lo escribí para el evento “Descanse en paz la guerra”, organizado por la Biblioteca Nacional, la Casa de Poesía Silva y el Ministerio de Cultura.

En ese momento teníamos la esperanza de un nuevo país sin el lastre de la violencia que ha marcado su historia. Desafortunadamente, son muchos los enemigos de la paz, y es decepcionante ver cómo muchos grupos conservan sus privilegios y buscan a toda costa la impunidad de sus crímenes. Por supuesto, la justicia para las víctimas y el cumplimiento de los Acuerdos se ha obstaculizado.

¿Cómo percibe usted el ámbito editorial para la creación poética hoy en nuestro entorno, y qué visión tiene frente al quehacer artístico en la ciudad y a las dinámicas de este, tan mediados, por supuesto, por la institucionalidad?

Hay un trabajo editorial muy dinámico, divulgando la obra de muchos autores. Pero no podría profundizar en esta respuesta; desde el año 2000 yo no publico en Colombia: tuve una experiencia editorial muy traumática con mi libro *Vosotras* en 1993 y por eso me alejé siete años de la publicación de mis poemarios y los dejé guardados e inéditos.

Mis últimos libros han sido publicados en México y en España; he tratado de publicar aquí, he mandado mis libros a algunas editoriales, pero han sido rechazados. Las ediciones de los libros *Naturalezas* (2006), *Bajo el cielo. Antología poética 2011-1985* (2013), y *Aire en luz. Muestra de poesía 2016-1985* (2017) han sido posibles por el apoyo que le han dado a mi trabajo los críticos literarios latinoamericanos Adolfo Castañón y Julio Ortega.

Respecto al quehacer artístico en la ciudad mediado por la institucionalidad, es un poco triste ese panorama desde hace varias décadas. Hay personas que no se sabe el porqué tienen unos cargos de gran responsabilidad con la cultura y las artes, y se asumen como los dueños vitalicios de ciertos espacios e instituciones; esos funcionarios están en una zona de confort, pero para los artistas es un ámbito desolador. También hay personas que llegan a la ciudad de otros lugares, pero no conocen el arte antioqueño ni les interesa conocerlo, y cuando supuestamente hacen curadurías sobre Antioquia, están llenas de limitaciones conceptuales e históricas...

Y en medio de todo esto uno se pregunta: ¿quiénes son los dueños de la cultura y de las artes en Medellín? Finalmente, la respuesta a la que uno llega después de más de treinta años en este medio es que existe una burocracia cultural que asume que como funcionarios no están al servicio de la comunidad y de los artistas, sino que, por el contrario, son la comunidad y los artistas quienes deben estar al servicio de ellos...

¿Y qué fue lo que pasó con *Vosotras*?

Vosotras fue el libro que me dio a conocer como poeta en el país; en su proceso de trabajo lo sometí a la lectura crítica de muchas personas, y esa interlocución fue muy importante para mí. Creo que ese libro me confrontó como mujer, como poeta joven y prácticamente inédita, y como una persona que provenía de otras disciplinas y que fue recibida de una manera muy generosa por los poetas del país.

Yo trabajé mucho el manuscrito y lo presenté al comité de la Colección Autores Antioqueños de la Gobernación de Antioquia, y fue aprobado para su publicación en 1993. Tiempo después me encontré con Víctor Gaviria y Helí Ramírez, escritores que habían sido publicados en la colección, y cada uno por su lado me dijo que tuviera mucho cuidado con *Vosotras* porque las publicaciones de ellos habían salido llenas de erratas, y por eso más que una alegría, se convirtieron en una tragedia, y me aclararon que ellos habían pensado que el editor estaría supervisando todo el proceso, pero que no fue así... Por tal motivo, a pesar de que en esa época yo no tenía computador, busqué la ayuda de Carlos Enrique Sierra, quien consiguió ayuda en una corporación para trabajar allá los fines de semana; yo le dicté a Carlos el libro, él lo digitó y yo revisé la impresión en mi casa para posteriormente corregir con Carlos algunos errores de digitación. El proceso fue demorado porque el manuscrito era extenso. Entonces le entregué al editor el disquete con todos los poemas, pensando que así saldrían bien; sin embargo, quise revisar el diseño que hicieron, y al leer los poemas vi que no era la misma versión que había pasado en el disquete; el libro estaba lleno de errores, y me tocó volver a revisar todo, corregir los textos con la empresa que contrataron para la publicación, y, por supuesto, el trabajo inicial se perdió porque al parecer nunca les entregaron el disquete a ellos...

Yo tenía 25 años, y sentí que publicar es una labor muy ardua y que así se haga lo que se haga, hay personas que obstaculizan todo el proceso y no hacen su trabajo con rigor. Y aún hoy me pregunto cuál era la labor de ese editor, e incluso me da miedo leer otros libros de esa colección: ¿será que los libros de grandes autores antioqueños muertos también están llenos de errores? Una de las últimas veces que vi a ese editor fue hace casi dos décadas en el archivo fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto; yo hacía una investigación sobre patrimonio en Medellín y él entró intempestivamente fumando un cigarrillo... Al parecer, para él la nicotina no afectaba los archivos...

A propósito de este poema, publicado en su antología *Bajo el cielo...*

Al grito de guerra
ningún varón
se quedará en la aldea
¿Qué haremos las mujeres
con el amor
mientras los hombres
convocan la muerte?

Qué visión tiene usted de la guerra, y cómo la ha vivenciado a lo largo de su vida.

Ese poema pertenece al libro inédito *Periodo de sombra*, que empecé a escribir en 1991. Algunos de estos poemas fueron publicados en el suplemento cultural *Imaginario* del periódico *El Mundo* de Medellín, el 23 de marzo de 1996, al igual que en la *Antología de la Poesía Colombiana*, compilada por Rogelio Echavarría y editada por el Ministerio de Cultura de Colombia y el Áncora Editores en 1997. Y por supuesto, una muestra más representativa del libro forma parte de la antología *Bajo el cielo*, editada por la Universidad Veracruzana en México en 2013.

Mi vivencia de la guerra fue inicialmente en los libros de historia, en el cine, la literatura y en las noticias de lo que sucedía en el mundo, pero durante la escritura de *Periodo de sombra* la guerra en Colombia se acrecentó, y cada vez fue más cercana a mí, primero con la guerra del narcotráfico que creó un clima de zozobra en todo el país, y después con mi vivencia de las confrontaciones en la Comuna 13 en Medellín, donde residí en la urbanización San Michel entre 1999 y 2004. Como testimonio, escribí “En el vecindario de la Comuna 13”, difundido en los periódicos *El Tiempo*, el 31 de agosto de 2003, en Colombia, y en *La Jornada Semanal*, el 26 de octubre de 2003, en México, entre otras publicaciones...

Desafortunadamente, la violencia y la guerra nunca han cesado, y la hemos vivido con diferentes intensidades en las ciudades y en las zonas rurales.

En su libro *Vosotras*, los poemas se convierten en una invocación de mujeres de distintas épocas, sean de la historia, de la religión, la literatura o la mitología, por ejemplo. ¿Cómo ve esta especie de revolución mediática que estamos presenciando actualmente, a propósito de las reivindicaciones de las mujeres?

Las luchas por los derechos de las mujeres han existido desde hace varios siglos; con las redes sociales pueden visibilizarse más, y todos hemos asistido a la construcción

de una comunidad en constante interacción que expande los límites de su conciencia y de sus luchas. Lo que me preocupa es que a veces hay unas expresiones de fanatismo que no son coherentes con la convicción del respeto por los derechos de los seres humanos, sin importar el género...

Gloria: usted es una mujer de mediana edad, muy joven podríamos decir para su trayectoria y para los logros cosechados en sus diversas expresiones artísticas. ¿Cuáles son sus sueños hoy? ¿Hacia dónde quiere seguir en sus búsquedas?

Bueno, gracias por esa valoración de mi trabajo. Hace unas décadas, lo más importante para mí era mi trabajo poético y plástico; pero con los años, le he dado más valor a otros lenguajes, al lenguaje de la dignidad, de la honestidad y la justicia. Me duele profundamente la situación del país, el ecocidio del Río Cauca, las víctimas de Hidroituango, los Falsos Positivos, la corrupción, el hambre, lo difícil que es el acceso a la educación para muchas personas. Yo quiero seguir siendo artista y poeta, pero crear en medio del dolor y la devastación ya no es suficiente para mí, y cada vez es más difícil porque la impotencia de no lograr hacer nada ante los malvados, me rebasa. Y además, a lo largo de los años también he conocido a una burocracia cultural que en muchos casos maltrata y destruye a los artistas. Entonces construir una voz, unos símbolos, una transfiguración de la realidad en medio de todo esto se ha vuelto una situación muy compleja para mí, que en muchos años me ha enfrentado al escepticismo, al silencio, al ostracismo...

