

Estudios de
Literatura
 Colombiana

El ritmo del poema envuélvase
 la cuna del recién nacido,
 apaciguaba el dolor y la nos-
 talgia de algún perdido paraíso.
 Los suspiros. La música del verso
 penetraba hasta los huesos,
 atrapada permanecía en la me-
 moria endulzando los recuerdos
 de tu madre, que eran los
 de una niña en la cuna
 buscando en su hermano los
 cabellos.---

(tomado de Ventana o
perillo)

Crisuel Jirín

51

JULIO-DICIEMBRE 2022
 FACULTAD DE COMUNICACIONES
 Y FILOLOGÍA
 UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Estudios de
Literatura
Colombiana

51

JULIO-DICIEMBRE 2022
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
MG. 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.
lrestr@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
ANDRÉS VERGARA AGUIRRE
CHRISTIAN BENAVIDES MARTÍNEZ

AUXILIAR EDITORIAL
RUBEN POSADA

TRADUCCIÓN NORMAS PARA AUTORES
ANDRÉS ARANGO
VINÍCIUS DOS SANTOS

DIAGRAMACIÓN
CHRISTIAN BENAVIDES MARTÍNEZ
christianbmit@gmail.com

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

PERIODICIDAD
Semestral

CARÁTULA
Fragmento de *Ventana de pasillo*
Manuscrito de Consuelo Triviño

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 2022

PRESENTACIÓN

Estudios de Literatura Colombiana es una publicación científica arbitrada —indexada en SCOPUS, ubicada en el cuartil Q4 en SJR y en la categoría A1 en Publindex— 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.

La revista nace en 1997 y en julio de 2022 fue condecorada con el premio Ángela Restrepo por parte del Ministerio de Ciencia Tecnología e Innovación, con la distinción a la excelencia de revistas científicas de Colombia.

CONTENIDO

EDITORIAL

Literaturas y los sueños de paz en Colombia.....11

ARTÍCULOS ARBITRADOS / REFEREED ARTICLES

El peregrinar del maestro Feliciano Ríos y de Peralta por el cielo y el infierno, que con su ingenio picaresco derrotaron al Diablo y sometieron a Dios.....19

The Pilgrimage of Feliciano Ríos and Peralta Through Heaven and hell, who with their Picaresque wit Defeated the Devil and Subdued God

Juan Simón Cancino Peña, Corporación Universitaria Minuto de Dios, Colombia

Escribir en la bruma. El trabajo narrativo de Simón Pérez y Soto como fuente histórica.....37

Writing in the Mist: The Narrative Work of Simón Pérez y Soto as a Historical Source

Margarita-Inés Alonso-Rico y Javier Hernando Murillo Ospina, Colegio de Estudios Superiores en Administración - CESA, Colombia

Construcción de una identidad relacional caribeña en *Doce cuentos peregrinos* de Gabriel García Márquez.....57

Building a Caribbean Relational Identity in *Twelve Pilgrim Tales* by García Márquez

Sandra Milena Castillo Balmaceda y Amilkar Caballero De la Hoz, Universidad del Atlántico, Colombia

***No give up, maan!*, de Hazel Robinson, desde la periferia de la comunidad letrada.....77**

No give up, maan!, by Hazel Robinson, From the Periphery of the Lettered Community

Nayra Pérez Hernández y Antonio Becerra Bolaños, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, España

Leandro: un vallenato literario de Alonso Sánchez Baute.....95

Leandro: A Literary Vallenato by Alonso Sánchez Baute

Johnattan Farouk Caballero Hernández, Universidad Autónoma de Bucaramanga, Colombia

***El cielo a tiros* y el debate de la sicaresca como género. Una lectura desde la estética de la recepción.....113**

El cielo a tiros and the Sicaresca Debate as a Gender. A Reading from the Aesthetics Reception
Claudia María Maya Franco y Andrés Alexander Puerta Molina, Universidad de Medellín, Colombia

Una guerra sin monumentos: *Rebelión de los oficios inútiles* de Daniel Ferreira...131

A War Without Monuments: *Rebelión de los oficios inútiles* by Daniel Ferreira
Ángela M González Echeverry, Gulf University for Science and Technology, Kuwait

CONFERENCIA / LECTURE

Rehabitar la universidad.....149

Rehabilit the University
Pablo Montoya Campuzano, Universidad de Antioquia, Colombia

ENTREVISTA / INTERVIEW

Consuelo Triviño Anzola. El difícil y gratificante camino de la escritura.....157

Consuelo Triviño Anzola. The Difficult and Rewarding Path of Writing
Andrés Vergara Aguirre, Universidad de Antioquia, Colombia

RESEÑAS / REVIEWS

***Estrella Madre* de Giuseppe Caputo.....175**

Yulia Katherine Cediél Gómez, Universidad de Antioquia, Colombia

***Suma Paz. La Utopía de Mario Calderón y Elsa Alvarado* de Elvira Sánchez Blake...179**

Consuelo Hernández, American University, Estados Unidos

***Ironías filosóficas y paradojas literarias* de Julián Serna Arango.....185**

Darío Ruiz Gómez, escritor, Colombia

***Qué hacer con estos pedazos* de Piedad Bonnett.....189**

Juan David Almeyda Sarmiento, Universidad Industrial de Santander, Colombia

***Estela del azar / Wake of Chance* de Consuelo Hernández.....193**

Victor Fuentes, University of California, Estados Unidos

EDITORIAL
EDITORIAL

EDITORIAL

LITERATURAS Y LOS SUEÑOS DE PAZ EN COLOMBIA

“La inmensa mayoría de nosotros estamos convencidos de la necesidad de cambios muy profundos dentro de la sociedad colombiana para que haya respeto por la dignidad de todo el mundo, para que haya verdadera democracia, para que dejemos de ser uno de los países más corruptos, inequitativos e impunes del mundo”, le dijo Francisco de Roux a la agencia EFE en 2016, en alusión al compromiso social de la Iglesia (citado por Ortega, 2022). Hoy, seis años después de que se firmaran los Acuerdos de Paz entre el gobierno del entonces presidente Juan Manuel Santos y la guerrilla de las Farc, estas palabras cobran más vigencia que nunca: la llegada de Gustavo Petro y todo lo que él representa, pero sobre todo el camino que tuvo que recorrer el país para elegir a un presidente de su orientación política y sus características, son indicio de que sí es posible la urgente transformación social en Colombia. Pero el camino no es sencillo, y no es tiempo de cantar victoria, ni de llorar por las derrotas: es tiempo de trabajar, de poner cada uno la parte que le corresponda en la búsqueda de un mejor país, para que esa siembra que se inició con la negociación y los acuerdos de 2016 al fin fructifique para todos.

Es tiempo, estimados lectores, de que las normas y las leyes que prometen el cambio dejen de ser estéril literatura y se conviertan en motor de cambio para Colombia.

Al aludir a esas normas que se han quedado en literatura estéril por mucho tiempo, podemos mencionar algunos artículos de la Constitución de 1991, por ejemplo, pensada para una sociedad progresista, pero durante tanto tiempo maniatada por actores reticentes a los cambios, tan urgentes para el país; como dice Jorge Andrés Hernández (2013), “hay evidencias del fracaso constitucional de 1991 porque relevantes y múltiples actores políticos y sociales rechazan los valores, instituciones y principios de la Constitución Política” (p. 72). Actores para quienes no fue suficiente que la Constitución naciera de “una búsqueda de consensos”, según lo afirma el constitucionalista Humberto de la Calle Lombana (Romero, 2021). Esos cambios siguen siendo urgentes, y en este momento nos abocamos a una gran incertidumbre: ¿será viable que el nuevo presidente saque adelante su propuesta de lograr una sociedad más equitativa? ¿Será posible que logre avanzar en el proyecto de paz consignado en los acuerdos de La Habana —literatura difícil de llevar a la praxis sin un Estado que muestre firmeza en ese propósito—, el cual otros actores se han empeñado en destruir? ¿Será posible que consiga disminuir los altísimos niveles de corrupción que hoy han logrado enquistarse en el Estado? Ese protagonismo de la corrupción que hoy campea en nuestro entorno nos recuerda que al fin de cuentas somos herederos de

antiguas y tóxicas alianzas entre algunos empresarios, importantes funcionarios del Estado y narcotraficantes y paramilitares; alianzas que hoy siguen pasando altísimas facturas para nuestra sociedad. Uno de los pasos más urgentes en ese proceso para el cambio es desnarcotizar el pensamiento de gran parte de la sociedad colombiana que parece hacerle eco a esa idea de que “Plata es plata”, asociada a otra expresión muy conocida en el entorno criollo: “Plata o plomo”.

Así pues, uno pensaría que más que esperar que el nuevo gobierno se apresure a crear normas, en gran parte la misión que tiene es llevar a la práctica muchas de las normas que, aunque están vigentes, hoy parecen letras muertas en nuestra legislación.

Al pensar en los cambios que necesita el país, podemos ir a una obra que adquiere trascendencia en el listado de la “literatura de la paz”. Se trata del libro *La audacia de la paz imperfecta*, de Francisco de Roux, donde este “apóstol de la paz y la verdad en Colombia”, como lo denominó la agencia EFE en una nota de prensa reciente (Ortega, 2022), hace una profunda reflexión sobre las implicaciones del conflicto armado y sobre lo trascendente que es la paz para el país y para el mundo. En dicho libro hay un pasaje que esperamos encaje en el gobierno 2022-2026 en Colombia:

Estoy convencido de que el mercado es uno de los grandes logros culturales de la humanidad y hay que hacerlo funcionar bien, en lugar de destruirlo. Esto significa subordinar las operaciones de mercado no a la acumulación y las ganancias para acrecentar consumos suntuarios, ni para manipularlo desde el Estado, sino para hacerlo eficiente en un universo de justicia social, bien común, garantía de las condiciones de la dignidad, para todas las personas, cuidado de la naturaleza y no corrupción (de Roux, 2018, p. 15).

Por otro lado, si damos una mirada a la literatura, la encontramos siempre tan visionaria, o más bien siempre tan vigente, dado que, como en la célebre obra de Gabriel García Márquez, nuestro mundo parece condenado a repetirse de manera cíclica. Precisamente en *Cien años de soledad* vemos la historia del coronel Aureliano Buendía, que perdió los 32 levantamientos armados con los que intentó derrocar al régimen conservador. Ojalá que a diferencia del coronel, el nuevo presidente sepa entender la coyuntura, aunque no tenga a un adversario tan leal como el general Moncada, que aun derrotado y condenado a muerte por el bando de Aureliano, le escribió una carta en la que de manera sincera le “deseaba una victoria definitiva contra la corrupción de los militares y las ambiciones de los políticos de ambos partidos” (García Márquez, 1996, p. 189). El presidente conoce muy bien los altos índices de corrupción que se han enquistado también en las Fuerzas Armadas, donde el historial de los falsos positivos queda como uno de los capítulos más grotescos y sanguinarios de cualquier gobierno que se ejerza desde un proclamado Estado social de derecho. El presidente tampoco es ingenuo para ignorar que detrás del apoyo de cualquiera de sus “nuevos amigos” de los

partidos tradicionales subyacen intereses particulares y en muchos casos contradictorios frente a la declarada intención de darle un viraje al país hacia una sociedad más equitativa.

En la citada obra de García Márquez (1996) también quedó la advertencia de que los partidos tradicionales pueden estar dispuestos a todo, incluso a traicionar las causas que aparentemente apoyan, con tal de no perder sus antiguos privilegios: “Los terratenientes liberales, que al principio apoyaban la revolución, habían suscrito alianzas secretas con los terratenientes conservadores para impedir la revisión de los títulos de propiedad” (p. 198). Un pasaje que se conecta con un problema contemporáneo, como el de las expropiaciones de inmensas extensiones de tierras con el apoyo de los grupos ilegales armados y que en muchos casos terminaron en manos de los terratenientes, algunos de ellos políticos que aprovecharon el desmadre propiciado por esos grupos armados para apropiarse de las tierras de los campesinos desplazados. Pero el tema de las tierras no es nuevo: si bien la reforma agraria, que es uno de los compromisos suscritos en los acuerdos de La Habana, es quizá uno de los motivos por los que muchos de los poderosos de este país se propusieron “hacer trizas” dichos acuerdos, ya desde comienzos del siglo xx era un conflicto explícito o latente en el país; esa reforma planteada en los acuerdos es en realidad un proyecto pospuesto desde hace cerca de ochenta años, cuando se convirtió en uno de los puntos medulares del promisorio proyecto de la “Revolución en marcha” de Alfonso López Pumarejo, que no pudo llevarse a cabo porque, lo mismo que ahora, muchos poderosos con intereses directos en el problema se empeñaron en evitarla, y al final lograron volverla “trizas”.

Así pues, aunque tengamos esperanza en que la elección de un candidato como Gustavo Petro para dirigir los destinos de Colombia durante los próximos cuatro años es señal de que es posible un cambio en la sociedad colombiana, no podemos ser ingenuos: ese cambio no ocurrirá de manera automática, y no será sencillo, porque en muchos casos habrá gente muy poderosa tratando de torpedear los procesos, así como llevan seis años tratando de destruir la esperanza de paz que nos dejó la negociación con las Farc. Hay mucho camino por recorrer, y seguramente habrá sacrificios en procura de ese cambio. Pero una cosa es clara: los jóvenes y las mujeres, que han jugado un rol clave en esta nueva esperanza que se abre para el país, están llamados a ser protagonistas. Ya la misma fórmula vicepresidencial, en cabeza de Francia Márquez y todo lo que ella representa, es una señal clara en ese sentido. Y la preocupación expresada por el nuevo gobierno por una transformación en el sistema educativo universitario también apunta en la misma dirección, para recordarnos, como lo expresara el sacerdote Francisco de Roux (2018), que en la fuerza de los jóvenes en gran

medida está la esperanza de una verdadera transformación de la sociedad: “Me sorprende [...] ver que siguen apareciendo nuevos jóvenes que llegan a rescatar nuestro valor humano destruido; con el mismo entusiasmo de los que cayeron asesinados salen en los campos a continuar a todo riesgo la saga de la paz y a mantener viva la esperanza” (p. 20).

Así, pues, el compromiso por el cambio, por la paz y contra la corrupción tendría que ser de toda la sociedad. Hoy, más que nunca, cobra vigencia la controvertida promesa del presidente Julio César Turbay Ayala, cuando dijo que se proponía “reducir la corrupción a sus justas proporciones” (Álvarez, 2005). No era tan estúpido aquel planteamiento, si consideramos el devenir del país en las últimas décadas.

Parece imposible que durante cuatro años el país pueda dar el giro hacia el progresismo que propone el nuevo gobierno. Pero sí habrá dado un gran paso si el 7 de agosto de 2026 entrega un país con más posibilidades de paz, y con una corrupción “reducida a sus justas proporciones”. Si lograra esos propósitos, habría cumplido entonces la promesa que ratificó el presidente en su triunfal discurso de celebración el 19 de junio de 2022: “El cambio significa que llegó el gobierno de la esperanza” (Colprensa/Vanguardia, 2022).