Referencias bibliográficas

- Arango, J. M. (2000). Presentación. En G. Posada. *La cicatriz del nacimiento* (pp. 5-8). Medellín: Editorial El Propio Bolsillo, colección Ojo Editorial, 15.
- Castañón, A. (2013). Prólogo. Hacia el poema. En G. Posada. *Bajo el cielo. Antología poética 2011-1985* (pp. 9-31). México: Universidad Veracruzana.
- García Maffla, J. (2013). Oficio Divino. En G. Posada. 2013. *Bajo el cielo. Antología poética 2011-1985*. (pp. 381-382). México: Universidad Veracruzana.
- Ortega, J. (2013). Lugares. En G. Posada. *Bajo el cielo. Antología poética 2011-1985* (pp. 369-370). México: Universidad Veracruzana.

- Posada, G. (2000). *La cicatriz del nacimiento*. Medellín: Editorial El Propio Bolsillo, colección Ojo Editorial, 15.
- Posada, G. (2013). *Bajo el cielo. Antología poética 2011-1985*. México: Universidad Veracruzana.
- Restrepo, E. (2013). Vosotras. En G. Posada. *Bajo el cielo. Antología poética 2011-1985* (pp. 379-380). México: Universidad Veracruzana.

RESEÑAS
REVIEWS

**A LA MESA DEL TIRANO: PODER Y
GASTRONOMÍA EN LA NOVELA DE LA
DICTADURA**
MILAGROS SANTIAGO HERNÁNDEZ*

EDITORIAL PETRICOR, SAN JUAN, PUERTO
RICO, 2019, 272 P.

Ernesto Mächler Tobar¹

* **Cómo citar esta reseña:** Mächler Tobar, E. (2021). Reseña del libro *A la mesa del tirano: Poder y gastronomía en la novela de la dictadura* de Milagros Santiago Hernández. *Estudios de Literatura Colombiana* 49, pp. 263-268. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n49a15>

¹ <https://orcid.org/0000-0001-8978-3862>
ernesto.machler@u-picardie.fr
Université de Picardie Jules Verne, CEHA-
Centre d'Études Hispaniques d'Amiens,
France.

El ensayo se abre con el poema de José Martí, “Banquete de tiranos”: déspotas glotones se alimentan de hombres y de almas a la vez que perfuman sus dientes. Aquí todos somos el plato fuerte en el juego sangriento de los dictadores. Los sátrapas conforman una de las plagas que con frecuencia han marcado la historia de América Latina, abusando de su poder absoluto y arbitrario. Desde la Independencia, cada país ha conocido uno o varios gobernantes de este tipo, llámense dictadores, tiranos, arbitrarios, teósofos, sanguinarios o nepotistas, seres a menudo cercanos a la locura. Algunas veces asociados a la cúpula militar, y no exentos de carisma, los dictadores se convierten en personaje recurrente en nuestra literatura, que ficcionaliza sus historias, sean reales o inspiradas por diversas encarnaciones. La temática de la dictadura en la literatura ya ha sido abordada por muchos ensayistas, y es imposible olvidar los ejemplos de Ángel Rama, *Los dictadores latinoamericanos* (1976), de Conrado Zuluaga, *Novelas del dictador, dictadores de novela* (1977), y

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez

Recibido: 23.05.2021

Aprobado: 21.05.2021

Publicado: 30.06.2021

Copyright: ©2021 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



de Adriana Sandoval, *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana, 1851-1978* (1989), entre tantos otros.

La novedosa y osada propuesta de la investigadora boricua Milagros Santiago Hernández es concebir la dictadura como un abyecto suceso antropofágico. Se sirve con audacia de este ángulo de visión para abordar la ficcionalización de la dictadura latinoamericana, encarnada básicamente en tres novelas: *La carne de René* (1952) de Virgilio Piñera, *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos y *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez, que ocupará prioritariamente nuestra atención. Las referencias gastronómicas son interpretadas como patentes metáforas del autoritarismo. ¿Es válida esta lectura como marco teórico? Como recurso de análisis literario, la gastrocrítica (palabra creada por Ronald Tobin) ha sido escasamente empleada, si bien autores como Rita de Maeseneer se han lucido con ella, como en *Devorando a lo cubano. Una lectura gastrocrítica de textos relacionados con el siglo XIX y el Período Especial* (2012), por ejemplo. El presente ensayo de Milagros Santiago ha sido merecedor del premio PEN Club Puerto Rico Internacional, categoría Ensayo 2020. El jurado destaca su “mirada diferente y refrescante”. Habría que añadir que su visión viene también impregnada de humor negro y de originalidad, a la vez que respira con una libertad de carnaval, como se aprecia particularmente en los incisivos epígrafes de los apartados.

El libro está dividido en cinco capítulos que incitan la salivación. Milagros Santiago cimienta la base de su análisis gastrocrítico: “De esta forma, lo que comen o dejan de comer, el modo y la frecuencia con que se ingieren los alimentos, los cambios en los hábitos alimentarios y de sobremesa [...] determinan muchas veces la evolución de los actantes y los giros de la trama” (p. 10). Afirmar que todo ello son fundamentos estructurantes del discurso político. En “Dictadores en su tinta”, evoca aquellos tiranos literarios que justifican tallar en mármol la frase de George Orwell: “El poder no es un medio, es un fin”. Su panorama cronológico del bosque destaca árboles como en las novelas de Esteban Echeverría, “la primera gran metáfora gastronómica” (p. 14), José Mármol, Ramón del Valle-Inclán, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, Enrique Lafourcade y Zoé Valdés. Los hábitos alimentarios opíparos o parcos, el dominio de la etiqueta y de la sobremesa, por lo general desconocido por los dictadores, son claramente maneras de hacer patente el control social al evidenciar la diferencia entre la ‘civilización’ y la ‘barbarie’. Por ello, destaca “la práctica de los ágapes como herramienta para manipular la opinión

pública” (p. 37). La imposta puede ser simbólica, como en el acto sexual: el coito sería un “alimento subversivo y acto de evasión en tiempos de hambre” (p. 40) y, como en la novela de Valdés *La nada cotidiana* (1995), un evidente acto de protesta. El papel cómplice de la Iglesia, en especial de los jesuitas, adquiere contundencia al disfrazar al tirano como protegido de Dios. Igualmente cómplices son la oligarquía, los ricos industriales y hacendados, el ejército y, de manera abierta o camuflada, los intereses de los Estados Unidos. A veces, en su pasión devoradora, Santiago impone el argumento gastronómico, restándole penetración al desarrollo analítico, pero sus observaciones nunca dejan de ser pertinentes.

“Ingredientes para cocinar una dictadura” aborda el control del hambre para manipular la población; el viejo *Panem et circenses* que, como una cornucopia de la abundancia, tiene por objetivo impedir a la gente el reunirse para complotar. Sirviéndose del léxico de la gastronomía como lenguaje común que todos entienden, el discurso político del tirano y sus bandos de información crean un aglutinante que lo identifica con el pueblo y lo hace parte de su carisma: “Dicho cariz mítico reside, entre otros factores, en el poder que le otorga al dictador su filiación con las masas populares” (p. 49). El cuerpo del déspota en *El otoño del patriarca* es creado con fragmentos de varios de los innumerables dictadores que ha conocido el continente, una suerte de Frankenstein que tetaniza la atención, primero por la violencia y la abyección, luego por su caducidad, pues termina como carne para gallinazos. El tiempo en esta novela es similarmente un vientre que devora y digiere a sus víctimas. La descomposición de muchas dictaduras ficticias viene justamente de la ‘mortecina’ o cadaverina que corrompe a los aliados del poder, ahitos de las prebendas que van obteniendo a la sombra del tirano: “El hambre de poder es una enfermedad altamente contagiosa, sobre todo tratándose de personas tan cercanas a la cabeza del gobierno”, sostiene Santiago (p. 99).

El Patriarca ignora el correcto protocolo del buen comer, es una fuerza bruta que se manifiesta animalizada y que despliega un populismo a ultranza. Si Leticia Nazareno es la guía de tan complejo aprendizaje, permite meditar que “la pérdida del dominio dictatorial aparece asociada al refinamiento de sus hábitos de comensal” (p. 52). ¿Apacigua la civilización al bárbaro? En la novela de Roa Bastos el dictador es autofágico, una suerte de divinidad que nutriéndose de sí misma fortalece el poder, una teogonía de fénix que garantiza la perpetuidad del régimen, una automutilación regenerativa próxima a la ceremonia eucarística. Por el contrario, en Piñera ese ente es una fuerza

diluida e integrada al cuerpo social, poseedora de la mirada panóptica de vigilancia perfecta. Una censura bien empleada, por su mismo carácter represivo, termina por generar una autocensura propia a la víctima, como se evidencia en los Comités de Defensa de la Revolución. El carácter individual del ciudadano desaparece trocado en un colectivo de masa autorregulada. El régimen autoritario instiga para que la población pelee por un subterfugio que se ha vendido como esencial, de modo que no se rebele por la vital libertad. Nace “El espectáculo del hombre a quien ciega el poder para poder devorarlo mejor”, en palabras de Rama.

“Gastronomía y patriarcado” ilustra cómo el pueblo obedece cuando la opresión va acompañada del hambre. La metáfora ideal será el acceso al consumo de carne. Muchos dictadores son estancieros feudales, y las vacas que se desperdigan representan la lenta desintegración del poder. García Márquez mitologiza las dimensiones extraordinarias del patriarca en la percepción de la mano enguantada por la mente colectiva: “bastaba con que él señalara con el dedo a los árboles que debían dar frutos y a los animales que debían crecer y a los hombres que debían prosperar”. La mano como ente creador y ordenador del universo. Carne, leche, miel, amaranto, maíz, sal, son alimentos vitales de los que se sirven las dictaduras para manipular al pueblo. La sal es utilizada por el patriarca para combatir el brote de fiebre amarilla, como si otorgara al mismo tiempo incorruptibilidad a la dictadura. Pero, como escribe Tomás Val, citado por Santiago, “El poder es como esos nuevos alimentos envasados: también tiene fecha de caducidad” (p. 151).

“Con la sartén por el mango” se ocupa de las mujeres que utilizan los fogones de la cocina “como una trinchera de contraataque” (p. 159), representando la enorme influencia de las madres, esposas o amantes latinoamericanas, que a veces son encarnaciones más tiránicas y déspotas que el mismo cónyuge. Tal es el caso de Leticia Nazareno, solapada y usurpadora, vago reflejo de la madre del patriarca: ella sabe que, como lo afirma la creencia popular, el hombre se conquista por el estómago. Por cierto, Bendición Alvarado se descompone en una suerte de espejo de la putrefacción del régimen. Las demás mujeres en *El otoño del patriarca* son apenas concubinas reales o posibles, sumisas o violadas, a las que tomar por asalto, sin tomarse el trabajo de la desnudez, asaltos que son imágenes de la rusticidad de los dictadores, “antítesis de los gobiernos ilustrados y democráticos” (187). Mujeres que parecen no percibir la agresión sexual (¿es ello posible?), pero que emplean esta forma de resistencia pasiva

para desmoralizar al dictador y castrarlo metafóricamente. Por ello termina baboso, viviendo amoríos de adolescente con niñas de trece años que le revitalizan el grotesco cuerpo. El ansiado aliento de regaliz de Manuela Sánchez es ansia de juventud impecadera e incorruptible, pero afrodisíaca.

“Banquete carroñero” analiza cómo se implanta en la memoria colectiva el personaje del dictador, en especial por medio de la mistificación póstuma. En la novela de Piñera, después de la ceremonia de lamer el cadáver de René, el cuerpo es cremado, lo que cancela la posibilidad de un retorno; se deshace aquí el cuerpo social de la población cubana, no el del tirano. El Supremo de Roa Bastos presume que “Condenado a vivir en el corazón de una raza, también estoy atado al naranjo de las ejecuciones”, y se siente así signado por la inmortalidad. El patriarca, devorado por los buitres, adquiere la posibilidad de ascender en vuelo circular y de dominar el espacio. Las ceremonias de homenaje preludian la llegada de una nueva época; no obstante, los cuerpos déspotas consumidos por gusanos o buitres son apenas la instauración de una nueva tiranía, lo que se hace ya patente en el cuento “Los funerales de la Mamá Grande” (1962) del Nobel colombiano. Al servir a la mesa el cadáver de su hombre de confianza, Rodrigo de Aguilar, el patriarca no solo se venga sino que genera la aglutinación cómplice de los convocados al banquete: “La unión de un cuerpo militar fragmentado a través del desmembramiento y la ingesta del ente disociativo”, escribe Santiago (p. 245). Recuérdese no solamente el *Titus Andronicus* (1594) de Shakespeare, sino la película de Peter Greenaway, *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover* (1989).

A la mesa del tirano nos presenta la figura del dictador y el aparato de poder que le rodea como una bestia voraz que se nutre de la patria hambreada y digiere inmisericorde a todo detractor, pero finalmente debe conceder que sus propios despojos sirvan de nutrimento a carroñeros. Sin embargo, dicha muerte no representa el final del convite, como lo plantea Santiago, sino su entrada al mito y la apertura del camino a la sucesión. “La escritura salva a los tiranos del olvido al sacarlos del tintero en que se ahogan”, afirma (p. 219). La novela de la dictadura ha conocido varias etapas, iniciando como denuncia del horror para pasar a constituir un fácil reclamo panfletario, y evolucionar finalmente hacia la construcción de una metáfora del poder omnímodo; pero los dictadores están lejos de dejar de ser una significativa atracción ficcional. Ismail Kadaré sostiene que “La dictadura y la literatura no pueden ser concebidas sino como dos fieras que se atrapan permanentemente por el cuello, y de este combate es el escritor quien

sale vencedor, puesto que las heridas que él inflige tienen manifestaciones tardías que no cicatrizan nunca”. Mientras que algunas plumas, en momentos de deshonrosa carencia de discernimiento, ensalzan a los dictadores y comen a su mesa, como José Antonio Osorio Lizarazo en su hagiográfica *Así es Trujillo* (1958), otras, afortunadamente la lúcida mayoría, cantan con Jorge Zalamea (1952) sin cansancio: “El mundo todo ya no era de sangre sino de agua chirle, como el Gran Burundú-Burundá no era otra cosa ya que un obeso papagayo de papel”. Si el dictador y su ficcionalización son perennes, que también lo sea nuestra denuncia. “Los dictadores terminan siendo devorados por su propia hambre de poder” (p. 252), concluye la ensayista Milagros Santiago. Pasemos a manteles, ¡pero nadie debe comer con la boca cerrada!

DÉDALO CAMILO BOGOYA*

EDITORIAL UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA,
MEDELLÍN, 2020, 187 P.

Andrés Vergara Aguirre¹

* **Cómo citar esta reseña:** Vergara Aguirre, A. (2021). Reseña del libro *Dédalo* de Camilo Bogoya. *Estudios de Literatura Colombiana* 49, pp. 269-271. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n49a16>

¹ <https://orcid.org/0000-0002-5304-6550>
andres.vergara@udea.edu.co
Universidad de Antioquia, Colombia.

Dédalo es una novela preñada de hibridez, en la que se entrelazan de manera inteligente la historia del mítico artesano que construyó el laberinto para el Minotauro, y la historia del secuestro de una joven en la Colombia contemporánea, quien es sometida a un cautiverio que nos recuerda no solo que el secuestro es uno de los más crueles e ignominiosos actos contra el ser humano, sino que además en algunos casos la crueldad puede ir más allá de todo límite. Así, vemos a una muchacha encerrada en una celda en la que tiene muy poco espacio para moverse, donde debe aguantar hambre durante muchos días, mientras ve cómo el perro de la guardiana —otra bestia feroz— se toma la sopa y devora los huesos que ella quisiera comer, aunque se tratara de huesos humanos.

Dédalo es una historia dura, que nos deja ver la agonía de una secuestrada que lucha por sacar fuerzas de la imaginación para mantenerse con vida, mientras el hambre y la exposición a la intemperie la van devorando hasta que la piel apenas le forra los huesos, y aun vemos cómo uno a uno va perdiendo sus dientes.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez

Recibido: 13.05.2021

Aprobado: 21.05.2021

Publicado: 30.06.2021

Copyright: ©2021 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



El modo como se entrelazan las dos historias —la mitología en la antigua Grecia y la violencia en la Colombia contemporánea— se convierte en una sugestiva invitación a reflexionar sobre muchos aspectos que se cruzan en ambas secuencias. La actitud mezquina que asume Dédalo, cuando celoso porque el talento de su pequeño sobrino es un anuncio de que se convertirá en su digno sucesor, y que hasta podría superarlo, decide asesinarlo, y las relaciones entre los monarcas y entre los mismos dioses, por ejemplo, mediadas por la envidia, los celos, la vanidad, las traiciones y el rencor, guardan similitudes con las relaciones entre los políticos y los poderosos en nuestro país hoy, como bien lo advierte la secuestradora, cuyo discurso y contexto permiten concluir que ella pertenece a un movimiento guerrillero.

En el mismo sentido, al leer sobre el laberinto del Minotauro y los catorce jóvenes atenienses que cada año eran arrojados allí para que los devorara aquella criatura híbrida, podemos pensar que existe cierto paralelismo con las historias de muchos de los jóvenes colombianos, que consuetudinariamente son arrojados a las fauces de ese monstruo de la violencia, cualquiera que sea el ejército del que formen parte —de izquierda, derecha o delincuencia común—. Al fin de cuentas, en medio de la orgía de sangre se vuelve muy difícil distinguirlos. La misma Flora, secuestrada, está atrapada en ese laberinto, y tendrá que echar mano de todo su ingenio en el intento de salir de allí; no obstante, aunque lograra encontrar la salida, ya las cosas nunca más serían como antes de aquella pesadilla.