¿Y cómo vamos a participar nosotros, los académicos, los profesores de literatura y los investigadores para la transformación de Colombia? ¿Cómo vamos a aportarle a ese cambio que necesita el país? En gran medida estamos implicados en la formación de las nuevas generaciones. Y, como dice Laura Carolina Baños (2018), “el país necesita que las generaciones actuales se comprometan con el desuso de las violencias y apoyen la legalidad [...]. La construcción de paz es indispensable para propiciar una cultura que fomente el pacifismo y que permita escenarios de reconciliación que no den cabida a nuevos hechos de victimización” (párr. 9).

La literatura no puede estar de espaldas a la realidad. Es, en esencia, producto del diálogo y de las lecturas frente a esa realidad. Por ello, podemos tener la confianza de que muchos de los escritores actuales dejarán en sus obras del presente y del futuro sus propias memorias de las coyunturas actuales por las que pasa el país, memorias desde el arte que son tan importantes también para la construcción de una cultura de paz:

Las narrativas en contextos de guerra actúan como testimonios, documentos y denuncias que permiten la diversidad de verdades y de puntos de vista, tonos y modos de recordar. Para la reconciliación es una obligación narrarnos, porque sin memoria social del conflicto no es posible encontrar la dignidad de la paz (Franco, Nieto y Rincón, 2010, p. 34).

La literatura tiene mucha fuerza para decir mucho más allá de lo explícito, como el poema “Ciudad”, de José Manuel Arango, seguramente escrito con Medellín como telón de fondo:

Ciudad:
la sombra del soldado se alarga
sobre los adoquines (Arango, 1987, p. 35).

El número 51

Abrimos esta edición con “El peregrinar del maestro Feliciano Ríos y de Peralta por el cielo y el infierno”, donde Juan Simón Cancino nos propone una lectura de dos relatos de Carrasquilla y de Arango Villegas, respectivamente, las cuales tienen marcas de la oralidad antioqueña, en clave de la picaresca; luego aparece “Escribir en la bruma: el trabajo literario de Simón Pérez y Soto”, donde Margarita Inés-Alonso y Javier Hernando Murillo leen la novela *De poetas a conspiradores* como fuente histórica que da cuenta de la intención que tuvo su autor de oponerse, a través de ella, al proyecto político de Alfonso López Pumarejo; por su parte Sandra Milena Jaramillo y Amilkar Caballero estudian “Construcción de una identidad relacional caribeña en *Doce cuentos peregrinos* de Gabriel García Márquez”; a continuación encontramos “*No give up, maan!*, de Hazel Robinson, desde la periferia de la comunidad letrada”, donde Nayra Pérez y Antonio Becerra afirman que esta novela plantea la imposibilidad de una nación colombiana única y homogénea.

En “*Leandro: un vallenato literario* de Alonso Sánchez Baute”, Johnattan Farouk Caballero hace una lectura de esta obra en clave de vallenato, y avanza en la historia de este género musical; Claudia María Maya y Andrés Alexander Puerta nos traen un análisis de la obra de Jorge Franco en “*El cielo a tiros* y el debate de la sicaresca como género. Una lectura desde la estética de la recepción”; se cierra esta sesión con el análisis al sentido de la inutilidad que hace Ángela González Echeverry en “Una guerra sin monumentos: *Rebelión de los oficios inútiles* de Daniel Ferreira”.

En nuestra sesión de conferencia, Pablo Montoya nos propone una reflexión respecto al sentido de la universidad pública, a propósito del final del confinamiento y el retorno al campus, en “Rehabitar la universidad”. Y en la sesión de entrevista nos visita “Consuelo Triviño Anzola. El difícil y gratificante camino de la escritura”, en diálogo con Andrés Vergara.

Cerramos con la sesión de reseñas: Yulia Cediell nos ofrece su lectura de *Estrella madre*, la obra de Giuseppe Caputo; Consuelo Hernández nos presenta la obra de Elvira Sánchez Blake, *Suma Paz. La Utopía de Mario Calderón y Elsa Alvarado*; Juan Almeyda nos comparte su lectura de *Qué hacer con estos pedazos* de Piedad Bonnett; por su parte Darío Ruiz Gómez nos presenta su mirada a *Ironías filosóficas y paradojas literarias*, de Julián Serna Arango; finalmente, Víctor Fuentes nos presenta el nuevo poemario de Consuelo Hernández, *Estela del azar*.

Este es el menú que les ofrece la edición 51. Y también nos alegra compartir con todos ustedes la buena noticia de que Minciencias le otorgó el reconocimiento Ángela Restrepo, en la categoría “Distinción a la excelencia de revistas científicas de Colombia” a *Estudios de Literatura Colombiana*. Otro indicio, junto a nuestra clasificación Ar de Publindex, de que estamos haciendo las cosas bien.

Así, una vez más tenemos que darles gracias a ustedes por su confianza: a la Facultad de Comunicaciones y Filología, a los miembros de los comités editorial y científico, a los colaboradores, a los pares evaluadores, a los lectores, y al equipo editorial. A todos ustedes, muchas gracias, porque cada uno desde su lugar contribuye con el propósito que le da la razón de ser a esta revista: contribuir y enriquecer el diálogo académico en torno a las literaturas colombianas. ¡Gracias por su confianza!

Andrés Vergara Aguirre
Director-editor

Referencias

- Álvarez, H. (2005). Muere controvertido expresidente. *BBC Mundo*, 14 de septiembre. Recuperado de http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/latin_america/newsid_4243000/4243932.stm
- Arango, J. M. (1987). *Cantiga*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Baños López, L. C. (2018). Construir paz en un país que se ha acostumbrado a la violencia. Observatorio de Construcción de Paz. Recuperado de <https://www.utadeo.edu.co/es/link/observatorio-de-construccion-de-paz/117956/construir-paz-en-un-pais-que-se-ha-acostumbrado-la>
- Colprensa/Vanguardia. (2022). “El cambio significa que llegó el gobierno de la esperanza”: Gustavo Petro. *Vanguardia*, 19 de junio. Recuperado de <https://www.vanguardia.com/politica/elecciones/el-cambio-significa-que-llego-el-gobierno-de-la-esperanza-gustavo-petro-BE5341131>
- de Roux, F. (2018). *La audacia de la paz imperfecta*. Bogotá: Ariel.
- Franco, N., Nieto, P. y Rincón, O. (2010). Las narrativas como memoria, conocimiento, goce e identidad. En N. Franco, P. Nieto y O. Rincón (Eds.). *Tácticas y estrategias para contar* (pp. 11-41). Bogotá: Friedrich Ebert Stiftung/Centro de Competencia en Comunicación para América Latina.
- García Márquez, G. (1996). *Cien años de soledad*. Bogotá: Norma.
- Hernández, J. A. (2013). La Constitución de Colombia de 1991 y sus enemigos. *Colombia Internacional* 79, pp. 49-76.
- Ortega Carrascal, J. (2022). Francisco de Roux, el apóstol de la paz y la verdad en Colombia. Agencia EFE, 25 de junio. Recuperado de <https://www.efe.com/efe/america/politica/francisco-de-roux-el-apostol-la-paz-y-verdad-en-colombia/2000035-4838927>
- Romero Peñuela, N. (2021). Humberto de la Calle: “La base de la Constitución de 1991 fue la búsqueda de consensos”. *El Espectador*, 7 de febrero. Recuperado de <https://www.elespectador.com/politica/humberto-de-la-calle-la-base-de-la-constitucion-de-1991-fue-la-busqueda-de-consensos-articulo/>

ARTÍCULOS ARBITRADOS

REFEREED ARTICLES

EL PEREGRINAR DEL MAESTRO FELICIANO RÍOS Y DE PERALTA POR EL CIELO Y EL INFIERNO, QUE CON SU INGENIO PICAresco DERROTARON AL DIABLO Y SOMETIERON A DIOS*

THE PILGRIMAGE OF FELICIANO RÍOS AND PERALTA THROUGH HEAVEN AND HELL, WHO WITH THEIR PICAresque WIT DEFEATED THE DEVIL AND SUBDUED GOD

Juan Simón Cancino Peña¹

* Artículo derivado de la investigación doctoral titulada *La picaresca en Colombia, una reflexión a partir de la ironía y la sátira en cuatro novelas colombianas de los siglos XX y XXI que recogen elementos de la tradición picaresca*, presentada en la Universidad de Salamanca.

Cómo citar este artículo: Cancino Peña, J. S. (2022). El peregrinar del maestro Feliciano Ríos y de Peralta por el cielo y el infierno, que con su ingenio picaresco derrotaron al Diablo y sometieron a Dios. *Estudios de Literatura Colombiana* 51, pp. 19-36. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.348819>

¹  jusicape@gmail.com
Corporación Universitaria Minuto de Dios, Colombia

Resumen: Los cuentos “En la diestra de Dios Padre” de Carrasquilla y “Muerte y peregrinaciones ultraterrenas del maestro Feliciano Ríos” de Arango Villegas recogen aspectos picarescos, fantásticos y de la oralidad antioqueña. Lo fantástico tiene como referente a Todorov, pues cielo e infierno son el cronotopo de los relatos como escenarios ficcionales de la acción. Para la crítica en general el pícaro es un transgresor que, con la acción corrosiva de su discurso cuestiona a la Iglesia y sus valores. El artículo aporta una mirada sobre otras maneras de comprender el legado de la picaresca, poco frecuentes en la literatura colombiana.

Palabras clave: tradición; picaresca; fantástica; iglesia; transgredir.

Abstract: Abstract: The stories “En la diestra de Dios Padre” by Carrasquilla and “Muerte y peregrinaciones ultraterrenas by the teacher Feliciano Ríos” by Arango Villegas, gather picaresque, fantastic and oral aspects from Antioquia. The fantastic has Todorov as a reference, since heaven and hell are the chronotope of the stories as fictional scenarios of the action. For critics in general, the rogue is a transgressor who, with the corrosive action of his discourse questions the Church and its values. The article provides a look at other ways of understanding the legacy of the picaresque, infrequent in Colombian literature.

Keywords: tradition; picaresque; fantasy; church; deception.

Editores: Andrés Vergara Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 13.02.2022
Aprobado: 09.06.2022
Publicado: 18.07.2022

Copyright: ©2022 *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](#)



Presentación

La picaresca dejó honda influencia en Hispanoamérica, como parte del legado de las letras que atravesaron el Atlántico, que les permitió a los habitantes de estas tierras conocer los relatos en sus propias voces de una serie de aventureros, trashumantes y tramposos, contestatarios e iconoclastas, que desde la retórica de sus historias de vida, ponían en cuestión el orden imperante y, con su trasegar de un lugar a otro, le daban sentido a la modernidad donde la humanidad pasaría de la quietud tradicional al constante movimiento.

Eran advenedizos que no se avenían al matrimonio, no se anclaban al territorio ni adquirirían compromisos de largo aliento, pues velaban por sí mismos en un constante encuentro con la aventura y en una interminable lucha por la sobrevivencia; advenedizos que mitigaban sus necesidades mediante trampas y una serie de trabajos ocasionales, de donde migraban para escapar de sus trapacerías. Adeptos al juego, menospreciadores de trabajos manuales por considerarlos indignos y en constante lucha por hacerse a títulos de nobleza inmerecidos, vivían en los márgenes de la sociedad, luchando por esconderse y disfrazándose para retomar sus tretas en cada destino.

Además de las novelas de caballeros, de las que la picaresca es su antítesis,¹ los relatos de muchos marginales que llegan a América como condenados a galeras en busca de fortuna fácil, y de oportunistas que pretendían el medro en el nuevo mundo a costa de restaurar el orden ficticio de títulos nobiliarios, fueron parte del legado español, imperio en decadencia. Según Ordaz (2000), “entre los siglos XVI y XVII, ya circulaban en América *La Celestina* (1499), *La vida de Lazarillo de Tormes* (1554) y el *Guzmán de Alfarache* (1599-1604)” (p. 77), obras que le servirán a Fernández de Lizardi como punto de partida para recoger aspectos de la poética picaresca en *Periquillo Sarniento* (1819) y en *Don Catrín de la Fachenda* (1832).

En lo referido a la llegada de la tradición picaresca a América, Rocío Rodríguez Ferrer (2011) indica: “ya desde los inicios de la novela moderna hispanoamericana, con obras como *El Periquillo Sarniento*, nos encontramos con relatos que revelan un particular anclaje en el molde narrativo de la picaresca” (p. 10), que en Arango Villegas alcanza su

¹ Para ampliación sobre el paso de la literatura caballeresca a la picaresca, es posible acudir, entre otros, a Cabo Aseguinolaza, F. (1992). *El concepto de género y la literatura picaresca*. O a Parker, A. (1971). *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*.

mayor expresión con su novela *Asistencia y Camas* (1934) y en Tomás Carrasquilla con *Frutos de mi Tierra* (1896) con los personajes Martín y César.

Aunque estos relatos no se definen por completo como picarescos, toman elementos de su poética. Para Rodríguez Ferrer (2011), “esa narrativa picaresca habrá de reaparecer en tierras americanas revestida con nuevas señas de identidad, con sus propios signos temporales y territoriales” (p. 11). Como los pícaros tradicionales, estos personajes sustentan su acción de marginales, desde la sátira y la ironía, con base en un discurso contrahegemónico que cuestiona la idea de Dios como infalible y carente de sentimientos humanos, y a la persona en el lugar del que confronta al poder, a pesar de su marginalidad e ingenuidad.

Complementario a lo picaresco está lo fantástico, que para Todorov (1998), se circunscribe a “la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (p. 13). Pese a ello, Peralta y Feliciano parecieran familiarizados con lo sobrenatural, representado en el poder de Dios y del Diablo, que en su discurso es naturalizado, presentado como algo no extraordinario.

Agrega Todorov: “Estamos aquí frente a una de las constantes de la literatura fantástica: la existencia de seres sobrenaturales, más poderosos que los hombres” (p. 25). No es que estos personajes ignoren los límites entre lo real y lo irreal, entre lo material y lo metafísico, porque es justo esa dicotomía el pretexto de sus trasgresiones.

El primer antecedente de lo que sería posible considerar picaresca fantástica es la novelita *El diablo cojuelo* (1922) de Luis Vélez de Guevara, que mezcla lo fantástico con el cristianismo. Es un demonio atrapado por un astrólogo, luego liberado por accidente por Cleofás Leandro Pérez Zambullo, el otro protagonista. En compensación por su acción es llevado por este diablillo a recorrer España, trashumancia que ocurre en un cronotopo que rompe las leyes convencionales de distancias y tiempo. Viajan a velocidades inesperadas, presencian de incógnito asuntos multitudinarios sin ser detectados y condicionan el comportamiento de muchos de sus interlocutores mediante ardidés mágicos. Este diablo es enclenque y pequeño, en apariencia inofensivo, que le muestra a Cleofás el lado oscuro, postizo y mentiroso de su sociedad, donde el engaño es la regla general, y el mal gusto y los malos modales una constante. En los recorridos de Cleofás a espaldas de su diablo ve doncellas deshonradas, tahúres empedernidos, ladrones de toda laya, limosneros que fingen discapacidades y hombres y mujeres que no acatan votos conyugales.