Esta es una novela corta, de 187 páginas que son suficientes para dejar una profunda reflexión sobre las violencias que estremecen a Colombia. Así nos lo recuerda uno de los personajes cuando advierte que “Al país lo están exhumando, región por región” (p. 185). Con esto alude, por supuesto, a los miles de desaparecidos desperdigados a lo largo y ancho del territorio colombiano, en crímenes protagonizados por los distintos actores en contienda.

La narración está distribuida en 38 capítulos cortos, donde se alternan sobre todo las voces de tres de los personajes, que asumen la narración en la mayor parte del relato, y donde Flora, la secuestrada, gana un rol protagónico, pues es precisamente ella una especie de Sherezade que se esmera por despertar la curiosidad de la guardiana con los relatos que le va contando, algunos de su propia vida y otros ajenos, para ganar tiempo, tiempo que se vuelve prolongación de la agonía pero también una esperanza de sobrevivencia, y de aplacar la crueldad de la otra mujer, que al comienzo

se muestra dura, fría, impermeable. Y una de esas historias es precisamente la del mítico Dédalo, una historia que muchas veces le contaría a la niña Flora su padre, un bibliófilo vendedor de ediciones de lujo antiguas, que por cierto lleva mucho tiempo sin vender un ejemplar.

En cuanto a la escritura, la novela muestra buen dominio de las técnicas narrativas. Hay una clara diferenciación, por ejemplo, entre el relato de Dédalo, narrado por uno de los personajes pero con palabras prestadas, en un tono y un estilo que le dan mayor credibilidad al discurso —y que evidencia una gran deuda del autor con el maestro Jorge Luis Borges, cuyo magistral cuento “La casa de Asterión” encuentra una gran resonancia aquí—, y el relato del presente, con unos lenguajes y unos tonos mucho más próximos a nuestra realidad, con algunos giros coloquiales, por ejemplo, e incluso con algunas palabras mal empleadas o mal dichas, en el discurso de un personaje malhablado como la guardiana, con lo que se busca mayor autenticidad, incluso cuando escucha los relatos mitológicos y los apropia en su lenguaje y en su realidad, como en este pasaje, que es su reacción al escuchar la historia de Ícaro y sus alas de cera derretidas por desafiar al sol:

de aquí hasta donde termina la vista hay gente que echó a volar y le quemaron las alas y la ropa y las fincas se las chamuscaron, gente brava, como nosotras, que quiere coger el sol entre las manos, que quiere llegar lejos, y vea lo que pasa, gente joven, sin peso en los hombros, gente que se desboca y no tiene freno [...] gente que vuela muy alto, y de lo alto se estrellan, se dan contra el cielo, y de ese totazo nadie la levanta a una, como usted dice, una historia muy triste (p. 140)

Y a propósito de este párrafo citado, que comienza en minúscula y termina sin punto —valga la aclaración—, esta es parte de la técnica utilizada por el autor para marcar diferencias entre los distintos discursos del relato, por ejemplo, y también para indicar la relación de continuidad —o en algunos casos de discontinuidad— entre las narraciones.

Camilo Bogoya estudió literatura en la Universidad Nacional de Colombia; hizo su Maestría en Literatura Comparada y su Doctorado en Literatura Francesa en la Universidad de París III (Sorbonne Nouvelle). Se desempeña como profesor de Literatura en la Universidad de Artois, Francia. En su producción se refleja un consumado lector, y también se muestra un escritor llamado a dejar una gran obra. Con esta novela obtuvo el Premio Nacional de Novela Universidad de Antioquia en 2019.

ÍNDICE DE AUTORES

Becerra Lagos, José Inocencio: estudiante de la Maestría en Literatura en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Licenciado en Idiomas Modernos: español-inglés de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (2019). Joven investigador del Grupo de Investigación Senderos del Lenguaje, UPTC.
Contacto: chencho.becerra@gmail.com

Becerra Mayorga, Witton: doctor en Estudios Hispánicos de la Universidad de Western, Canadá (2020). Profesor Asociado de la Escuela de Idiomas y Coordinador de Maestría en Literatura en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Editor de la revista *La Palabra*.
Contacto: witton@gmail.com

Chaves O'Flynn, Carolina: doctora en Lingüística Hispánica (2017) del Graduate Center de la City University of New York (CUNY) y profesora asistente en Queensborough Community College (CUNY). Literata (2005) de la Universidad de los Andes (Colombia) y Magister (2010) en Literatura española y latinoamericana de City College of New York (CUNY). Es miembro del Grupo de glotopolítica de la City University of New York (CUNY), especializado en sociolingüística crítica, en el que participa con investigaciones en lexicografía e historiografía lingüística con perspectiva glotopolítica.
Contacto: cchaves@qcc.cuny.edu

Escobar Mesa, Augusto: doctor en Letras y Estudios Iberoamericanos de la Université Michel de Montaigne-Bordeaux. Investigador en las líneas de teoría literaria, literatura colombiana y literatura de la violencia. Profesor de la Université de Montréal, Canadá.
Contacto: ramon.augusto.escobar@umontreal.ca

Freja de la Hoz, Adrián Farid: doctor en Literatura de la Universidad de los Andes (2020) y Profesor Asociado en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Integrante del grupo de Investigación Senderos del Lenguaje (UPTC).

Contacto: adrian.freja@uptc.edu.co

Homann, Florian: doctor en filología románica. Docente en la Universidad de Münster y miembro del Grupo de investigación de Estudios Literarios (GEL) de la Universidad de Antioquia.

Contacto: fhomann@uni-koeln.de

Jastrzębska, Adriana Sara: doctora en Humanidades por la Universidad Jaguelónica de Cracovia y profesora adjunta en el Departamento de Filología Románica de la misma universidad.

Contacto: adriana.jastrzebska@uj.edu.pl

Mächler Tobar, Ernesto: ingeniero químico de la Universidad Nacional de Colombia y doctor en literatura latinoamericana de la Universidad de la Sorbonne Nouvelle. Ejerce como Maître de Conférences en la Universidad de Picardie Jules Verne, en Amiens (Francia).

Contacto: ernesto.machler@u-picardie.fr

Marrugo Puello, Cecilia: doctora en Literatura Hispanoamericana. Profesora Asociada en la Universidad Estatal de Tarleton, Estados Unidos.

Contacto: mpuello@tarleton.edu

Monroy Zuluaga, Leonardo Augusto: doctor en Literatura de la Universidad de Antioquia (2016). Profesor en la Universidad del Tolima e integrante del Grupo de investigación en Literatura del Tolima en la misma universidad.

Contacto: lmonroy@ut.edu.co

Nájera Nájera, Mildred del Carmen: magíster en estudios de la cultura con mención en Literatura Hispanoamericana de la Universidad Andina Simón Bolívar (2016). Antropóloga egresada de la Universidad de Antioquia. Integrante del grupo de investigación Religión, Cultura y sociedad, categoría B. Coordinadora del proyecto “Leer con migrantes en la mitad del mundo” (Proyecto ganador del Concurso Público para la “Línea de Fomento de Cultura y Derechos Humanos 2020” del Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación. Ecuador).

Contacto: mildrednajera@gmail.com

Pineda Buitrago, Sebastian: doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México (2015). Profesor y director de la Maestría en Literatura Aplicada en la Universidad Iberoamericana Puebla. Autor de *La musa crítica. Teoría y ciencia literaria de Alfonso Reyes* (2007), *Breve historia de la narrativa colombiana. Siglos XVI-XX* (2012) y *Tensión de ideas: el ensayo hispanoamericano de entreguerras* (2016).

Contacto: sebastian.pineda@iberopuebla.mx

Rengifo Muñoz, Alejandra: Ph.D. en Español de la Universidad de Kentucky (1999) y profesora de Español en la Universidad Central de Michigan desde 2011. Autora de *Rosario Ferré y Mayra Montero: entre la espada y la cruz, written with Dolores Flores-Silva* (2009).

Contacto: rengi1a@cmich.edu

Salazar Echavarría, Alexander: estudiante del pregrado en Filología Hispánica de la Universidad de Antioquia. Miembro del Grupo de Estudios de Literatura y Cultura Intelectual Latinoamericana (GELCIL), adscrito a la Universidad de Antioquia. Integrante de los semilleros de investigación en Historia Intelectual, del GELCIL, y en Ediciones Críticas, del GEL, ambos de la Universidad de Antioquia.

Contacto: alexander.salazare@udea.edu.co

Santos García, Emiro: candidato a doctor en Literatura por la Universidad de Antioquia. Magíster en Literatura Hispanoamericana y del Caribe de la Universidad del Atlántico y Profesional en Lingüística y Literatura de la Universidad de Cartagena. Miembro del Grupo de Investigación “Comunidades imaginadas latinoamericanas: perspectivas multi e interdisciplinarias” de la Universidad de Cartagena. Ha publicado los libros de investigación literaria *El jardín, la torre y la lámpara. Poesía y conocimiento en la lírica colombiana* (2018), *Cartografías de la imaginación* (2013) y *Héctor Rojas Herazo. El esplendor de la rebeldía* (2011). Profesor de literatura en la Universidad de Cartagena.