Carrasquilla, con su personaje Peralta, en el cuento “En la diestra de Dios Padre”,² y Arango Villegas, con su relato “Muerte y peregrinaciones ultraterrenas del maestro Feliciano Ríos” (1933),³ configuran una poética de influencia picaresca fantástica. Presentan una prosa costumbrista y antioqueña, caracterizada por un realismo que entretuje la aventura de la mano de la arriería, un humor que evoca a culebreros y mentirosos y un escenario que, en estos cuentos, le añaden al costumbrismo recursos de la picaresca, que evocan símbolos de la literatura fantástica desde una iconografía de origen católico.

El pícaro engaña, y como señala Correa (1977), “pronto se da cuenta, de que está frente a un mundo hostil dominado por el engaño y las burlas despiadadas. En lo sucesivo, su trayectoria se hallará marcada por el signo de la disimulación y del fraude” (p. 78). En Feliciano y Peralta el engaño responde a las lecciones moralizantes de origen cristiano respecto a una realidad determinada por la idea del pecado y del castigo, que los eleva a un nivel de conciencia que les permite transgredir el orden y confrontarlo engañando a quien, se supone, es imposible de engañar, de modo que el engaño cumple la función de ataque y mecanismo de defensa ante un poder que somete de manera inconsulta.

Desde lo fantástico, estos relatos coinciden en el recorrido que emprenden los protagonistas por un mundo que los confronta ante lo imperativo de escoger entre el bien y el mal, alrededor de la trifurcación de los caminos, paradoja que pone en cuestión el camino al cielo antecedido por enormes sacrificios, en contraste con el que conduce al infierno, que supone placeres pasajeros. Surge entonces la tensión entre el bien y el mal (representadas en un Dios que premia luego de muchas dificultades y un Diablo que castiga después de satisfacciones fugaces). El camino es un referente simbólico que alude a la capacidad del ser humano para dominar o sucumbir ante las tentaciones que reblandecen la carne.

En coincidencia con la picaresca, los trasegares de Peralta y Feliciano son aventuras individuales, viajes que confrontan la mirada maniquea de la existencia y que la expone a la caricatura que humaniza a Dios y al Diablo, que ofrece una mirada iconoclasta que pone de manifiesto las debilidades de estas figuras fantásticas centrales en la cultura occidental.

² Este relato aparece en una antología de cuentos de Carrasquilla de 1992, y cuenta con el prólogo, la compilación y los comentarios de Kurt Levy, uno de los más reconocidos críticos de la obra del autor.

³ La edición de *Bobadas mías...* de Arango Villegas seleccionada aquí, donde aparece este relato, data de 1933 en su segunda edición.

Para Bajtín (1989) en referencia a los personajes de la literatura fantástica, “La existencia de tales figuras no tiene sentido propio, sino figurado: su mismo aspecto exterior, todo lo que hacen y dicen no tiene sentido directo, sino figurado, a veces contrario; no pueden ser entendidas literalmente, no son lo que parecen” (p. 311). Si bien las figuras que encuentran en su trashumar por el más allá Peralta y Feliciano representan lo sobrenatural, hay dos aspectos que resultan destacables: el Diablo y Dios son humanizados al extremo de la falibilidad, y la caricatura de sus acciones corresponde a la imagería de la idea del bien y el mal heredadas de la cristiandad.

La retórica de los personajes resulta una sátira que pone en cuestión el poder ilimitado de las figuras en contienda por el control del mundo con sus almas, afianzada en el principio picaresco que sugiere una ruptura del orden imperante que se justifica en el pensamiento tradicional que debe ser transgredido para poner en crisis los principios que le dan coherencia interna. Peralta y Feliciano no proponen una ruptura absoluta del orden a partir de sus acciones ni aspiran a suplantar a la realeza mediante el fingimiento de títulos nobiliarios o aludiendo a una pureza de sangre inexistentes; apenas pretenden su salvación, librarse del infierno, y para ello están dispuestos a engañar a Dios y al Diablo, coherente con lo que señala Bajtín (1989):

A la mentira grave y sombría se le opone el engaño alegre del pícaro; a la falsedad e hipocresía interesada, la simpleza desinteresada y la sana incompreensión del tonto; y al convencionalismo y la falsedad, en general, la forma desenmascaradora sintética (paródica) por medio de la cual se expresa el bufón (p. 314).

A diferencia de lo que enseña el catolicismo, Feliciano y Peralta no demuestran obsesión por encontrarse con aquello que hay luego de la vida terrena. Si mienten o engañan, lo hacen para salvar su pellejo. No confrontan a Dios ni al Diablo desde la retórica de la sabiduría y los desenmascaran al poner de manifiesto sus flaquezas y ambiciones. Saben que el Diablo es sensible al juego (la forma que usa Peralta para seducirlo) y son conscientes de que la vanidad de Dios está encarnada en su debilidad derivada de la necesidad de acumular como trofeos almas incorruptibles o arrepentidas, hecho que Feliciano aprovecha.

Una reflexión desde lo fantástico es si lo que les ocurre a estos personajes sería plausible para la existencia humana y, si aquello que los rodea es real. Es posible entonces que esa narración fantástica rompa con las reglas que condicionan la existencia humana, como ocurre con ambos personajes, sin que sus vivencias resulten inasibles para los lectores. El cronotopo de estos relatos alude a lugares familiares en las fanta-

sías de la cultura a la que pertenecen Peralta y Ríos, y la transgresión consiste en una contradicción: en el engaño como camino para la salvación, reservada a quienes menos vicios tienen y menos excesos han cometido en su vida terrena.

Esto supone un contraste entre lo real y lo imaginario que, en los casos de Carrasquilla y Arango, en lo referido a lo fantástico, está asociado a una tensión entre el bien y el mal expresada en representaciones del cristianismo encarnadas en ángeles, infierno, purgatorio, cielo, Dios, pecados, santos, expiaciones, ritos y alabanzas. Aunque los cuentos tienen una mirada alegórica de la idea del bien y el mal, lo fantástico está representado por personajes cuya existencia, en el plano que lo plantean los autores, no existen en el mundo real, pero sus representaciones simbólicas y lingüísticas aluden a valores aceptados y reconocibles por lectores familiarizados. Todorov (1998) insiste en que “lo sobrenatural nace del lenguaje; es a la vez su prueba y su consecuencia; no sólo el diablo y los vampiros no existen más que en las palabras, sino que también, sólo el lenguaje permite concebir lo que siempre está ausente: lo sobrenatural” (p. 41). Aquí el lenguaje está asociado a su capacidad para nombrar las cosas y asignar las funciones de lo fantástico, que se nutre de una retórica picaresca que mezcla el engaño con la cultura antioqueña del discurso grandilocuente, herencia de culebreros, mentirosos y arrieros aventureros. Esto supone una transgresión moral y física del orden establecido, porque desmitifica el principio de la fe, sin renunciar a lo simbólico que le da sentido, porque Dios y el Diablo, a pesar de sus debilidades, continúan representando ideas concretas e identificables, justo el metadiscurso que les posibilita a Peralta y Feliciano su acción corrosiva, como en la picaresca.

Estos relatos plantean una relación con acontecimientos sobrenaturales que expresan situaciones propias de la condición humana, como el deseo y la sensualidad, aquí encarnadas desde lo sobrenatural por el Diablo y sus demonios disfrazados de figuras excitantes, y lo ascético e incontaminado de la corporalidad representado por figuras angelicales. Lo fantástico lleva al lector a una identificación con el personaje en tanto que sus aventuras confrontan la naturaleza humana referida al pecado y a la redención ante la existencia de un acontecimiento fantástico. Para el lector no quedan dudas de que estos acontecimientos suceden en el terreno de lo fantástico y, sin embargo, es plausible la ironía al estilo picaresco que desacraliza y cuestiona.

Peralta y Feliciano transgreden el orden por voluntad desde lo que erróneamente podría ser interpretado como la perspectiva de un individualismo inconexo de la expe-

riencia humana. Sus relatos también son entendidos como factor moralizante en virtud del didactismo que expresan, en tanto demostración del futuro de las almas luego de la vida terrena, determinada por las ideas del premio y del castigo.

Según Souiller (1985), gracias a la prerrogativa del pícaro para moralizar a partir de sus experiencias, “el supuesto narrador se toma la libertad de darles lecciones a los demás, partiendo de los pequeños e infamantes incidentes de su propia vida, pues todos somos pecadores ante los ojos de Dios” (p. 44). Estos personajes con influencia picaresca usan las experiencias de sus vidas como ejemplos para aleccionar desde una perspectiva que mezcla lo didáctico con la aventura, no es porque se erijan moralmente superiores, así sus relatos pretendan aleccionar, sino porque han alcanzado el nivel de la conciencia individual que les permite insubordinarse, al extremo de humanizar aquello que en la doctrina de la fe resulta imposible, por cuanto se supone que los designios de lo divino y lo demoníaco no están al alcance de la limitada comprensión humana y, por tanto, no hay otra alternativa que someterse y esperar.

En la Edad Media no existían modelos de pensamiento como el liberalismo político, la economía de mercado y el ejercicio de derechos, como en la contemporaneidad. En relación con este período, Rico (2000) señala que “la sociedad es un trasunto del orden cósmico y del reino de Dios. Las clases sociales, pues, son tan inmutables e inamovibles como las órbitas de los planetas y la graduación de los coros angélicos” (p. 49). Pensar en transgredir este orden, dejar de ser siervo para convertirse en señor, ascender en la escala social, adquirir títulos de nobleza por mérito personal, transformar las estructuras de poder era rebelarse contra un orden dado e inmutable, entendido como natural, determinado por ordenanzas divinas. Feliciano Ríos y Peralta trastocan el orden divino, tanto que, de condenados, pasan a seres redimidos que han cambiado el infierno por el cielo debido a la fuerza de su voluntad.

En contraste con esa capacidad del pícaro para transgredir y subvertir la realidad, como en el caso de Peralta y Feliciano, tal vez su propósito sea más terrenal y asible, de acuerdo con lo señalado por Pereda (1950): “Cierto es que la novela picaresca, en su embozada crítica social, no atacó a los dogmas, a los principios básicos de la iglesia, sino a las costumbres corrompidas del clero, sobre las que existió indulgencia plenaria” (pp. 52-53). Peralta, pero en particular Feliciano, se comportan cuales creyentes tradicionales, preocupados porque sus conductas se cumplan de conformidad con los preceptos morales y espirituales inspirados en la idea de Dios, dejando en segundo plano

la moral corriente que se juzga a la luz de los hechos prácticos y menos trascendentes. La idea no es la indulgencia con el resto de mortales, sino el cumplimiento de penitencias y sacramentos que, a modo de expiación, satisfacen a Dios en su necesidad del sacrificio en tanto muestra de perdón, esfuerzos que serán recompensados con el paraíso eterno.

Un aspecto en el que difieren estos relatos de la picaresca tradicional es que, mientras el pícaro español es un trashumante que recorre el mundo en una constante escapatoria luego de sus trapacerías, de las que da cuenta como aventuras fugaces, Peralta y Feliciano circunscriben su relato a una aventura. Según Casas de Faunce (1997) referido a las particularidades de la novela hispanoamericana con tradición picaresca “en relación con el tratamiento de la materia reduce la historia a un solo episodio como ejemplo ilustrativo del ‘caso’ picaresco” (p. 101). Carrasquilla no profundiza en las aventuras de Peralta cuando ha sometido a la Muerte a su arbitrio, salvo menciones tangenciales de una que otra de sus acciones como ser inmortal. Arango Villegas, por su parte, apenas dice del maestro Feliciano que en su vida terrena era un zapatero y un bebedor de trago.

En evocación de esa cultura de la oralidad tradicional en la literatura antioqueña, Feliciano y Peralta hablan en demasía. Al respecto, Williams (1992) señala que “cualquiera que haya sido la influencia de la oralidad en Antioquia la Grande, después de Carrasquilla se hizo difícil para los escritores de ficción ignorar las ricas y vitales tradiciones orales” (pp. 194-195). En el legado ficcional de Carrasquilla y de Arango Villegas es recurrente la alusión a valores de la antioqueñidad, que configuran la emergencia de la novela moderna en esta región y en Colombia.

“Muerte y peregrinaciones ultraterrenas del maestro Feliciano Ríos”: la picaresca del pecador redimido

Este relato, como indica Cardona (2014) presenta un “humor espontáneo y fácil de captar, amistoso y cordial, jugando, asimismo, con la postura literaria de la picaresca desde sus variadas crónicas y cuadros de costumbres que se perciben en la región del viejo Caldas” (p. 46). En el caso de Feliciano Ríos lo picaresco está atravesado por una serie de hechos paródicos que cuestionan la retórica de la justicia, la fe como un acto transaccional, y el juicio divino para el recaudo de las almas, que a juicio de Cardona tiene propósitos ejemplarizantes.

Feliciano Ríos, dueño de un taller de zapatería y talabartería, empieza a contar lo que no se decide a calificar de sueño, de viaje por el cielo y por el infierno o como una muerte

pasajera durante una de sus borracheras habituales luego de un accidente. Asegura que todo ha sido a raíz de un golpe que le ha pegado un ángel que, para mayor evidencia, le deja una marca en la cabeza. Su trashumancia por el más allá se inicia en una estancia enorme, repleta de personas con aspecto de muertos y vestidas como frailes. Supo que estaba en la eternidad, en el mundo de los muertos que se preparaban para el juicio final. El escenario es ascético y rígido, que refuerza su sensación de vacío y angustia: “Estaba lleno de ángeles, todos como muy ocupados; unos escribían en máquina, y otros escribían en unos libros grandísimos. Un viejito calvo, muy simpático, que parecía el jefe, daba órdenes a unos y otros y se entendía con todos” (Arango Villegas, 1933, p. 175). Cuando se percata de su situación, como el tramposo que ha sido, empieza a tramar las respuestas que ofrecerá para justificar sus borracheras y ofrecer excusas convenientes sobre las razones por las que no se ha confesado con la regularidad de un cristiano practicante. Un ángel invita a un salón contiguo a quienes se hubieran confesado antes de morir. Feliciano, paralizado por su cobardía, impulsado por un repentino miedo a mentir y, porque no sabía qué diría en una confesión semejante, desatiende el requerimiento.

Para su desgracia, como presagio de lo que vendría, comparece obligado ante un ángel que le enseña el libro donde están consignados en detalle sus deberes y haberes con el cielo. El balance es negativo porque las malas acciones superan por mucho a las buenas. Inconforme con dichas cuentas, asegura que lo están engañando. Ante el pesar de Feliciano, el patriarca le dice que si hay errores, es posible rectificarlos, situación que pone en cuestión la imaginada infalibilidad de la administración celestial en torno de sus cuentas con los seres humanos.

En emulación de la burocracia terrestre, a Feliciano le presentan una serie de legajos correspondientes a los Mandamientos de la Ley de Dios y de la Iglesia, y un compendio de apéndices que, según el ángel burócrata que lo atiende, son la respuesta a los nuevos pecados que la maldad humana ha ido inventando, que no estaban consagrados en los textos originales por no ser conocidos de antemano, en alusión al pensamiento leguleyo de abogados y escribanos, y a la incapacidad de la Divina Providencia para prever. La aceptación de nuevos pecados supone la idea de que ni el orden de la Iglesia es inmutable.

Este ángel lo increpa porque considera que Feliciano no ha demostrado esfuerzos, como obras de misericordia para atenuar sus faltas. De poco le sirve escudarse en la pobreza. La réplica del ángel encarándole los costos de sus pecados, de la que Feliciano se defiende señalando que su inversión había sido mínima, parece más una transacción

comercial que la discusión de alguien que intenta salvarse del infierno, que refuerza la idea de la fe como una práctica utilitarista, sujeta a la lógica del mercado y a una justicia del intercambio en la que alguien recibe con base en la magnitud que ha entregado.

Lo que sí pude observar fue que cuantas veces recordaba yo haberme confesao aparecían en la cuenta dos rayas coloradas que cortaban de lado a lado el papel, como para que lo de atrás no valiera, porque de allí para adelante no seguían las sumas anteriores, sino que volvían a empezar (Arango Villegas, 1933, pp. 179-180).

Los pecados de Feliciano hacen que su condena en el purgatorio ascienda a más de siete mil años, con una carga de quinientos mil voltios que le merece la calificación de cliente de primera categoría. Como sucedería ante un juez implacable que no está dispuesto a réplicas, sus argumentos para defenderse son desdeñados y su expulsión del paraíso es inminente. La desatención de las súplicas lo dejan en tal indefensión, justo ante el poder al que deberá sublevarse para erosionarlo en aras de su reivindicación, tal y como en su momento hicieran los pícaros.

Ya expulsado, se enfrenta al dilema de la trifurcación de los caminos que representan el destino al cielo, al purgatorio y al infierno. Aunque su intuición le señalaba el camino del centro que, como se lo indicara el ángel, llevaba al purgatorio donde su pena sería menos cruenta, porque tenía prohibido tomar el de la derecha, un sendero angosto y mal presentado que llevaba al cielo; se dejó tentar con el de la izquierda, exuberante y flanqueado por kioscos donde repartían tragos, al que se pasa haciendo trampa con el argumento de que tanta belleza no podría tener como destino el infierno. A lo largo del sendero la fiesta se constituye en un recorrido de enajenación, que conduce al infierno sin que los caminantes se percaten.

Cuando a los penitentes les resultaría imposible desandar sus pasos, una vez se enteran de que la llegada al infierno es inevitable, la fiesta es reemplazada por llanto y lamentaciones, que evocan la idea trágica según la cual la felicidad antecede al dolor. En el infierno, Feliciano es testigo de la sevicia del demonio y de sus secuaces con los recién llegados, que se relamen de gusto con los sufrimientos de los que son sometidos. Pero Ríos, acostumbrado a sacarle partido a las situaciones que enfrenta, en un acto de pericia salva su alma con un truco de prestidigitador:

Con mucho disimulo para que no notaran, fui levantando las manos, arrastrándolas contra el cuerpo, y cuando ya las tenía bien altas las despegué ligerito, y dije, ¡Virgen Santísima!, y les hice la señal de la Cruz. Yo que hago la Cruz y digo éso, y esos negros que pegan el berrido y salen dando unos brincos que yo creí francamente que se iban a desnucar (Arango Villegas, 1933, p. 188).

Esta treta le sirve con el diablo, que lo saca del infierno con tal de no recibir más rezos y señales en cruz; sin embargo, Feliciano, una vez afuera, repite la dosis y consigue que el demonio sufra un fuerte golpe y pierda uno de sus cachos. Con el orgullo de engañar al Diablo, regresa al cielo, donde solo consigue que Dios lo devuelva a cumplir su condena, aunque no tardará en arrepentirse dado que ha vencido a su enemigo y justifica su decisión con el argumento de que si bien Feliciano fue un borracho consumado mientras estuvo en la tierra, en parte la culpa era de los gobiernos liberales por bajar los precios del licor, lo que supone militancia política de Dios, otro aspecto que lo humaniza. Cuando Feliciano se desviste porque se apresta a pasar su primera noche en el cielo, recibe un golpe en la cabeza: ve a su mujer que lo defiende de una turbamulta que no está dispuesta a permitir que un borracho se desnude delante de unos niños, acción que marca el final de su aventura.

Siguiendo a Cabo Aseguinolaza (1992), las reacciones y respuestas utilitaristas e instintivas de Feliciano corresponden a una de las características “del pícaro: ve la vida picarescamente, no cree en las ideas ni en los valores ideales, y se aferra, por tanto, a lo único que para él es válido y seguro: la materia y el instinto” (p. 35). Feliciano no vence al mal encarnado en el Diablo movido por una auténtica bondad o impulsado por actos de consciencia sublimes en aras de reivindicar a la humanidad, sino por mero instinto de supervivencia, porque apenas piensa en él, y porque representa el mismo individualismo que pregona la redención espiritual ante Dios, así tenga que engañarlo.

Según Cabo Aseguinolaza (1992), refiriéndose a la capacidad discursiva del pícaro, la misma “es una creación artificiosa cuyo primer fundamento es puramente verbal y cuya ‘forma interior’ [...] no es la “libertad del habla” sino la tensión propia de una situación muy peculiar, que comparte, sin embargo, rasgos comunes a toda situación comunicativa” (p. 76). Tanto Feliciano como Peralta, personajes con rasgos de la picaresca que emulan a los pícaros tradicionales, hablan y lo hacen en demasía porque su discurso les sirve para implorar, para distraer, pero en particular, para engañar. Es la palabra vedada y cohibida, ahora al servicio del sacrilegio, en boca de pecadores contumaces.

“En la diestra de Dios padre”: el hombre que pone el mundo a sus pies

Para Kurt Levy en Carrasquilla (1992), Peralta representa desde las letras hispanoamericanas: “uno de los auténticos valores de la literatura folklórica universal” (p. 15), cuya figura se mueve en la dicotomía entre el héroe y el antihéroe, en cuya rebeldía

se encuentran el genio del escritor con sus aventuras de montaña, que a su vez alcanza la universalidad en tanto el accionar picaresco del personaje plantea una serie de dilemas trascendentales que confrontan los excesos y la austeridad del poder. Fue tan intenso el trabajo de Levy por conocer las primeras ediciones de la obra de Carrasquilla, que, en 1936, ante la negativa del periódico *El Tiempo* por consultarlas en sus archivos, el mismo Levy (1953) recuerda: “Emprendí en las colecciones de periódicos de la Biblioteca Nacional minuciosa rebusca” (p. 222), hasta que cumplió con su cometido.

Peralta vive en un pueblecillo precario, y es conocido por su bondad. Su pobreza se debe a que cuanto ha tenido lo ha gastado en los pobres. Al comienzo Peralta coincide con los pícaros tradicionales en la ejecución de una serie de oficios mal remunerados, aunque su caso obedece a su necesidad por ayudar a otros que a un interés individual.

Al estilo de los pícaros en sus peores momentos Peralta muestra sin reato lo miserable de su vida y sus atuendos, por lo que su hermana lo increpa, quien se opone con virulencia a su oficio de samaritano y lo exhorta para que se case y forme una familia. Una noche arriban a su casa un peregrino joven y otro viejo, que, pese a la austeridad del hogar, le imploran que los socorra para no dormir a la intemperie, y como era de esperarse Peralta no se niega. En acontecimiento fantástico que anuncia la intención del relato, la hermana de Peralta, ambiciosa e insensible, encuentra en el patio y en la cocina unas exquisitas viandas, inusual en esa casa dada la constante escasez, con las que agasajan a los peregrinos, abundancia que anticipa un milagro mayor. Los visitantes, que resultan ser Jesucristo y su apóstol Pedro, dejan adrede una bolsa con onzas del rey para probar la buena fe de su anfitrión; confianza que luego es retribuida por Peralta, quien los busca para entregarles sus pertenencias: “No hemos venido a la tierra más que a probarte, y en verdad te digo, Peralta, que te lucites en la prueba. Otro que no fuera tan cristiano como vos, se guarda las onzas y si había quedao muy orondo. Voy a premiarte: los dineros son tuyos” (Carrasquilla, 1996, p. 47).

Aunque Peralta hace lo contrario de un pícaro tradicional porque no sucumbe ante la oportunidad, el desafío que le plantean con base en la tentación material, que de no haber sido rehusada le habría significado un castigo, planta las bases del engaño del que Dios y la Muerte luego serán objeto, por su mirada factual de la idea de pecado y de bondad. De nuevo aparece el precepto de perdón y redención como un acto contractual con fines de distribución equitativa.

El premio mayor se lo anuncia Jesucristo cuando le dice que por su acción habrá de concederle cinco deseos. Peralta le pide ganar siempre en el juego, que la Muerte le avise cuando le llegue su hora, que tenga la facultad de detener a cualquier persona en el sitio que quiera, volverse del tamaño que le plazca y que el Diablo no le pueda hacer trampa en el juego, en tanto que San Pedro le insistía para que pidiera el cielo, pero el pícaro que afloraba en su mente tenía otros planes.

Su primer deseo, que cualquier pícaro hubiera pedido, lo usa para ganar, aunque su capacidad de simulador se pone a prueba cuando pierde adrede para darles lecciones de carácter moral a sus contertulios sobre las consecuencias de dilapidar sus ganancias. Pese a sus riquezas y a diferencia de lo que haría un pícaro, Peralta no muda de ropas y continúa ayudando a quienes se lo piden. A su vez, su hermana, que le sonsaca parte de sus riquezas, se muda de casa para una más elegante en el pueblo, compra ropa de mejor calidad y presume de sus riquezas.

Peralta se convirtió en un viajero que recorrió muchos pueblos, donde casi siempre ganaba en el juego y auxiliaba a los pobres. El mito de su imagen echó vuelo. Los rumores lo señalaban como un brujo que recibía ayuda del Diablo y como un duende que de noche volaba sobre los tejados. Entonces aflora su condición de trashumante, en tanto que en los demás se revela la índole humana que tiende a la traición y al desagradecimiento. La idea del juego está conexas a la vida de los pícaros, bien porque su acción tiene lugar en los bajos fondos como posadas de mala muerte, porque su práctica guarda relación con el vicio y porque es el escenario donde aventureros de toda laya buscan fortuna fácil mediante el engaño. Además, el juego no conlleva trabajos de exigencia física, aspecto que los pícaros desdeñaban por su poca valía a la luz de sus ambiciones de nobleza; de ahí que su astucia no implica el uso de la fuerza en oficios vulgares o manuales, como durante el Siglo de Oro.

Con los años, la Muerte llega a la puerta de su casa para anunciarle su fin, como estaba convenido. Con el pretexto de alistarse, Peralta le pide que le conceda unos minutos que en realidad usa para paralizarla mientras la parca colgaba de la rama de un árbol, lo que le resulta posible gracias a otro de sus deseos. Tras este acontecimiento, vino una época durante la cual no hubo muertos, un gran engaño que más allá de haber embaucado y paralizado a la Muerte, también es burlarse de Dios.

Esto supone lo contrario al dogma de la infalibilidad y de la omnipotencia del Dios cristiano, bien porque transgrede todas las normas convencionalmente aceptadas en una

sociedad conservadora y porque subvierte todo el orden establecido heredado de la fe y del temor a la idea de Dios. Para Maravall (1986), es esa sociedad cerrada y tradicional de la Edad Media la que sirve como caldo de cultivo para la aparición del pícaro, porque para que emergiera el sujeto transgresor era necesario que la sociedad estacionaria no se derrumbara de un momento a otro, pues como insiste el mismo Maravall: “erosionada de forma tal que fuera posible en ciertos casos llegar correctamente al cambio ascendente de estado, y en segundo lugar, que, a la sombra de esta novedad de elevación, algunos, engañosamente, se lanzaran a conseguirlo con malas artes” (p. 359).

Al contrario de los pícaros tradicionales, Peralta no pretende el engaño para ascender en la escala social mediante títulos de nobleza, para escapar en un constante trashumar sin destino definido o erosionar el orden social para mostrar su inconformidad. Su decisión ha sido cambiar el orden de las cosas a tal punto que Dios, la Muerte y el Diablo quedan sometidos a su arbitrio. Es el triunfo del ingenio humano picaresco sobre todas las fuerzas sobrehumanas en confrontación. La picaresca de Peralta acusa la idea de Dios porque de no haber sido por su descuido, incomprensible en alguien sin cuya voluntad no se mueve la hoja de un árbol, en el contexto de una sociedad determinista, Peralta no habría desacatado las mismas leyes impuestas por la Divina Providencia, hecho que pone en cuestión la crítica picaresca sobre la crisis del ser humano y su incapacidad para forjarse su propio destino, valores representados en la trashumancia y en la transgresión.

En el Cielo y en el Infierno estaban ofuscaos y confundidos, sin saber qué sería aquello tan particular. Ni un alma asomaba las narices por esos laos: aquello era la desocupez más triste. El Diablo determinó ponerse en cura de la rasquiña que padece, pa ver si mataba el tiempo en algo. San Pedro se moría de la pura aburrición en la puerta del Cielo; se lo pasaba por ai sentaíto en un banco, dormido, bosteciando y rezando a raticos en un rosario bendecido en Jerusalén (Carrasquilla, 1996, pp. 52-53).

La picardía de Peralta trastoca el orden de las cosas en el cielo y en el infierno, al punto de que el mismo Jesucristo, en compañía de su apóstol, humanizados hasta la súplica, debe pedirle a un simple hombre que le permita deshacer el hechizo que ha inutilizado la capacidad letal de la Muerte. Peralta permite su liberación del embrujo, con la condición de que no le hagan nada. Tiempo después, cansado de la vida y superado por la insoportable idea de la existencia eterna como hombre, le pide a la Muerte que se lo lleve, quien obedece con presteza en virtud del rencor que le tenía a su verdugo. Contradiendo todos los preceptos de la biología humana y de la fe cristiana, el mismo Peralta decide cuándo morir y en qué circunstancias.

Luego de muerto, al igual que en Arango Villegas, Peralta se enfrenta al dilema de la trifurcación de los caminos y decide, al igual que el maestro Feliciano, caminar a lo largo del sendero que le parece más bonito, que lo lleva al infierno. Tanto Peralta como Feliciano olvidan que los sacerdotes les han advertido en sus sermones que el camino al cielo es empedrado, angosto y sinuoso, y que el que conduce al infierno representa lo contrario. En esta estratagema caen muchos al lado del maestro Feliciano y de Peralta, que llegan a las puertas del infierno acompañados de una lujuriosa y enajenada multitud.