Contacto: emirosantosgarcia@gmail.com

Vergara Aguirre, Andrés: doctor en Historia de la Universidad Nacional de Colombia. Miembro del Grupo de Investigación de Estudios Literarios (GEL). Profesor Asociado de la Universidad de Antioquia. Autor de la novela *Jugaremos a la guerra* (2018).

Contacto: andres.vergaraa@udea.edu.co

NORMAS PARA AUTORES

Estudios de Literatura Colombiana es una publicación científica arbitrada y dirigida a estudiantes de pregrado, posgrado e investigadores cuyo objeto de estudio esté relacionado con las literaturas del país. El fenómeno que entendemos ahora como literatura colombiana está conformado por varias literaturas que se escriben y hablan en lenguas indígenas, afrodescendientes y europeas. *Estudios de Literatura Colombiana* aparece semestralmente y es editada por el Doctorado en Literatura y la Maestría en Literatura de la Universidad de Antioquia.

Tipo de textos que se publican en *Estudios de Literatura Colombiana*

El objetivo fundamental de la revista es publicar artículos académicos originales e inéditos derivados de investigación. También se incluyen artículos de reflexión, entrevistas y reseñas. Toda colaboración debe versar sobre las literaturas colombianas. Las propuestas de estudios comparados también son aceptadas, siempre y cuando se citen las fuentes en su idioma original y se establezcan los vínculos entre esas otras literaturas y las literaturas colombianas. Se reciben colaboraciones en español, inglés, portugués, francés y alemán, pero no se excluyen los estudios que versen sobre las literaturas indígenas escritas en su lengua ancestral y las literaturas afro en palenquero y raizal.

Envío de textos

La revista recibe colaboraciones en el correo electrónico revistaelc@udea.edu.co y en la web <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/elc>, mediante el registro preliminar de los autores en la plataforma *Open Journal System*. Los artículos enviados (cuya recepción no implica su publicación) no pueden presentarse simultáneamente a ninguna otra publicación y deben ser inéditos. Solo se admitirá una colaboración por autor y este no podrá publicar en dos números seguidos. Cada propuesta contendrá tres archivos:

- Artículo: no puede incluir el nombre del autor. Los originales recibidos se considerarán como definitivos a efectos de imprenta.
- Currículum vitae: nombre completo, filiación institucional, correo electrónico, último grado obtenido, título de la investigación de la cual se deriva, grupo y líneas de investigación, cargo actual y últimas publicaciones.
- Declaración de responsabilidad y transferencia de derechos de autor.

Fechas de corte

- 15 de febrero: los artículos serán evaluados para el número julio-diciembre del mismo año.
- 15 de agosto: los artículos serán evaluados para el número enero-junio del año siguiente.

Proceso de evaluación (artículos)

- Comité editorial. Se emplearán los siguientes criterios: escritura académica, pertinencia, originalidad y rigor investigativo. Al autor cuyo texto no sea aprobado se le notificará vía correo electrónico.
- Pares evaluadores. La revista recurre con frecuencia a evaluadores externos a la Universidad de Antioquia. Cada texto será evaluado mediante el proceso de doble ciego (*peer review*) por dos expertos en el tema, quienes contarán con veinte días para emitir su veredicto. Ellos pueden aceptar (con o sin modificaciones) o rechazar el artículo. Las evaluaciones serán remitidas al autor por correo electrónico. En caso de que sean radicalmente opuestas, se recurrirá a un tercer evaluador.
- Ajustes. El autor contará con diez días de plazo para adaptar su artículo a las sugerencias de los evaluadores.
- Corrección de estilo. El artículo ajustado pasará a corrección de estilo. El Comité editorial de la revista puede solicitar correcciones adicionales.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS

Formato

- Formato y extensión: .doc, tamaño carta, margen 3.0 cm. en todos los lados. Mínimo 6000 y máximo 8000 palabras, incluidos resumen, bibliografía y citas.
- Cuerpo del texto: Times New Roman 12, justificado, interlineado 1.5, sangría izquierda 1.2 cm. en la primera línea, sin espacios entre párrafos.
- Citas superiores a 40 palabras y epígrafes: párrafo aparte, sin comillas, 10 puntos, justificado, interlineado 1.0, sangría izquierda 1.2 cm. Fragmentos elididos entre [...]. No deben exceder el 10% del cuerpo del texto. Toda cita exige un comentario que indique su pertinencia dentro del artículo. No se aceptarán trabajos que se limiten a copiar y pegar cita tras cita.
- Citas menores de 40 palabras: Independiente del idioma en que se cite, se incorporarán al texto entre comillas dobles, indicando los fragmentos elididos entre [...]. Seguir estos estilos de citación:
 - Con nombre explícito antes de la cita: Apellido (año publicación fuente citada), “cita entre comillas” (número de página). Ej:
Contrario a lo planteado, Foucault (1992) propone que “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y en medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (p. 12).
 - Sin nombre explícito: “cita entre comillas” (apellido, año publicación fuente citada y número de página). Ej:
Otros investigadores consideran que “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y en medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (Foucault, 1992, p. 12).
- Notas a pie de página: 10 puntos, justificado, interlineado 1.0, sangría izquierda 0.8 cm. Deben reservarse para fortalecer los planteamientos, evitando su empleo excesivo. No consigne referencias bibliográficas ni citas textuales. Procure transmitir solo una idea por nota a pie de página. Si esta excede la extensión regular de un párrafo (15% de una página), considere incorporarla al texto principal.

- **Negrita:** solo para el título del artículo y el título de los apartados.
- **Cursiva:** título de libros, revistas, periódicos, obras de arte, películas, programas de televisión.
- **Comillas dobles:** citas textuales (menores de 40 palabras), título de cuentos, poemas, artículos de revista y periódico, capítulos de libros y otros géneros cortos incluidos en una obra mayor.

Partes del artículo

- **Título:** debe indicar de manera clara y concisa el contenido específico del artículo (obra, autor y aspectos teóricos investigados). Evite el uso de abreviaturas. Se recomienda no exceder una línea.
- **Resumen:** máximo 100 palabras. Debe describir tema, objetivo, marco teórico y principales aportes al campo estudiado.
- **Palabras clave:** máximo 5 o que no excedan una línea. Evite expresiones que puedan dificultar su indexación.
- **Traducción:** título, resumen y palabras clave deben traducirse a una segunda lengua.
- **Epígrafe:** Debe estar integrado al desarrollo argumentativo del artículo.
- **Presentación del artículo:** máximo una página. No repetir el resumen.
- **Primer apartado:** mínimo 5 pág.
- **Segundo apartado:** mínimo 5 pág.
- **Tercer apartado:** mínimo 5 pág.
- **Conclusiones:** texto autocrítico (una página) donde se señale los logros y las carencias de la investigación. No repita lo consignado en el resumen y la introducción. No es necesario que escriba la palabra conclusiones.
- **Bibliografía:** Listado de obras efectivamente citadas. Mínimo 10, máximo 15 referencias. Numeración consecutiva, orden alfabético, Times New Roman 10, justificado, interlineado 1.5, sangría francesa 0.8 cm. Todas las entradas deben llevar el apellido del autor, sin importar que este se repita; estas entradas deben organizarse cronológicamente y, en caso de estar publicadas el mismo año, se diferenciarán con letras minúsculas (2000a, 2000b). Ejemplos:

Libro: Apellido, N. (año). *Título del libro*. Ciudad: Editorial.

Rivas Polo, C. (2005). *Revista Mito: vigencia de un legado intelectual*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Capítulo de libro: Apellido, N. (año). Título del capítulo. En N. Apellido (Ed). *Título del libro* (pp. xx-xx). Ciudad: Editorial.

Weinberg, L. (2014). Crítica literaria y trabajo intelectual. En S. Vivas Hurtado (Coord.). *Utopías móviles. Nuevos caminos para la Historia intelectual en América Latina* (pp. 90-117). Bogotá: Diente de León, Editorial Universidad de Antioquia.

Artículo de revista: Apellido, N. (año). Título del artículo. *Título de la publicación* volumen (número), pp. xx-xx.

Acevedo, C. (2010). Eduardo Caballero Calderón: panorámica de su obra ensayística. *Estudios de Literatura Colombiana* 27, pp. 119-134.

Artículo de revista en línea: Apellido, N. (año). Título del artículo. *Título de la publicación* volumen (número). Disponible en enlace [d.m.a]

Alstrum, J. J. (1986). La poesía de Luis Carlos López y la tradición de la antiliteratura en las letras hispánicas. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 23 (7). Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti4/bol7/poesia.htm> [8.02.2014]

Artículo de revista con DOI: Apellido, N. (año). Título del artículo. *Título de la publicación* número, pp. xx-xx. DOI:

López Mejía, A. (2015). Los personajes afrodescendientes en “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”. *Estudios de Literatura Colombiana* 37, pp. 15-27. DOI: 10.17533/udea.elc.n37a01.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE RESEÑAS Y ENTREVISTAS

Reseñas

Crítica —no meramente informativa— de obras literarias colombianas, de autores colombianos o de estudios sobre las literaturas colombianas publicados recientemente.

- Estructura: Título de la obra reseñada. Nombre del autor, editor, traductor o compilador. Ciudad: editorial, año, número de páginas. Nombre, correo electrónico e institución académica del reseñista. No debe llevar notas a pie de página ni epígrafes ni bibliografía final.
- Formato: .doc, tamaño carta, margen 3.0 cm. en todos los lados.
- Cuerpo del texto: Times New Roman 12, justificado, interlineado 1.5, sangría izquierda 1.2 cm. en la primera línea, sin espacios entre párrafos.
- Extensión: máximo 5 páginas.

Entrevistas

Solo se publicarán diálogos con escritores colombianos vivos. Puede seguirse el modelo tradicional de pregunta-respuesta o transcribir las palabras del entrevistado.

- Estructura: Título (con nombre del entrevistado), fecha y lugar de la entrevista (en nota a pie de página). Nombre, correo electrónico e institución académica del entrevistador.
- Formato: .doc, tamaño carta, margen 3.0 cm. en todos los lados.
- Cuerpo del texto: Times New Roman 12, justificado, interlineado 1.5, sangría izquierda 1.2 cm. en la primera línea, sin espacios entre párrafos.
- Extensión: máximo 5 páginas.

Los autores publicados recibirán dos ejemplares de la revista. Cada autor es responsable de las ideas (interpretaciones, enfoques, conceptos) expresadas en su trabajo. Estas no representan el pensamiento del Comité editorial ni del Comité científico de *Estudios de Literatura Colombiana*. En términos generales, la revista acoge los estándares de calidad editorial reglamentados por el Comité de Ética en Publicaciones (COPE, por sus siglas en inglés). Los derechos de reproducción y reimpresión de los artículos publicados en la revista *Estudios de Literatura Colombiana* pertenecen al editor. Los autores deben esperar seis meses y solicitar por escrito al Comité editorial el permiso de reproducción del material publicado.

SUBMISSION GUIDELINES

Estudios de Literatura Colombiana is a peer-reviewed journal published for undergraduate and graduate students and researchers whose object of study is related to Colombian literature. The phenomenon we now understand as Colombian literature is comprised of several kinds of literature that are written and spoken in indigenous, African, and European languages. *Estudios de Literatura Colombiana* is published twice a year by the Doctorado en Literatura and Maestría en Literatura at Universidad de Antioquia.

Types of contributions published by *Estudios de Literatura Colombiana*

The fundamental aim of the journal is to publish original and unpublished academic papers derived from research. Reflection articles, interviews, and reviews are also included. All contributions should deal with Colombian literature. Proposals for comparative studies are also accepted as long as the source is cited in the original language and the links between these other literatures and Colombian literature are established. Articles are accepted in Spanish, English, Portuguese, French, and German. The journal also accepts studies that deal with indigenous literature written in their ancestral language and African literature in *palenquero* and *raizal*.

Article Submission

This journal receives submissions on a rolling basis. They may be sent to its email address (revistaelc@udea.edu.co) or be uploaded through the preliminary register in the *Open Journal System* Platform (<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/elc>). Received articles (whose receipt does not guarantee publication) must be unpublished and may not be submitted simultaneously to any other journal. Only one paper per author will be allowed. No author may publish in two consecutive issues of *Estudios de Literatura Colombiana*. Every submission must contain three files:

- Article: the author's name should *not* be included.
- CV: author's full name, institutional affiliation, email address, degree, title of the research project from which the paper is derived, research group, areas of research, current position, and most recent publications.
- The completed *Declaración de responsabilidad y transferencia de derechos de autor* (Author Statement of Responsibility and Copyright Release Agreement) form.

Cut-off dates

- February 15th: papers will be reviewed for the July-December issue of the same year.
- August 15th: papers will be reviewed for the January-June issue of the following year.

Evaluation process (papers)

- Editorial board. Articles will be evaluated according to the following criteria: academic writing, relevance, originality, and investigative rigor. Authors whose paper is not approved will be notified via email.
- Peer reviewers. The journal frequently works with external evaluators (outside of Universidad de Antioquia). Each text will be evaluated by double-blind peer review. Two experts in the field will have twenty days to issue its verdict. They may accept or reject the article (with or without modifications). The evaluations will be sent to the author via email. If the results of the reviews are radically opposed, assessment will be requested of a third evaluator.
- Adjustments. Authors will have a ten-day period to submit the paper in accordance with the reviewers' suggestions.
- Editing. Once the article has been reviewed and adjusted, it will be subjected to a proofreading process. The editorial board may ask for additional editing.

INSTRUCTIONS TO AUTHORS

Format

- Format and length: Word file, letter size paper, 3.0 cm margins on all sides. Including abstract, references, and citations, length between 6000 and 8000 words.
- Text: Times New Roman 12-point font, justified, 1.5 line spacing, left indentation 1.2 cm on the first line with no spaces between paragraphs.
- Quotations of more than 40 words (and epigraphs): a separate paragraph without quotation marks, 10-point font size, justified, 1.0 line spacing, 1.2 cm left indentation. When omitting pieces of text, use ellipsis points within brackets [...]. Quotations and epigraphs must not exceed 10% of the text. Any quotation requires a comment indicating its relevance within the article. No works that simply copy and paste quotation after quotation will be accepted.
- Quotations of less than 40 words: regardless of language, they should be incorporated into the text using double quotation marks, indicating fragments elided with ellipsis points within brackets [...]. Use the following citation style:
 - With the author's name before the quotation: author (year), "quote in double quotation marks" (pages).
 Contrario a lo planteado, Foucault (1992) propone que "el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y en medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse" (p. 12).
 - Without the author's name: "quote in double quotation marks" (author, year, pages).
 Otros investigadores consideran que "el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y en medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse" (Foucault, 1992, p. 12).
- Footnotes: 10-point font size, justified, 1.0 line spacing, 0.8 cm left indentation. Footnotes should be reserved for strengthening the approach, and excessive use should be avoided. Do not include references or quotations. Try to convey only one idea per footnote per page. If the footnote exceeds the regular length of a paragraph (15% of a page), consider incorporating it into the main text.

- Bold: only for titles and subtitles.
- Italics: titles of books, journals, films, TV programs, and microfilms.
- Double quotation marks: direct quotations (less than 40 words), titles of articles, book chapters, titles of stories and poems, ironic comments, jargon, and specific terms of an argot.

Structure

- Title: should clearly and concisely state the specific content of the article (book, author and theoretical aspects investigated). Avoid using abbreviations. It is recommended that the title not exceed one line.
- Abstract: (100 words maximum): should describe the topic, purpose of the article, theoretical framework, and main contributions to its field of knowledge.
- Keywords: up to five words and not exceeding one line. Avoid expressions that may make indexing difficult.
- Translation: title, abstract, and keywords must be translated into a second language.
- Epigraph: must be integrated into the argumentative development of the article.
- Presentation of the article: maximum one page. Do not repeat the summary.
- First section: 5 pages minimum.
- Second section: 5 pages minimum.
- Third section: 5 pages minimum.
- Conclusions: self-critical text (one page) pointing out the achievements and shortcomings of the research. Do not repeat what is stated in the summary and introduction. There is no need to include the word “conclusions.”
- Bibliography: the list of references must only include the works quoted in the article (min. 10, max. 15). It should be placed at the end of the article, consecutively numbered with Arabic numerals, alphabetically organized, Times New Roman font, 1.5 line spacing, and with hanging indentations of 0.8 cm. All entries should include the author, disregarding repetition. Pieces by the same author must be chronologically organized. If there are quotations of works by the same author published in the same year, lower case letters must be placed next to the year (e.g., 2000, 2000b, 2000c), in order to differentiate the sources. Some examples of the most common references:

Book: Author, A. (year). *Title of book*. Location: Publisher..

Rivas Polo, C. (2005). *Revista Mito: vigencia de un legado intelectual*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Book chapter: Author, A. (year). Title of chapter or entry. In A. Editor & B. Editor (Eds.).

Title of book (pp. xx-xx). Location: Publisher.

Weinberg, L. (2014). Crítica literaria y trabajo intelectual. En S. Vivas Hurtado (Coord.). *Utopías móviles. Nuevos caminos para la Historia intelectual en América Latina* (pp. 90-117). Bogotá: Diente de León, Editorial Universidad de Antioquia.

Journal article: Author, A. (year). Title of article. *Title of periodical* volume (number), pp. xx-xx.

Acevedo, C. (2010). Eduardo Caballero Calderón: panorámica de su obra ensayística. *Estudios de Literatura Colombiana* 27, pp. 119-134.

Online journal article: Author, A. & Author, B. B. (Date of publication). Title of article. *Title of Online Periodical* volume (issue number if available). Retrieved from <http://www.someaddress.com/full/url/> [d.m.y]

Alstrum, J. J. (1986). La poesía de Luis Carlos López y la tradición de la antiliteratura en las letras hispánicas. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 23 (7). Disponible en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti4/bol7/poesia.htm> [8.02.2014]

Journal article with DOI: Author, A. & Author, B. B. (year). Title of article. *Title of Journal* volume (number), pp. xx-xx. DOI:

López Mejía, A. (2015). Los personajes afrodescendientes en “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”. *Estudios de Literatura Colombiana* 37, pp. 15-27. DOI: 10.17533/udea.elc.n37a01.