Una vez muere en las circunstancias que ha elegido, privilegio exclusivo en virtud de su picardía, llega al infierno donde se hace amigo del Diablo, al que le cae en gracia por su obsecuencia. No tardarán en empezar a jugar para que se consume otra obra maestra de la picardía del personaje de Carrasquilla. Peralta apuesta su alma contra las almas que tenía atrapadas el demonio. Como era previsible, Peralta gana y en seguida ocurre una paradoja: conduce al cielo las almas que ha recuperado mediante el juego, justo el causante de su condena. Allí no es bien recibido y, en demostración de la inflexibilidad de Dios sobre sus designios, en ausencia de un Diablo derrotado, decide que las almas que Peralta liberó deambularán de cuerpo en cuerpo hasta el día del juicio final, en tanto que él es perdonado, y ahora, muy pequeño, comparte la cruz, parado en el hombro de la diestra del Padre Eterno.

En el mito de Peralta, el triunfo del bien sobre el mal resulta paradójico porque, aunque es recibido en el cielo como santo, las almas que liberara del infierno son enviadas a la tierra para que ocuparan otros cuerpos, con la condición de que ese sería su infierno y que, por estar condenadas de antemano, no les queda otro camino que morir para repetir el círculo vicioso de las sociedades tradicionales y los excesos de un Dios que se resiste a pensar de otra manera. Entretanto, el Diablo llora desconsolado en el infierno, porque uno de los vicios por los que antes los seres humanos condenaran sus almas a la esclavitud eterna, el juego, era ahora el motivo de su debacle y su deshonra. Si bien en principio tanto Peralta como Feliciano Ríos son rechazados por Dios, luego del abandono de su orgullo, los perdona y los acoge.

Como conclusiones es posible encontrar en Peralta y en Feliciano rasgos picarescos como alocuciones, dada la verbosidad de ambos, que emplean para moralizar, persuadir y justificarse. Según Sobejano (1975): “El sentido de la locuacidad crítica es, fundamentalmente, un desahogo sin trabas, la libertad de expresar aquello que las normas y buenos usos vedan” (p. 18). La fuerza de estos pícaros no estriba tanto en su

capacidad fantástica para someter a Dios y al Diablo a su arbitrio, como si fuera posible en el mundo material, sino en la licencia que se atribuyen para decir aquello que se les antoja y para expresar en sus palabras el sentimiento de impotencia al que los somete el hecho de saberse pecadores, del que se redimen ejerciendo sobre el mundo un poder de sometimiento del que carecen, salvo en sus fantasías.

Para Bajtín (1989), “la novela picaresca opera básicamente con el cronotopo de la novela de aventuras y de costumbres: la peregrinación por los caminos de un mundo familiar” (pp. 315-316). Este cronotopo se identifica en tanto viaje de aventuras, bien al cielo o al infierno, y como espacio geográfico que representa las ambiciones y los miedos de los humanos, como en el caso del temor al infierno y de los anhelos por el cielo, en un viaje que pareciera romper la lógica convencional del tiempo. En este caso el cruce de cronotopos pasa por el tránsito de la picaresca a la picaresca fantástica, donde la tensión entre la lúcido y el ascetismo es constante.

Para Parker (1971), “todas las cosas están gobernadas por la Providencia. Por tanto, nada le sucede al hombre que no pueda utilizar en su propio bien. Dios, que desea la salvación de todos los hombres, da a cada uno de ellos los medios necesarios” (pp. 80-81). Por el contrario, Peralta y Feliciano han elegido, en virtud de sus rasgos picarescos de origen antioqueño, no someterse ni aceptar sus condenas y sacarles provecho. Al final, en afirmación de su libertad, cooperan con Dios para que se haga su voluntad, una manera de darse su propia salvación, de transgredir el orden y de autoafirmarse como sujetos únicos e indivisibles.

La acción corrosiva de Peralta y Feliciano no es contra la sociedad sino contra los designios de Dios, una forma de rebeldía y de inconformidad ante un destino que en lo terreno es determinista. De allí que la trifurcación de los caminos tiene que ver con la idea de que el hombre puede escoger, pensamiento que se contrapone al principio de la sociedad tradicional de la que luego emerge la modernidad, según la cual es posible escoger, y aunque sea en el más allá, el destino no es por entero determinista. Como indica Garzón (2005), “la sociedad moderna, en este sentido, se estructura bajo el supuesto de que los sujetos pueden construir un orden social más justo, que no depende de Dios, sino que depende de la voluntad colectiva que vincula a esos sujetos” (p. 4).

Referido a la relación de los pícaros con la Iglesia, señala Pereda (1950), “la sátira antirreligiosa adquiere en la novela picaresca carácter amable. [...] Cuando existe una prohibición y una mordaza permanente, lo que no puede decirse con claridad, se di-

simula en las formas más variadas de la ironía” (p. 47). Peralta y Feliciano reclaman, a través de sus prédicas y de sus acciones, el derecho a la autodeterminación, expresada en la despenalización que consideran merecen los placeres humanos, y que la Iglesia asume como dogmas innegociables. Pero para confrontar principios como estos se requiere transgredir ciertos límites, pues como indica Talens (1975), “un pícaro socialmente integrado dejaría de ser pícaro” (p. 31). Si Feliciano y Peralta hubieran obrado según la moral cristiana, los relatos no tendrían sentido conforme los plantean Arango y Carrasquilla.

Como características finales, estos personajes se redimen a sí mismos porque se granjean el tránsito del infierno al cielo gracias a sus estratagemas. A su vez logran engañar al Diablo en mayor medida, al extremo de paralizarlo en sus intenciones, y en menor medida a Dios, por cuanto termina persuadido para recibirlos. En su tránsito de la vida a la muerte, Feliciano y Peralta se enfrentan a la trifurcación de los caminos, hecho que los obliga a decidir y que evidencia, al menos transitoriamente, que la lúcido sucumbe a la razón, y de allí su paso por el infierno. Al final son recompensados por sus acciones postmortem como premio por derrotar al Diablo, a pesar de que humanizan a Dios y que muestran sus debilidades y sus banalidades.

Aunque Feliciano y Peralta tienen de trasfondo los íconos universales de la cristianidad y de la idea de bien y mal tal como las interpretan, Carrasquilla y Arango Villegas ponen a sus personajes en el contexto de la oralidad antioqueña, pues sus dichos y la manera de articular el lenguaje en ese sentido son inconfundibles, más su capacidad de persuasión mediante el discurso.

En este artículo se intentó demostrar que los textos seleccionados guardan relación con la picaresca, con elementos de la tradición antioqueña, desde una perspectiva que merecería mirada más amplia, como la picaresca fantástica. En Peralta y en Feliciano aparecen el engaño, la grandilocuencia, la necesidad de subvertir el orden y moralizar sobre el bien y el mal, como los pícaros clásicos. Aunque a diferencia de aquellos el cronotopo de su relato no es el mundo material sino uno metafísico, su accionar tiene el propósito de mirar los vicios y los excesos de la sociedad desde abajo, donde la miran los marginados y los pícaros, uno de los aspectos en los que propuestas como esta podrían profundizar, acudiendo a autores como Salom Becerra, Lucas Caballero y Sánchez Juliao, aspectos en los que se queda corta esta investigación, pues algunas de sus obras también retoman aspectos de la picaresca.

Referencias bibliográficas

- Arango Villegas, R. (1933). *Bobadas mías...* Manizales: Editorial Manizales.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Cabo Aseguinolaza, F. (1992). *El concepto de género y la literatura picaresca*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Cardona, J. (2014). *La esencia humorística de Rafael Arango Villegas en los relatos del maestro Feliciano Ríos*. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira.
- Carrasquilla, T. (1992). Antología de *cuentos de Tomás Carrasquilla*. Cali: COMFENALCO.
- Casas de Faunce, M. (1997). *La novela picaresca latinoamericana*. Madrid: Cupsa editorial.
- Correa, G. (1977). El héroe de la picaresca y su influencia en la novela moderna española e hispanoamericana. *Thesaurus: boletín del Instituto Caro y Cuervo* 32. Recuperado de: <http://bibliotecadigital.caroycuervo.gov.co/id/eprint/536> [20.03.2019].
- Garzón, J. (2005). *Epistemología de la pedagogía*. Bogotá: Universidad Nacional Abierta y a Distancia.
- Levy, K. (1953). Nueva luz sobre la obra de Tomás Carrasquilla. *Revista trimestral de cultura moderna* 17, pp. 217-228.
- Maravall, J. A. (1986). *La literatura picaresca desde la historia social (Siglos XVI y XVII)*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara.
- Ordaz, R. (2000). *El pícaro en la literatura iberoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Parker, A. (1971). *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*. Madrid: Gredos.
- Pereda, I. (1950). *La novela picaresca y el pícaro en España y América*. Montevideo: Organización Medina.
- Rico, F. (2000). *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral.
- Rodríguez Ferrer, R. (2011). Sobre reescritura y vigencia de la picaresca en la narrativa hispanoamericana: *Patatas de perro* de Carlos Droguett. *Acta Literaria* 43, pp. 9-25.
- Sobejano, G. (1975). Un perfil de la picaresca: el pícaro hablador. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5h8o2> [05.01.2019].
- Souiller, D. (1985). *La novela picaresca*. México: Fondo de cultura Económica.
- Talens, J. (1975). *Novela picaresca y práctica de la transgresión*. Madrid: Ediciones Jucar.
- Todorov, Z. (1998). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Editorial Coyoacán.
- Williams, R. (1992). *Novela y poder en Colombia: 1844-1987*. Bogotá: Tercer mundo editores.

ESCRIBIR EN LA BRUMA. EL TRABAJO NARRATIVO DE SIMÓN PÉREZ Y SOTO COMO FUENTE HISTÓRICA*

WRITING IN THE MIST: THE NARRATIVE WORK OF SIMÓN PÉREZ Y SOTO AS A HISTORICAL SOURCE

Margarita- Inés Alonso-Rico,¹ Javier Hernando Murillo Ospina²

* Artículo derivado de la investigación doctoral de Murillo (2019) y la investigación del trabajo de pregrado de Alonso Rico (2000).

Cómo citar este artículo: Murillo Ospina, J. H. y Alonso-Rico, M. I. (2022). Escribir en la bruma. El trabajo narrativo de Simón Pérez y Soto como fuente histórica. *Estudios de Literatura Colombiana* 51, pp. 37-55. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.348835>

1 

margarita.alonso@cesa.edu.co

Colegio de Estudios Superiores en Administración - CESA, Colombia

2 

javier.murillo@cesa.edu.co

Colegio de Estudios Superiores en Administración - CESA, Colombia

Editores: Andrés Vergara Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 14.02.2022

Aprobado: 09.06.2022

Publicado: 18.07.2022

Copyright: ©2022 *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](#)



Resumen: En este artículo analizamos *De poetas a conspiradores*, de Simón Pérez y Soto, como fuente histórica. En este sentido, planteamos que este autor escribió su novela en la búsqueda de un nuevo medio de comunicación que ampliara el alcance de su posición política opuesta a la Revolución en Marcha del presidente López Pumarejo, la cual ya había manifestado en notas de prensa, ensayos y alocuciones radiales. Para conseguir nuestro propósito, abordamos la novela con una perspectiva inter e intratextual, es decir, planteando un diálogo permanente entre la trama novelística, el objeto publicado y las fuentes primarias de la época.

Palabras clave: Simón Pérez y Soto; *De poetas a conspiradores*; novela como fuente histórica; complot judeomasónico y comunista.

Abstract: In this article we analyze *De poetas a conspiradores* by Simón Pérez y Soto, as historical source. In this sense, we argue that this author wrote his novel like a new means of communication that would broaden the scope of his political position opposed to the Revolución en Marcha of President López Pumarejo which he had already manifested in press notes, essays, and radio allocutions. To achieve this purpose, we approach the novel with an inter and intratextual perspective, that is, proposing a permanent dialogue between the novelistic plot, the published object, and the primary sources of that epoch.

Keywords: Simón Pérez y Soto; *De poetas a conspiradores*; novel as an historical source; judeo-masonic and communist conspiracy.

Nada puede el poeta. Ningún mal puede evitar.

Hermann Bloch (*La Muerte de Virgilio*)

Simón Pérez y Soto (1907-1970) es autor de una novela que ha sido poco leída y estudiada, de ahí que su nombre no aparezca en las antologías literarias de comienzo del siglo xx y que no tenga representación en los arquetipos que le dieron forma a la memoria cultural bogotana o colombiana de este periodo. Es apenas el hijo de un hombre sin país, que primero vivió como burgués en Londres y Roma, para después ser solo una sombra larga en Bogotá, ciudad que lo proscribió con la misma facilidad que lo había adoptado inicialmente.

De poetas a conspiradores (Pérez y Soto, 1938), su única novela, da cuenta de una fallida conjura política que pretende un cambio de régimen en Colombia y en la que su personaje principal, un hombre anónimo, que carece tanto de nombre como de propósito en su vida personal o social, ve cómo se van al traste todos sus ideales contrarrevolucionarios. El protagonista de la novela es un anarquista de extrema derecha que cree en la necesidad de empuñar las armas, sembrar el caos y derrocar el gobierno liberal de López Pumarejo. Del mismo modo que nunca se menciona su nombre, carece de trabajo y de propósito al comenzar la historia, y es llamado, por influencia de su familia, a ocupar una vacante en la intrincada burocracia de un Ministerio en Bogotá. Allí, decepcionado de sus inútiles funciones, anónimas e inocuas como él, decide asociarse con otros que quieren ver caer al presidente y al país arder en una pira en la que conviertan en ceniza las huellas del comunismo y de la masonería. Sin embargo, sus intenciones levantiscas fracasan, así como su imaginaria historia de amor con una joven campesina que conoce en sus andanzas por la ciudad.

Es en su vida bogotana en la que Pérez y Soto se asemeja al protagonista de su novela. Durante su vida en la capital colombiana, atacó con textos y publicaciones el país de la Revolución en Marcha a través de dos publicaciones de extrema derecha que él mismo dirigió —*El Fascista y Patria Nueva*— y con su participación activa en movimientos anarquistas de oposición al gobierno.

Podríamos decir que el presente trabajo es el resultado de una casualidad, dado que, a pesar de que *De poetas a conspiradores* es un texto poco analizado o incluso referenciado en la literatura colombiana, la novela fue objeto de investigación de cada uno de nosotros, de manera independiente, en diferentes momentos de nuestra formación.

De modo que este artículo es, a la vez que un trabajo transdisciplinar, un texto al alimón en el que se propone un diálogo entre la aproximación literaria e histórica a *De poetas a conspiradores*, y que da cuenta de nuestro diálogo posterior respecto a una novela que no creemos deba pasar desapercibida.