GUIDELINES FOR REVIEW AND INTERVIEW SUBMISSIONS

Reviews

The review must be critical —not merely informative— and should cover recently published Colombian literary works or works of research on Colombian literature.

- Structure: Title of the reviewed work. Author, editor, translator, or compiler. Location: publisher, year, page numbers. The name, email address, and academic institution of the reviewer. It must have no footnotes or bibliography.
- Format: Word format, letter size paper, 3.0 margins on all sides.
- Text: Times New Roman 12-point font size, justified, 1.5 line spacing, 1.2 cm left indentation on the first line with no spaces between paragraphs.
- Length: 5 pages maximum.

Interviews

Only dialogues with living Colombian writers will be published. You may follow the traditional question and answer model or transcribe the interviewee's words.

- Structure: title (with interviewee's name), date and place of the interview (in a footnote). The name, email address, and academic institution of the interviewer.
- Format: Word format, letter size paper, 3.0 margins on all sides.
- Text: Times New Roman 12-point font size, justified, 1.5 line spacing, 1.2 cm left indentation on the first line with no spaces between paragraphs.
- Length: 5 pages maximum.

Published authors will receive two copies of the journal. Each author is responsible for ideas (interpretations, approaches, and concepts) expressed in their work. These ideas do not represent the opinions of the Editorial Board or the Scientific Committee of *Estudios de Literatura Colombiana*. In general, the journal adheres to the editorial quality standards regulated by the Committee on Publication Ethics (COPE). The rights of reproduction and reprinting of articles published in the journal *Estudios de Literatura Colombiana* belong to the editor. Authors should wait six months and make a written request for permission to reproduce their published material to the Editorial Board.

NORMAS PARA AUTORES

Estudios de Literatura Colombiana é uma publicação científica idealizada e dirigida para estudantes de graduação, pós-graduação e pesquisadores cujo objeto de estudo esteja relacionado com as literaturas do país. O fenômeno que entendemos agora como literatura colombiana está conformado por várias literaturas que são escritas e falam línguas indígenas, afrodescendentes e europeias. *Estudios de Literatura Colombiana* é publicada semestralmente e é editada pelo Doctorado en Literatura e pela Maestría en Literatura da Universidad de Antioquia.

Tipos de textos que publicados na *Estudios de Literatura Colombiana*

O objetivo fundamental da revista é publicar artigos acadêmicos originais e inéditos derivados de pesquisa. Além disso, são incluídos artigos de reflexão, entrevistas e resenhas. Toda colaboração deve versar sobre as literaturas colombianas. As propostas de estudos comparados também são aceitas, sempre e quando sejam citadas as fontes no seu idioma original e sejam estabelecidos os vínculos entre essas outras literaturas e as literaturas colombianas. São recebidas colaborações em espanhol, inglês, português, francês e alemão, mas não serão excluídos os estudos que tenham por objeto as literaturas indígenas escritas em sua língua ancestral e as literaturas afro em palenquero e raizal.

Envío de textos

A revista recebe colaborações através do correio eletrônico revistaelc@udea.edu.co e pela página <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/elc>, mediante inscrição prévia dos autores na plataforma *Open Journal System*. Os artigos enviados (cujo recebimento não implica em sua publicação) não podem ser apresentados simultaneamente a nenhuma outra publicação e devem ser inéditos. Será admitida somente uma colaboração por autor e o mesmo não poderá publicar em duas edições seguidas. Cada proposta deve conter três arquivos:

- Artigo: não pode incluir o nome do autor.
- Currículo: nome completo, instituição, email, último título obtido, título da pesquisa da qual provém, grupo e linha de pesquisa, cargo atual e últimas publicações.
- Declaração de responsabilidade e transferência de direitos autorais (enviada pela revista).

Datas limite

- 15 de fevereiro: os artigos serão avaliados para o número julho-dezembro do mesmo ano.
- 15 de agosto: os artigos serão avaliados para o número janeiro-junho do próximo ano..

Proceso de avaliação (artigos)

- Comitê editorial. Serão empregados os seguintes critérios: escrita acadêmica, pertinência, originalidade e rigor investigativo. O autor cujo texto não seja aprovado será notificado por correio eletrônico.
- Pares avaliadores. A revista recorre com frequência a avaliadores externos à Universidade de Antioquia. Cada texto será avaliado mediante sistema duplo cego (*double-blind peer review*) por dois especialistas no tema, que contarão com vinte dias para emitir seu veredicto. Eles podem aceitar (com ou sem modificações) ou rejeitar o artigo. As avaliações serão enviadas ao autor por correio eletrônico. Caso sejam radicalmente opostas, a revista recorrerá a um terceiro avaliador.
- Ajustes. O autor contará com dez dias de prazo para adaptar seu artigo às sugestões dos avaliadores.
- Correção de estilo. O artigo ajustado passará para a correção de estilo. O Comitê editorial da revista pode solicitar correções adicionais.

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ARTIGOS

Formato

- Formato e extensão: .doc, tamanho carta, margem 3.0 cm. em todos os lados. Mínimo 6000 e máximo 8000 palavras, incluindo resumo, bibliografia e citações.
- Submissões em português devem observar o Novo Acordo Ortográfico (decreto nº 6.583).
- Corpo do texto: Times New Roman 12, justificado, com espaçamento entre linhas de 1.5, parágrafos recuados à esquerda 1.2 cm. na primeira linha, sem espaços entre parágrafos.
- Citações superiores a 40 palavras e epígrafes: parágrafo a parte, sem aspas, 10 pontos, justificado, com espaçamento entre linhas de 1.0, parágrafo recuado à esquerda 1.2 cm. Fragmentos suprimidos entre [...]. Não devem exceder 10% do corpo do texto. Toda citação exige um comentário que indique sua pertinência dentro do artigo. Não serão aceitos trabalhos que se limitem a copiar e colar uma citação atrás da outra.
- Citações com menos de 40 palavras: Independente do idioma em que se cite, serão incorporadas ao texto entre aspas curvas duplas, indicando os fragmentos suprimidos entre [...]. Seguir estes estilos de citação:
 - Com nome explícito antes da citação: Sobrenome (ano), “citação entre aspas curvas duplas” (páginas).
Contrário a lo planteado, Foucault (1992) propone que “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y en medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (p. 12).
 - Sem nome explícito: “citação entre aspas curvas duplas” (sobrenome, ano, páginas).
Otros investigadores consideran que “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y en medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (Foucault, 1992, p. 12).
- Notas de rodapé: 10 pontos, justificado, com espaçamento entre linhas de 1.0, parágrafo recuado à esquerda 0.8 cm. Devem ser reservadas para fortalecer as abordagens, evitando seu emprego excessivo. Não consigne referências bibliográficas nem citações textuais. Procure transmitir somente uma ideia por nota de rodapé de página. Se a mesma exceder

a extensão regular de um parágrafo (15% de uma página), considere incorporá-la ao texto principal.

- **Negrito:** somente para o título do artigo e o título dos parágrafos.
- **Cursiva:** título de livros, revistas, periódicos, obras de arte, filmes, programas de televisão.
- **Aspas curvas duplas:** citações textuais (com menos de 40 palavras), título de contos, poemas, artigos de revista e jornal, capítulos de livros e outros gêneros curtos incluídos em uma obra maior.

Partes do artigo

- **Título:** deve indicar de maneira clara e concisa o conteúdo específico do artigo (obra, autor e aspectos teóricos pesquisados). Evite o uso de abreviaturas. É recomendável não exceder uma linha.
- **Resumo:** máximo 100 palavras. Deve descrever tema, objetivo, marco teórico e principais contribuições ao campo estudado.
- **Palavras-chave:** máximo 5 ou que não excedam uma linha. Evite expressões que possam dificultar sua indexação.
- **Tradução:** título, resumo e palavras-chave devem ser traduzidas a uma segunda língua.
- **Epígrafe:** Deve estar integrada ao desenvolvimento argumentativo do artigo.
- **Apresentação do artigo:** máximo uma página. Não repetir o resumo.
- **Primeiro capítulo, seção ou parte:** mínimo 5 páginas.
- **Segundo capítulo, seção ou parte:** mínimo 5 páginas.
- **Terceiro capítulo, seção ou parte:** mínimo 5 páginas.
- **Conclusões:** texto autocrítico (uma página) na qual sejam sinalizados resultados e as carências da pesquisa. Não repita o consignado no resumo e na introdução. Não é necessário que escreva a palavra conclusões.
- **Bibliografia:** Lista de obras efetivamente citadas. Mínimo 10, máximo 15 referências.
- **Numeração consecutiva, ordem alfabética, Times New Roman 10, justificado, com espaçamento entre linhas de 1.5, parágrafo francês 0.8 cm.** Todas as entradas devem levar o sobrenome do autor, sem importar que o mesmo seja repetido; estas entradas devem ser organizadas cronologicamente e, caso tenham sido publicadas no mesmo ano, serão diferenciadas com letras minúsculas (2000, 2000a, 2000b). Exemplos:

Livro: Sobrenome, N. (ano). *Título do livro*. Cidade: Editorial.

Rivas Polo, C. (2005). *Revista Mito: vigencia de un legado intelectual*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Capítulo de livro: Sobrenome, N. (ano). Título do capítulo. Em N. Sobrenome (Ed). *Título do livro* (pp. xx-xx). Cidade: Editorial.

Weinberg, L. (2014). Crítica literaria y trabajo intelectual. En S. Vivas Hurtado (Coord.). *Utopías móviles. Nuevos caminos para la Historia intelectual en América Latina* (pp. 90-117). Bogotá: Diente de León, Editorial Universidad de Antioquia.

Artigo de revista: Sobrenome, N. (ano). Título do capítulo. *Título da publicação* volume (número), pp. xx-xx.

Acevedo, C. (2010). Eduardo Caballero Calderón: panorámica de su obra ensayística. *Estudios de Literatura Colombiana* 27, pp. 119-134.

Artigo de revista online: Sobrenome, N. (ano). Título. *Título da publicação* volume (número). Disponível no URL [d.m.a]

Alstrum, J. J. (1986). La poesía de Luis Carlos López y la tradición de la antiliteratura en las letras hispánicas. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 23 (7). Disponible en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti4/bol7/poesia.htm> [8.02.2014]

Artigo de revista com DOI: Sobrenome, N. (ano). Título do artigo. *Título da publicação* volume (número), pp. xx-xx. DOI:

López Mejía, A. (2015). Los personajes afrodescendientes en “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”. *Estudios de Literatura Colombiana* 37, pp. 15-27. DOI: 10.17533/udea.elc.n37a01.

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE RESENHAS E ENTREVISTAS

Resenhas

Crítica —não meramente informativa— de obras literárias colombianas ou de estudos sobre as literaturas colombianas publicados recentemente.

- Estrutura: Título da obra resenhada. Nome do autor, editor, tradutor ou compilador. Cidade: editorial, ano de publicação, número de páginas. Nome, correio eletrônico e instituição acadêmica do resenhista. Não deve levar notas de rodapé nem epígrafes nem bibliografia final.
- Formato: .doc, tamanho carta, margem 3.0 cm. em todos os lados.
- Corpo do texto: Times New Roman 12, justificado, com espaçamento entre linhas de 1.5, parágrafo recuado à esquerda 1.2 cm. na primeira linha, sem espaços entre parágrafos.
- Extensão: máximo 5 páginas.

Entrevistas

Serão publicados somente diálogos com escritores colombianos vivos. O modelo tradicional de pergunta-resposta ou transcrição das palavras do entrevistado pode ser seguido.

- Estrutura: Título (com nome do entrevistado), data e lugar da entrevista (em nota de rodapé). Nome, correio eletrônico e instituição acadêmica do entrevistador.
- Formato: .doc, tamanho carta, margem 3.0 cm. em todos os lados.
- Corpo do texto: Times New Roman 12, justificado, com espaçamento entre linhas de 1.5, parágrafo recuado à esquerda 1.2 cm. na primeira linha, sem espaços entre parágrafos.
- Extensão: máximo 5 páginas.

Os autores publicados receberão dois exemplares da revista. Cada autor é responsável pelas ideias (interpretações, enfoques, conceitos) expressadas no seu trabalho. Estas não representam o pensamento do Comitê editorial nem do Comitê científico de *Estudios de Literatura Colombiana*. Em termos gerais, a revista acolhe padrões de qualidade editorial regularizados pelo Comitê de Ética em Publicações (COPE, por suas siglas em inglês). Os direitos de reprodução e reimpressão dos artigos publicados na revista *Estudios de Literatura Colombiana* pertencem ao editor. Os autores devem esperar seis meses e solicitar por escrito ao Comitê editorial a autorização de reprodução do material publicado.



Título texto evaluado:

I. ¿Presenta conflictos de intereses? Si su respuesta es afirmativa, el artículo no continúa siendo evaluado. Por favor, justifique:

Sí

NO

Justifique:

Si no presenta conflictos de esta clase, evalúe la propuesta de acuerdo con los siguientes ítems. **No es necesario hacer correcciones de formato y estilo al archivo recibido, solo indique si tiene problemas de escritura.** Si usted detecta que el artículo ya fue publicado en otra revista, marque la opción NO publicable.

II. Por favor, argumente su evaluación teniendo en cuenta los siguientes aspectos:

1. Originalidad de la propuesta (tema, análisis de las obras literarias y perspectiva teórica).

Justifique:

2. Rigor investigativo (manejo de fuentes primarias y secundarias).

Justifique:

3. Adecuación y pertinencia de las fuentes efectivamente citadas en el cuerpo del artículo.

Justifique:

4. Coherencia entre el análisis de las obras literarias y el desarrollo argumental de la propuesta.

Justifique:

5. Calidad de la escritura.

Justifique:



CONCEPTO
(Marque un solo campo)

- Artículo científico publicable que se ajusta a los requerimientos académicos de la revista *Estudios de Literatura Colombiana*.
- Propuesta que requiere cambios sustanciales para ser publicada en la revista *Estudios de Literatura Colombiana*.
- Texto definitivamente NO publicable en la revista *Estudios de Literatura Colombiana*.

DATOS DEL/DE LA EVALUADOR/A
(Por favor, diligencie todos los campos)

Nombre y apellidos	
Documento de identidad / Pasaporte ⁱ	
Nacionalidad (indique si posee doble nacionalidad)	
Título académico	
Filiación institucional	
ORCID	
CvLAC (para colombianos) ⁱⁱ	

¡Muchas gracias!

ⁱ Se solicita esta información con el fin de cumplir con uno de los requisitos que exige el Servicio nacional de indexación de publicaciones especializadas seriadas en Colombia (*Publindex*) al momento de registrar los artículos en dicho sistema. En esta plataforma aparece como campo obligatorio el número de identificación de aquellas personas que colaboran en el proceso de doble ciego (*peer review*) para la selección de artículos. *Publindex* asegura que la información es confidencial y, finalmente, dichos registros son utilizados para las estadísticas que clasifican las revistas en categorías “de acuerdo con el cumplimiento de criterios de calidad científica y editorial, y según perfiles de estabilidad y visibilidad reconocidos internacionalmente para las publicaciones científicas”.

ⁱⁱ En caso de no contar con dicho registro o no actualizar su filiación institucional, el sistema asume automáticamente que usted pertenece a la misma institución de la revista, lo cual afecta las políticas y estadísticas en cuanto a endogamia editorial. Agradecemos su tiempo y comprensión por ponerse al día con este formato.

ARTÍCULOS ARBITRADOS / REFEREED ARTICLES

"Canto y cantor sepultará el olvido". La poesía de Agripina Montes del Romuald-Achille Mahop Ma Mahop, Université de Yaoundé I, République du Cameroun	15
Fernando Charry Lara y la recepción del surrealismo en Colombia Janeth Alejandra García Herrera, Universidad Nacional de Colombia, Colombia	37
"Una misma llama": la mirada trascendente en tres cuentos y tres poemas de Tomás González	55
Guillermo Molina Morales y Fredy Javier Reyes Negrete, Instituto Caro y Cuervo, Colombia	
La muerte: entre la plenitud y el escepticismo en <i>Las noches todas</i> de Tomás González y <i>Memorias de un hombre feliz</i> de Darío Jaramillo Agudelo	73
Peter Rondón Vélez, Instituto Caro y Cuervo, Colombia	
Estructuras paradójicas: <i>As minas de prata (Alencar)</i> y <i>María (Isaacs)</i>	93
Juana Maricel Sañudo Caicedo, Universidade Federal de São Carlos, Brasil	
La escritura del fracaso en <i>Sin remedio</i> de Antonio Caballero	113
Martín Ruiz Mendoza, University of Michigan, Ann Arbor, United States	
Narcotráfico y disolución familiar en <i>Hijos de la nieve (2000)</i> de José Libardo Porras	129
Daniel Felipe Osorio Correa, Instituto de formación docente Salomé Ureña, República Dominicana	
Maternidades proscritas, mandatos sociales y violencia en la novela <i>La perra, de Pilar Quintana</i>	151
Richard Angelo Leonardo-Loayza, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú	
Transtextualidad y metaficción en <i>El clon de Borges</i> de Campo Ricardo Burgos López	169
Frak Torres Vergel, Universidad del Magdalena, Colombia	
Estética de la destrucción: los objetos materiales en <i>Viaje al interior de una gota de sangre</i> de Daniel Ferreira	189
Jessica Gálvez Granada, Universidad de Buenos Aires, Argentina	
CONFERENCIA / LECTURE	209
ENTREVISTA / INTERVIEW	221
RESEÑAS / REVIEWS	237