En este artículo, *De poetas a conspiradores* será analizada como una fuente histórica a través de un análisis que contempla tres niveles: el literario, que asume que la literatura naturaliza ciertas representaciones sociales (Sáez, et al., 2012, p. 4); el biográfico, según el cual las vivencias personales del autor afectan directamente su visión de mundo y sus creaciones (Cancino Pérez, 2011, p. 11); y el histórico, que parte de la noción de que la sociedad es más que la suma de individuos e interacciones: “una red cambiante de significados que configura modos de comportamiento y creencias” (Sáez, et al., 2012, p. 7).

Rescatamos la novela de Simón Pérez y Soto como objeto de estudio de la historia cultural, toda vez que su relato ofrece una riqueza documental que complementa y contrasta con las de archivos tradicionales. Para el abordaje que proponemos acerca de la novela, partimos de la precisión que hace Fuster García (2011) al afirmar que el valor de la novela como fuente histórica no le es intrínseco, sino que depende del uso que se le dé al documento (p. 56). En este sentido, al considerar que *De poetas a conspiradores* ilustra con claridad las interrelaciones entre la biografía del autor con el contexto político y social de Colombia de 1938, centraremos nuestro análisis de su novela como fuente histórica de la época en la que se publicó.

La novela de Pérez y Soto se diferencia de las de otros novelistas colombianos del mismo período por su marcada carga política. Su énfasis ideológico es evidente tanto dentro de la trama novelística como en los apartados adicionales que acompañan la publicación. Por esta razón, un análisis de la novela que no fuera más allá de sus límites internos como producto de ficción ofrecería una comprensión limitada; es por esto que proponemos su lectura como un objeto cultural (López-Martínez, 2015, p. 217), que incluya un análisis de las peculiaridades de su publicación.

La novela de la ciudad en Bogotá

El contexto de la novela bogotana en las primeras décadas del siglo xx resulta muy atractivo particularmente para quienes, como nosotros, comprendemos la novela como un arte, pero también para todos aquellos que reconocen la literatura en tanto medio de conocimiento en las ciencias sociales.

En la investigación de Murillo (2019) se hace evidente una situación que resulta elocuente para la literatura y, en general, para las ciencias sociales en el ámbito bogotano. Están, por un lado, los narradores más celebrados de la época, fundamentalmente intelectuales de formación europeizante que procuran encontrar en el interior de las casas y en las afueras de las mismas, los ecos muy distantes de la vida parisina de salones, tramas y enamoramientos secretos; por otro, una línea de escritores que se preocupa por encontrar una nueva voz en la ciudad que dé cuenta de la misma: de sus calles y habitantes, de las formas que componen esa capital en franco crecimiento después de las migraciones resultantes de la Guerra de los Mil Días, y de esas voces que dejan de existir cuando se cierra la puerta de las casas o de las haciendas señoriales.

Hacia el final de la segunda década del siglo xx, la inversión pública crecía en las ciudades principales, y Bogotá no era la excepción. Año a año, aumentaba la oferta y la demanda de servicios públicos en la capital, que superaba ya los 300000 habitantes. Casi cinco décadas de hegemonía conservadora estaban a punto de terminar —Enrique Olaya Herrera se posesionaría el 7 de agosto de 1930C, y aumentaban también las manifestaciones populares, con obreros en las calles para protestar en contra de las condiciones laborales en el país. Esto a pesar de que el inicio de los gobiernos liberales “fue más producto de la decadencia del partido de gobierno, que de una fuerza política en ascenso” (Marín Taborda, 2007, p. 114).

En este sentido, es importante recordar que el año 1930 marca una gran ruptura en la historia del país, ya que coinciden el advenimiento de una crisis económica mundial y el ascenso del partido liberal al poder (Pécaut, 2001, p. 40). En este contexto, la crisis conservadora y el impacto de la depresión de la economía mundial de 1929 produjo pronto intensas tensiones sociales en una sociedad que continuaba siendo profundamente conservadora y que percibía amenazas al orden tradicional de “la cruz, la bandera y el hogar” (Pérez y Soto, 1938, p. 222).

Durante los inicios del siglo xx, Bogotá comenzaba a vislumbrarse en sus novelas. Y si bien durante las tres primeras décadas se trataba de una “ciudad invisible” (Murillo, 2020, p. 145) —dado que la estructura edilicia de la ciudad, sus calles, muros y plazas no solían mencionarse en las narraciones escritas acerca de la capital—, como si se agazaparan detrás de las reflexiones de sus narradores y de los diálogos de sus personajes, al finalizar esta tercera década el panorama cambió, y tanto la novela como la ciudad narrada en ellas comenzaron a verse de manera diferente.

En el cambio del siglo XIX al XX, y durante los inicios de este, la novela bogotana más característica, con textos como *De sobremesa* (1925) de José Asunción Silva, *Pax* (1907) de Marroquín y Rivas-Groot, o la trilogía de Emilio Cuervo Márquez (*Lili*, *La ráfaga* y *La selva oscura*, 1924) proponían temas relevantes solo para los exclusivos grupos sociales dentro de los que se movían sus escritores, y fundamentalmente con una propuesta estilística: el *buen uso del lenguaje*. Lo cual se comprende dentro de una posición radicalmente conservadora que excluía a todos aquellos que quedaran por fuera del imaginario bogotano de La Atenas Suramericana: una ciudad fundamentalmente católica, ilustrada y europeizante (Murillo, 2020, p. 1416), y que Rama comprende desde la *Ciudad letrada* (2004).

Entre 1930 y 1940, sin embargo, tanto los escritores como las novelas salen de a poco a la calle. Por un lado, los escritores dejan de ser exclusivamente aquellos intelectuales pertenecientes a una élite letrada y, sobre todo, social. Con ello, los intelectuales comienzan a ser hombres de clase media, quienes ven su oficio como un instrumento de producción económica más que para destacar en la sociedad; es decir, para hacer una carrera y ganarse la vida. Es este el caso de Adel López Gómez, Antonio Álvarez Lleras o Luis Carrasquilla.

Se trata, entonces, de autores preocupados por la vida cotidiana de quienes con ellos caminan la ciudad, como por las condiciones sociales de la ciudad y del país. Con ellos crece, desde la literatura, la preocupación por los movimientos sociales y por la ciudad y lo urbano.

Otro de los autores determinantes dentro de este periodo es José Antonio Osorio Lizarazo (1900-1967). Nacido con el siglo XX, en Bogotá, es uno de los primeros ejemplos en Colombia de lo que se puede llamar escritor profesional: prolífico, versátil y fácilmente reconocido por los lectores, particularmente dentro de los lectores de clases populares; una figura novedosa en Colombia. Osorio Lizarazo publicó 11 novelas y otros tantos volúmenes de libros de crónica periodística o de análisis social, y fue, dentro de la narrativa bogotana, uno de los pioneros, a pesar de que sus detractores ponían en duda el valor estético de su obra (Volkening, 1972; Cobo Borda, 1980). Osorio Lizarazo entiende el arte con una perspectiva de realismo radical, fruto tanto de su trabajo como cronista y periodista como de su distancia con los movimientos de vanguardia que eran moda en el continente y en el mundo, a los cuales consideraba depravados (Calvo Isaza, 2009, p. 99). En esta misma línea trabaja también Simón Pérez y Soto,

aunque con características muy diferentes. También él, según la búsqueda realizada en su historia familiar, fue periodista, así en su madurez haya optado por la docencia y la poesía. Para los dos escritores, escribir novela significó un esfuerzo por hablar de personajes enfrentados a su sociedad, miembros de la masa anónima excluida de los procesos modernizadores, o víctimas de ellos, en la gran ciudad, o antagonistas de estos mismos grupos sociales, crecientes y apabullantes.

Simón Pérez y Soto, escritor y panfletario

Simón Pérez y Soto fue hijo de Juan Bautista Pérez y Soto, político conservador colombiano, senador del Istmo de Panamá, cargo que ejercía en 1903 al tiempo que el departamento se separaba del territorio nacional. Enemigo declarado de la creación de un nuevo estado por considerarlo resultado de la incidencia indebida de los Estados Unidos, al verse vencido por sus opositores, Juan B. Pérez y Soto se exilió en Cuba, inicialmente, y luego en Costa Rica. Allí nació Simón, el 23 de noviembre de 1907.¹ Su exilio pudo ser definitivo; al haber renunciado a la nacionalidad panameña, permanecieron durante algún tiempo como ciudadanos sin país.

Años más tarde, la renuncia del presidente colombiano Rafael Reyes le permitió a Juan B. establecerse con su familia en Colombia, después de que el Congreso le hizo un reconocimiento al revalidar su nacionalidad colombiana. En 1919, la familia viajó a Londres, donde había sido nombrado representante diplomático, y más tarde viajó a Roma para cumplir la misma función. Allí, Simón estudiaría Artes y Literatura al mismo tiempo que inglés e italiano.

Sin embargo, el destino de la familia cambiaría radicalmente en 1927, con la muerte de su padre. En una precaria situación económica, Simón, su madre y su hermana se vieron obligados a regresar a Colombia, en donde sus familiares los acogieron. Con ello, el futuro escritor, acostumbrado a vivir como un *dandy* europeo, se vio privado de fortuna y de algún tipo de claridad sobre su porvenir.

De estos días datan sus primeros textos periodísticos en Bogotá. Pueden leerse sus escritos en *Lecturas Dominicales*, *Mundo al Día* y *Cromos*. Ya en 1932, ingresó a la Escuela Militar, y participó en la guerra con el Perú (1932-1933), donde fue nombrado subteniente.

¹ Debido a la carencia de información bibliográfica existente, los datos biográficos de Simón Pérez y Soto se obtuvieron a través de entrevistas realizadas a su familia, la cual está dividida en dos ramas: la de las hijas de su primer matrimonio y la de su segunda esposa, aún viva.

En 1934 contrajo matrimonio con María Helena Bohórquez, momento para el cual ya era un escritor vinculado estrechamente con el nacionalismo fascista, que se oponía a los gobiernos liberales desde el comienzo de la década de 1930.

Una vez posesionado López Pumarejo como presidente (1934-1938) e iniciada la Revolución en Marcha, algunos sectores del partido conservador, particularmente en el departamento de Caldas, adoptaron una postura política más radical hacia la derecha. Estos tenían como modelo las ideas de los movimientos nacionalistas que tomaban cada vez más fuerza en Italia, Alemania y, concretamente, en la Falange Española. Este grupo se enfrentó al partido conservador tradicional por considerar que sus ideas no eran suficientemente radicales (Hernández, 2000, p. 222). A pesar de que el diario de Laureano de Gómez —*El siglo*— (cabeza del partido conservador tradicional) apoyaba abiertamente la causa franquista, no ocurría lo mismo con ideologías que resultaban más radicales (Hernández, 2000, p. 223; Henderson, 2006, p. 345), como las que ostentaban el poder en Italia, con Mussolini, o en Alemania, con Hitler. El grupo de opositores, ahora bajo el nombre de Los Nacionalistas, reunía a diversos jóvenes de clase alta y media, y su propósito era seguir la experiencia del gobierno republicano español. Para ellos, la creciente amenaza del comunismo ruso debía ser enfrentada a cualquier precio, incluso a través de la rebeldía contra el gobierno y con las armas. Esta ala radical se manifestó públicamente al respecto, y Hernández (2000) afirma que desfilaron por la ciudad a la usanza de los grupos de extrema derecha en Europa: vestidos todos ellos de camisas negras y alzando el brazo derecho. En este grupo de *camisas negras* se encontraba Simón Pérez y Soto, quien, desde los textos que publicaba en diferentes revistas adeptas a su causa, hacía proselitismo político (p. 223). Para 1940, ya había sacado a la luz su única novela, avalada por un prólogo de Augusto Ramírez Moreno, relevante político conservador, y había fundado dos publicaciones periódicas: *Patria Nueva* y *El Fascista*, ambos de extrema derecha.

De poetas a conspiradores fue impresa y editada por Arturo Zapata en 1938 y tuvo apenas una edición. No hay registro de cómo fue recibida por el público, más allá de una reseña publicada ese mismo año por la *Revista Javeriana*, además de una citación en “Rusia en España”, el quinto capítulo de *Sangre de España. Espíritu y virtud redentora de la cruzada española*, libro publicado por Fr. Eugenio Ayape de San Agustín, en 1939. En ellas, apenas se reconoce el depurado estilo del autor, sin que haya referencia alguna a la temática trabajada en la novela o en el texto que la acompaña.

En cuanto a la crítica actual, puede referenciarse un texto del año 2001, llamado *La campaña antimasonica de Laureano Gómez de 1942*, de Thomas Williford, una tesis para optar por el título de magíster en Historia de la Universidad Nacional, en la que menciona a Simón Pérez y Soto como pensador influyente en la difusión del discurso antimason en Colombia en especial a través del texto anexo de su novela, en la que articula un estudio en contra de los masones, los judíos y los comunistas. Las fuentes que desarrollan más extensamente el estudio sobre el texto narrativo de Pérez y Soto son *El discurso antimason en la novela De poetas a ponspiradores (1936-1938)* (Alonso, 2004) y *La novela como experiencia de modernidad* (Murillo, 2020).

Como ya se dijo, no resulta difícil identificar a Simón Pérez y Soto con el personaje anónimo y protagonista de la novela, quien, enfrentado a la burocracia liberal tanto como a la mediocridad de quienes lo rodean, ve cómo se trunca su destino. Simón Pérez y Soto, ocupado en su actividad política y periodística, se divorció a los pocos años de la publicación de su única novela, y se trasladó a Pereira, donde se estableció como profesor de inglés y francés. Más tarde, se reintegraría a la actividad militar a mediados de la década de 1940 para enfrentar, con el Estado, los levantamientos liberales del momento; sin embargo, su nuevo matrimonio lo hizo retirarse de las fuerzas armadas y alejarse de las tensiones políticas del país. Asumió otra vez su trabajo como profesor y periodista en *La Patria*, de Manizales, un diario conservador, aunque con una posición moderada en comparación con las publicaciones en las que se había desempeñado anteriormente.

Después de pasado el medio siglo, trabajó en el periódico caleño *El Occidente* y como profesor de la Universidad del Valle. De allí fue a diferentes colegios. En 1956 se instaló con su familia en Buga, Valle del Cauca. Su vida terminó en este departamento, justamente en la población de Ceilán, 14 años más tarde.

De poetas a ponspiradores es, como su autor, un caso particular; una historia que comienza de forma diferente de como termina y cuyo carácter resulta ser distinto del que se entrevía inicialmente. Además del interés proselitista que pudiera tener su autor, la novela es un texto notable por su prosa fresca y alejada de los manierismos característicos de los autores bogotanos del momento, y, en general, del tipo de prosa que caracterizan las novelas de la ciudad publicadas durante la primera mitad del siglo xx. Esto permite que sea leída 80 años más tarde con la misma frescura con la que debió ser recibida en su momento, y que ponga en evidencia una ciudad alejada de los imaginarios de “Ate-

nas Sudamericana” y “Bogotá Cachaca” que resultaban característicos en la literatura bogotana del momento (Murillo, 2019, p. 358).

La novela cuenta con 15 capítulos divididos en dos partes que hacen referencia al título: “Poetas” y “Conspiradores”. En la primera parte, compuesta de párrafos cortos con frases contundentes y honestas desprovistas de lugares comunes o de rastros de tradición modernista, el lector se encuentra con un escritor novedoso y valiente que introduce un narrador diferente a sus contemporáneos, que se busca a sí mismo a través de un personaje que da cuenta de su orfandad y de su soledad; un narrador en primera persona que da cuenta de la extrañeza de la ciudad, de ese espacio urbano, anónimo como él mismo, que no pertenece a nadie. Esa es Bogotá, un lugar hostil y ajeno en el que el proceso modernizador se imbrica de manera peculiar con la arraigada tradición católica y burocrática, y en la que todos los hombres resultan extraños.

Desde los primeros capítulos se aprecia una voz auténtica, desprovista de manierismos y de adjetivos inútiles. El personaje-narrador procura infructuosamente hacerse un lugar en este entorno para refugiarse en sus reflexiones personales y en sus merodeos por calles y suburbios urbanos. En esta primera parte, el asunto político y la posición del personaje frente al gobierno son apenas telón de fondo para la historia; una peculiaridad del personaje que no interfiere con la construcción novelística o con la lectura.

A medida que el texto transcurre, sin embargo, la situación se altera, y lo que constituía un inestable y atractivo equilibrio narrativo entre la historia del narrador y la conjura política, se inclina definitivamente hacia lo segundo, con lo que la novela pierde fuerza y novedad estética. El desarrollo de la conspiración anarquista coincide con la pérdida del carácter de los personajes y de su fuerza narrativa. Al avanzar la asociación criminal que busca derrocar al presidente de Colombia, retroceden las descripciones novedosas de la ciudad y las verdades de los personajes, que, poco a poco, dejan de ser verosímiles animales de ciudad para convertirse en caricatura rápida; apenas instrumentos puestos para evidenciar la tesis que quiere sostener la novela y la intención del autor, muy por debajo de su capacidad como narrador. Al final del texto, cuando se ha cerrado de mala manera la historia, aparece el *Exlibris*, un apéndice que presenta los orígenes de la izquierda en Colombia, de la masonería en el país y de su supuesta relación con el judaísmo, de una manera maniquea, parcial y desinformada.

De poetas a conspiradores comienza como una novela audaz y certera, narrativamente hablando, que da la pelea para ocupar un lugar preponderante en la tradición de la no-

vela urbana en Bogotá, para convertirse, en la segunda parte, en un manifiesto político, en un texto panfletario. Ahora bien, la novela de Simón Pérez y Soto fue escrita en un contexto específico y con un propósito particular que requiere de una lectura también particular; una que no obvie la propuesta narrativa original del autor, quien intencionalmente incluye ciertos paratextos que complementan, refuerzan y le dan sentido a su propuesta.

De poetas a conspiradores como evidencia de tensión política

En general, se recurre poco a los textos literarios, concretamente a las novelas, como fuentes de investigación, con lo cual se desaprovecha una rica fuente de investigación histórica, social y cultural (Lillo, 2017; López-Martínez, 2015; Fuster García, 2011; Avilés Farré, 1996). Según López-Martínez (2015), los textos narrativos han sido referenciados como un recurso estético a manera de “colección de epígrafes y paisajes” (p. 203), o bien para “exhibir una aparente erudición” (p. 204), pero poco más. Es por este motivo, que Fuster García (2011) afirma que “el historiador parece sentirse obligado a justificar el uso de este género de documentos, por considerarlos ajenos a unas vertientes de la historia en las que no siempre son bien recibidas” (p. 58). No obstante, cada vez se insiste más en el valor de la novela como fuente de estudio y de análisis social, desde trabajos propios de la sociocrítica, de la sociología literaria y de la historia cultural.

La idea de que aquello que el canon literario ha denominado *ficción* le reste confiabilidad y veracidad al estudio de lo social ha sido una limitante para el análisis de la novela desde las ciencias sociales. En este sentido, la historia cultural valida la novela como una “ventana al pasado” de legítimo abordaje académico (López-Martínez, 2015, pp. 190-230); también como un registro histórico, al partir de la premisa de que el lenguaje y las palabras tienen una estrecha relación con los grupos sociales, con la lucha social (Lillo, 2017, p. 267).

En consecuencia, a la historia cultural le interesa estudiar la forma en la que la narración literaria se convierte en referencia histórica. Primero, a través de la historia biográfica del escritor que condiciona su producción narrativa. Segundo, en la medida en que documenta y registra prácticas de la vida cotidiana, privada y política. Tercero, a través de las descripciones sociológicas y psicológicas de sus personajes, que como están situados social e históricamente permiten rastrear las peculiaridades de los grupos sociales a través de las descripciones densas de los personajes individuales

(López-Martínez, 2015, pp. 205, 213-214). En este orden de ideas, Avilés Farré (1996) responde afirmativamente al interrogante acerca de si tiene sentido leer novelas para aprender historia, y argumenta que:

No tanto en el caso de las novelas históricas, cuya documentación se basa en estudios históricos anteriores, por lo que difícilmente podrían ofrecer información que no se hallara en estos. Sí en el caso de las novelas que se basan en las experiencias personales del autor y de sus contemporáneos, que raramente han sido escritas con el deliberado propósito de proporcionar un panorama histórico (p. 337).

Para analizar *De poetas a ponspiradores* como una fuente histórica, debe tenerse presente el contexto en el que fue escrita, compuesto por un escenario de tensiones entre las derechas y las izquierdas en la Colombia durante la década de 1930. El orden instaurado por las élites nacionales resulta resquebrajado a causa del crecimiento de un proletariado, altamente racializado, “que parece poco preparado para el ejercicio de la ciudadanía” y que amenaza con dislocar los valores tradicionales (Pécaut, 2001, p. 16).

Así, diversas agrupaciones de derecha manifestaron rencor y rechazo al comunismo y a las izquierdas colombianas (Guerrero, 2014, pp. 27-28), inspiradas por el contexto internacional. Asimismo, se realizaron alianzas entre agrupaciones progresistas con afinidades socialistas o comunistas, hecho que despertó fuertes resistencias por parte de los sectores en el poder (Pécaut, 2001, p. 22). En esa coyuntura, el grupo de Los Leopardos buscó renovar las filas conservadoras a inicios del siglo xx, con representantes tales como Eliseo Arango, José Camacho Carreño, Joaquín Fidalgo Hermida, Augusto Ramírez Moreno y Silvio Villegas, que retomaban ideas propias del nacionalismo hispano y del totalitarismo europeo (Rincón, 2021, p. 33). Del mismo modo, Gilberto Alzate Avendaño y sus seguidores le dieron un carácter nacionalista, católico y fascista (Rincón, 2021, p. 37) a la derecha en el país.

Con ello, el periodo en el que fue escrita la novela fue uno convulso y violento, (Pécaut, 2001, p. 34).

Para comprender *De poetas a ponspiradores* como una fuente histórica, resulta fundamental remitirnos a su estructura y hablar de las partes que componen la publicación. Como ya se mencionó, está compuesta por tres grandes partes: los paratextos que la preceden, el cuerpo de la novela y el apéndice que cierra la publicación.

La portada del texto presenta el nombre del escritor y el título de la novela, bajo el cual se puede leer el subtítulo “novela nacionalista”. Incluye, también, el dibujo de un tintero cuya plumilla es una espada atravesada, a su vez, por una pluma verde que atraviesa

un corazón. Todo esto con trazos a mano y a dos tintas, un distintivo de innovación editorial para la época, propio de las publicaciones de la Editorial Zapata (ver figura 1).

Figura 1. Portada de la novela *De poetas a conspiradores* de Simón Pérez y Soto (1938)



Fuente: Imagen del ejemplar que reposa en la Biblioteca Digital de Bogotá.

De poetas a conspiradores, a pesar de responder, como se propuso arriba, a algunas características de esa nueva novela en la que la ciudad deja de ser invisible y los personajes populares son protagónicos, es declarada por el mismo Simón Pérez y Soto como una novela nacionalista, lo que resulta coherente con la experiencia política vivida por el autor en su juventud. Este nacionalismo a ultranza está presente a lo largo de toda la novela. Son frecuentes dentro del texto las menciones a la España de “la heroica revolución del General Francisco Franco” (Pérez y Soto, 1938, p. 221). Resulta claro que el autor de *De poetas a conspiradores* es admirador de la falange española como “modelo para los militantes católicos” de la Acción Católica en Colombia y de las juventudes fascistas y católicas del país (Williford, 2001, p. 116).

Al interior del libro encontramos una primera parte compuesta por una introducción de Augusto Ramírez Moreno, reconocido integrante del movimiento de derecha manizaleño de *Los Leopardos*, seguida por un texto del escritor italiano Giovanni Papini, fervoroso católico y cercano al fascismo. Por último, se presenta un “sofisma” firmado por el autor. Estos tres contenidos claramente cumplen la misma función de legitimar,

desde las voces autorizadas de la derecha nacional e internacional, un mensaje ideológico extremo transmitido como validación de la ficción literaria. Ramírez Moreno, el prologuista, escribe como gesto de apoyo del grupo político al que pertenece tanto a la novela como a su autor. Para el momento de esta publicación, como ya se dijo, los grupos de derecha del país estaban descontentos con la elección del gobierno liberal del presidente López Pumarejo y con un plan de gobierno que apostaría por la secularización de la educación, la regulación de la propiedad privada y los acercamientos con los movimientos obreros.

En esta apertura, Ramírez Moreno resalta el “buen idioma” y la “habilidad técnica y agilidad política” de Simón Pérez y Soto. Si partimos de nuestra hipótesis de que *De poetas a conspiradores* fue una novela que se escribió explorando otro medio de comunicación de la postura ideológica y el proyecto político de su autor, esta aprobación pública de Ramírez Moreno a Pérez y Soto puede entenderse como esa agilidad con la que él logra transformar un manifiesto en novela. Posteriormente a esta introducción, se leen unas palabras de Giovanni Papini que enfatizan, al igual que Ramírez Moreno, el vivir en un tiempo de crisis que requiere de héroes capaces de sacrificar la vida misma. No resulta accidental que Papini haya sido invitado a participar en el abre bocas de la novela, si tenemos en cuenta que este escritor era cercano al régimen fascista que incluso dedicó uno de sus libros al *Duce* y fue director del Instituto de Estudios del Renacimiento y de la revista *La Rinascita*. En las páginas que anteceden al texto de la novela, el “sofisma” del autor afirma que su novela:

[...] es una cabal ficción [...] y que todo aquello que historia parezca, casualidad, o simple coincidencia habrá de ser [...] Ahora, si algún ilustre lector, suspicaz en demasía, insistiere en lo contrario y se empeñare en tildarme de solapado cronista, reciba ante todo mis parabienes por su extremado talento y luego la singular advertencia de que, a fuer de nacionalista integral, yo no discuto, afirmo (Pérez y Soto, 1938, p. 9).

Estas palabras nos devuelven al debate entre la novela como fuente histórica verídica o como ficción, al debate acerca de cómo la novela no es la realidad, pero puede ser tomada como fuente de información de esta. Al proponer Williams (1977) que el lenguaje no es un medio a través del cual la realidad pueda pasar de manera limpia o transparente (p. 166), queda claro que el lenguaje, en general, y la literatura, en particular, deben ser estudiadas desde su contexto específico, para ser instrumentos de investigación de la sociedad en la que se produce. Al hacerlo, la literatura resulta ser un punto de referencia central “para comprender los significados de la experiencia social” (Vedia, 2013, p. 9).

Concretamente para el caso colombiano, el crítico norteamericano Raymond L. Williams (1991) expondría en su obra canónica sobre literatura colombiana, *Novela y poder en Colombia: 1844-1987*, las relaciones entre la creación literaria y los sistemas de poder en el país, y expone la permanente relación entre la escritura y el poder político (p. 26) en nuestro país. Esta relación resulta evidente en la novela de Simón Pérez y Soto.

El discurso de extrema derecha que se presenta en el volumen de *De poetas a conspiradores* filtra de manera cada vez más evidente la trama literaria y la posición de su autor en contra de judíos, masones y, en general, cualquier atisbo de lo que el autor llama “izquierda”. Durante toda esta segunda parte de la novela, son constantes las descalificaciones a los integrantes del gobierno liberal, a los cuales se refiere como borrachos, ladrones, mentirosos, ministros poco calificados e ignorantes. Incluso, habla de ellos con sarcasmo como “consagrados sufragistas y papagayos ilustres” (Pérez y Soto, 1938, p. 223) que no llegan al poder por méritos propios. En contraposición, los conspiradores (conservadores de extrema derecha) luchaban desde la “justa esperanza de salvar a Colombia de las garras del frente popular y de sus hombres apátridas, criminales, judaizantes y herejes” (p. 186).

Las notas al pie de página dentro de la novela incluyen una nota racista contra los ingleses como la “raza más despreciable”, “grotesca”, “pueril” y una “vergüenza zoológica” (p. 115). Además, incorpora referencias a obras clásicas de la antimasonería como *Kabal-Oro*, de Hugo Wast (pp. 142- 157). Incluso, Pérez y Soto (1938) transcribe párrafos enteros en el cuerpo principal de su novela con números de página precisos para presentar el discurso antisemita y propone el odio hacia los cristianos que los ha definido históricamente. Repunta con unas citas de prensa del *Times* del 8 de mayo de 1920 que hacen referencia concreta al “peligro judío” que expande su poder a través de “organizaciones políticas secretas” (p. 147). Luego, retoma la estrategia de la nota al pie de página para citar los *Protocolos de Sion* (p. 152) como evidencia rigurosa del complot judeomasónico.²

Del mismo modo, al final del texto literario hace referencia a la Academia de Historia como entidad que encubre a los intelectuales despreciables y asesinos, y con esta referencia Pérez y Soto (1938) afirma: “Léase Análisis Jurídico Histórico del Asesinato del Gran Mariscal de Ayacucho Juan B. Pérez y Soto” (p. 198), el cual remite a la figura

² Estos protocolos son la obra de antimasonería más famosa y difundida. Se tomaban por evidencia del Complot Judeomasónico; sin embargo, en 1921 *The Times* lo señaló como un “plagio tosco” de una sátira del siglo XVIII.

pública de su padre, ya referido en las menciones biográficas de Simón Pérez y Soto. Más adelante remite, en un par de pies de página, a dos documentos oficiales de la Cámara Representantes y del Senado que reconocen la conducta “altamente meritoria” de su padre, como parte de un grupo de “colombianos nacidos en el istmo de Panamá”, por su “conducta abnegada, digna y levantada”, por la que declaran a un pequeño grupo de panameños, como “hijos beneméritos de la patria colombiana” por haber “permanecido fieles a la patria común” después del “atentado” contra la soberanía del istmo (pp. 198-199).

Cuando volvemos al cuerpo principal de la novela, Pérez y Soto (1938) menciona “otro amargo trago” de la historia del país por la pérdida de Panamá, hecho frente al cual anuncia que solo cuando “las esclusas del canal sean destruidas y abiertas [...] podrá el conservadurismo conceder el perdón a Colombia” (p. 198). Tras esta sentencia se refiere a otra nota al pie que aclara que quien escribe “es hijo de un panameño que para honor de la patria y de su nombre permaneció fiel a Colombia” (p. 199). Tras incluir estas referencias históricas y biográficas, retoma la trama de la novela para cerrar con la traición, la cual describe protagonizada por el Matarife, cuyas últimas palabras fueron: “al fin... un poquito de sangre por Colombia” (p.201), con lo que la narrativa novelística enfatiza en la causa fascista católica golpista como justificación de arriesgar hasta la propia vida.

Al terminar la obra literaria, el lector se encuentra con el “Apéndice”, probablemente uno de los elementos más importantes para este análisis de la novela para contextualizar el trabajo narrativo de Pérez y Soto en la Colombia de principios del siglo xx. En él hace referencia a varios autores y libros europeos antimasones. Entre los más notables podemos mencionar a Arthur Preuss y su *Estudio sobre la Francmasonería*; al escritor francés y periodista católico Léon de Poncins, con su célebre libro de *Los Protocolos de Sion*, y otro sobre la Sociedad de las Naciones; al Duque de la Victoria, quien a su vez referencia al doctor Wichtl y su libro sobre *La Masonería Universal*; al sacerdote Ernest Jouin, periodista católico y su obra *El Peligro judío-masónico*; y por último, a los periodistas franceses Roger Gougenot des Mousseaux y Gustave Hervé, quienes proponen planteamientos claramente antimasones.

Este apéndice cierra con el “estudio” ya referenciado de los “Orígenes de la izquierda en Colombia. Judaísmo y Masonería”. En este aparte, Pérez y Soto expone directamente su discurso antimason, más radical en comparación a otros de la época, tales como los textos de Laureano Gómez o Monseñor Builes. Con este tipo de referencias se posi-

ciona desde un discurso antimasonía de una segunda corriente que ataca a la masonería,³ mientras legitima un discurso antisemita, antimasonía, y de paso anticomunista, que se corresponde con el mundo de entre guerras que había asistido a la caída del liberalismo y señalaba los totalitarismos de derecha en Europa.

Además de evidenciar la intención de *De poetas a conspiradores*, el apéndice la hace peculiar en el género narrativo, toda vez que, dada la propuesta narrativa, la motivación primaria de su autor parece ser encontrar un nuevo vehículo de transmisión de su postura y de su radical proyecto político de extrema derecha, el cual compartía y esperaba expandir a las juventudes católicas, a las juventudes fascistas y a la Acción Católica del país. Un sustento de esta idea es que el texto del apéndice, por un lado, había sido leído en la Voz de Colombia dos años antes de la publicación de la novela,⁴ y por otro, publicado en el periódico *El siglo*, también en 1936. Respecto a estos medios de comunicación conservadores, se afirma que en ambos “se adelantó una vigorosa campaña de agitación ideológica, pero también de oposición desbocada que no se detuvo en ocasiones ante la difamación” (Tirado Mejía, 1989, p. 313). A través de la Voz de Colombia se afirma que el “sector conservador [...] expresaba las posiciones más radicales” (Williford, 2001, p. 34).

En este sentido, estudios de la radio en Colombia afirman que hacia mediados de la década del treinta, los radioperiódicos se convirtieron en medios a través de los cuales los dos grupos políticos hacían públicas sus ideas y sus enfrentamientos (Isaza, 2010 p. 4). Era evidente el potencial político que este tipo de comunicaciones políticas tenía en el electorado. Así, si durante los primeros años de 1930 —al mismo tiempo que se reconocía, con personería jurídica a las logias masonas en Colombia—, el gobierno liberal fundó el primer radioperiódico partidista, *La República en Marcha*, transmitido a través de la emisora La Voz de la Víctor. En oposición, los conservadores lanzaron, en 1936, su propia emisora: La Voz de Colombia. Fue de este modo como la radio en Colombia replicó la actividad de la prensa escrita, en cuanto vocera de las ideas de los partidos tradicionales en el país (Isaza Gil, 2010, p. 4). El gobierno de López Pumarejo clausuró esta emisora oficial del partido conservador el mismo año de su fundación por el tipo de contenidos que difundía. Este cierre fue interpretado por algunos radioescuchas como una persecución política,

³ Los estudios de antimasonería afirman que hubo una primera corriente abanderada por Léo Taxil, la cual difundía un discurso que asociaba la masonería con lo anticlerical y satánico.

⁴ La Voz de Colombia fue una emisora fundada en 1934 por Rafael Angulo, y adquirida por Laureano Gómez dos años más tarde, quien la utilizó como medio de oposición al gobierno de López Pumarejo.

lo cual manifestaron en una carta enviada a los diarios nacionales el día 26 de junio de 1936 (Chaves, 2014, p. 20), propuesta apoyada por otros medios de comunicación del país. Este episodio fue uno de los dispositivos de la radicalización de algunos sectores de derecha en Colombia.

A manera de conclusión, se puede afirmar que la conspiración contra la Revolución en Marcha corresponde en alto grado a la experiencia biográfica del escritor y su particular condición de desarraigado, así como al hecho histórico de un intento de golpe de Estado fallido al primer gobierno del expresidente López Pumarejo.

De manera que, en relación con la veracidad histórica del complot contra el presidente, Tirado Mejía (1989) afirma que, en marzo de 1936, cuando se discutía la reforma constitucional, se conocieron comunicaciones entre la jerarquía eclesiástica y el Directorio Nacional Conservador en las que acordaban que si la reforma era aprobada, ellos la desconocerían. Al día siguiente, desde la recién inaugurada emisora La Voz de Colombia, Augusto Ramírez Moreno hizo un llamado a la desobediencia, indicando que los ciudadanos quedaban libres de toda obligación de obedecer a las leyes y a las autoridades, a las que calificaba de “inicas” (Alonso, 2004, p. 59). A este llamamiento Tirado Mejía (1989) lo consideró como el “preludio de la conspiración” (p. 313).

Simón Pérez y Soto: del activismo al silencio

De poetas a conspiradores evidencia una relación intrínseca entre su actividad personal, militar, periodística y como novelista de una única obra, ya que en todas estas actividades él evidencia una sistemática labor de oposición al liberalismo, tal y como lo señalamos con base en la investigación biográfica y de manifestaciones suyas en emisoras, periódicos y revistas. Esta actividad coincide, además, con el fallido intento de golpe al gobierno de López Pumarejo, ocurrido en 1936, y que haría que la novela no fuera más que la manifestación del grupo político al que Pérez y Soto pertenecía, del sentimiento de frustración por el fracaso de su intento. En el texto se hace evidente que el esfuerzo del grupo golpista, justificado por las posiciones políticas y religiosas de los levantados, fracasó solamente por la mediocridad y la falta de visión y de ambición de algunos de sus miembros, dentro de los cuales se puede contar al mismo Partido Conservador. Todo esto nos lleva a deducir que la posición política del autor, y su intención panfletaria, es la que motiva su actividad como novelista, hecho que puede explicar la razón por la cual, a pesar de su talento como narrador, jamás escribió otra novela.

En lo personal, Pérez y Soto tuvo un movimiento inverso al del protagonista de su novela, como si la literatura se empeñara en cifrar el destino. Si sus datos biográficos nos permiten deducir una intensa identificación del escritor con el protagonista de su obra cuya trayectoria va “de poeta a conspirador”, también la biografía de Simón Pérez y Soto evidencia que al final de su vida hizo el viaje “de conspirador a poeta”. Esto, porque sus últimos textos están recogidos en el volumen *Alcázares en la bruma*, el cual obtuvo una mención en un concurso de poesía en España en 1970, al tiempo que él moría. Podemos decir que tuvo una muerte tranquila, sin revoluciones ni derrocamientos, y que la recibió en elocuente silencio.

Referencias bibliográficas

- Alonso Rico, M. I. (2004). *El discurso antimason en la novela De poetas a conspiradores (1936-1938)*. Tesis de pregrado no publicada. Pontificia Universidad Javeriana.
- Avilés Farré, J. (1996). La novela como fuente para la historia: el caso de *Crimen y Castigo* (1866). *Espacio, Tiempo y Forma* 9, pp. 337-360.
- Chaves Castro, M. D. P. (2014). *Transformaciones de la radio en Colombia. Decretos y leyes sobre la programación y su influencia en la construcción de una cultura de masas*. Tesis de pregrado no publicada. Pontificia Universidad Javeriana.
- Calvo Isaza, Ó. I. (2009). Literatura y nacionalismo: la novela colombiana de J.A. Osorio Lizarazo. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 36 (2), pp. 91-119.
- Cancino Pérez, L. (2011). Aportes de la noción de imaginario social para el estudio de los movimientos sociales. *Polis. Revista de la Universidad Bolivariana* 10 (28), pp. 69-83.
- Fuster García, F. (2011). La novela como fuente para la Historia Contemporánea: *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja y la crisis de fin de siglo en España. *Espacio Tiempo y Forma* 23, pp. 55-72.
- Henderson, J. (2006). *La modernización en Colombia. Los años de Laureano Gómez 1889-1965*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Hernández, J. (2000). Los Leopardos y el fascismo en Colombia. *Historia y Comunicación Social* 5, pp. 221-227.
- Isaza Gil, A. (2010). El radioperiódico noticias y comentarios de la Voz del Valle: un breve paseo por los primeros años de la radio en Santiago de Cali. *Historia y espacio* 34, pp. 229-249.
- Lillo, A. (2017). La literatura de ficción como fuente histórica. Líneas de fractura. *Historia contemporánea* 35, pp. 267-288.
- López-Martínez, A. R. (2015). La novela como documento histórico de la cultura: ideas para un consenso. *Historia Caribe* 10 (27), pp. 190-230.

- Marín Taborda, I. (2007). La hegemonía conservadora (1900-1930). En *Gran Enciclopedia de Colombia. Círculo de Lectores*. pp. 83-114.
- Murillo, J. (2019) *Entre la Atenas Suramericana y la Ciudad Ágrafa: las formas de la ciudad imaginada. Imaginarios urbanos en la literatura bogotana durante el primer auge modernizador (1910-1938)*. Tesis de doctorado. Universidad Externado de Colombia.
- Murillo, J. (2020). *La novela como experiencia de modernidad*. Bogotá: Editorial Externado de Colombia.
- Pécaut, D. (2001). *Orden y violencia: evolución socio-política de Colombia entre 1930 y 1953*. Bogotá: Editorial Norma.
- Pérez y Soto, S. (1938). *De poetas a conspiradores*. Manizales: Casa Editorial y Talleres Gráficos Arturo Zapata.
- Rincón Rojas, J. D. (2021). *"Fascistas criollos": el fascismo en Colombia, 1936 - 1941. Un ejercicio de historia conceptual*. Tesis de pregrado no publicada. Universidad de Antioquia.
- Sáez, F. A. A., Gallegos, O. F. B. y Varela, J. C. (2012). El grupo de discusión: elementos para la investigación en torno a los imaginarios sociales. *Prisma Social* 9, pp. 136-175.
- Tirado Mejía, Á. (1989). López Pumarejo: la revolución en marcha. En *Nueva Historia de Colombia* (Vol. I, pp. 1886-1946). Bogotá: Planeta.
- Vedia, E. (2013). Historia y literatura: una aproximación a la noción de experiencia en Raymond Williams. *XIV Jornadas Interescuelas. Departamentos de Historia* (octubre de 2013). Universidad Nacional de Cuyo.
- Williford, T. (2001). *La campaña antimasonica de Laureano Gómez de 1942*. Tesis de maestría. Universidad Nacional de Colombia.
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford-New York: Oxford University Press.
- Williams, R. L. (1991). *Novela y poder en Colombia: 1844-1987*. Bogotá: Tercer Mundo.

CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD RELACIONAL CARIBEÑA EN *DOCE CUENTOS PEREGRINOS* DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ*

BUILDING A CARIBBEAN RELATIONAL IDENTITY IN *TWELVE PILGRIM TALES* BY GARCÍA MÁRQUEZ

* Artículo derivado del proyecto de investigación: El pensamiento caribeño en contextos transnacionales.

Cómo citar este artículo: Castillo Balmaceda, S. M. y Caballero De la Hoz, A. (2022). Construcción de una identidad relacional caribeña en *Doce cuentos peregrinos* de Gabriel García Márquez. *Estudios de Literatura Colombiana* 51, pp. 57-75. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.348096>

1  sandracastillo@mail.uniatlantico.edu.co
Universidad del Atlántico, Colombia

2  amilkarcaballero@mail.uniatlantico.edu.co
Universidad del Atlántico, Colombia

Sandra Milena Castillo Balmaceda,¹ Amilkar Caballero De la Hoz²

Resumen: En este trabajo se estudia la construcción de una identidad relacional caribeña planteada en *Doce cuentos peregrinos* a partir del análisis de la relación, la errancia y el posoccidentalismo, y del estudio del paisaje como articulador semiótico. Se examina la escenificación del primer encuentro de los caribeños en situación de diáspora física y su forma de entender su acontecer tras crear su primera imagen de la cultura y subjetividad foráneas. Se argumenta que este libro ilustra formas de vida y espacios transnacionales y boceta una estética que recrea la Relación en el nuevo caos-mundo desde la perspectiva de un sujeto caribeño.

Palabras clave: identidad; Relación; espacio; posoccidentalismo; errancia.

Abstract: This paper studies the construction of a relational Caribbean identity in *Twelve Pilgrim Tales* based on the analysis of relationship, wandering and postoccidentalism, and the study of landscape as a semiotic articulator. It examines the staging of the first encounter of the Caribbean people in a situation of physical diaspora and their way of understanding their own happening after creating their first image of foreign culture and subjectivity. It is argued that this book illustrates ways of life and transnational spaces and sketches an aesthetic that recreates the Relationship in the new chaos-world from the perspective of a Caribbean subject.

Keywords: identity; Relation; space; postoccidentalism; errantry.

Editores: Andrés Vergara Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 14.11.2022
Aprobado: 26.05.2022
Publicado: 18.07.2022

Copyright: ©2022 *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 poeta goza del privilegio incomparable de que puede ser a discreción bien él mismo bien otro. Como el alma errante en busca de cuerpo, entra, cuando quiere, en la persona de otro.

Charles Baudelaire, *Spleen de París*, Madrid, 1998

Siguiendo la sugerencia de Baudelaire, García Márquez en sus *Doce cuentos peregrinos* (1992), su último libro de relatos, se convierte en un alma errante que entra y sale de los “otros” europeos para reconocerse y construirse a sí mismo. *Ojos de perro azul*, que recopila sus primeros cuentos, puede considerarse una aventura estética en la medida en que le sirve para pulir su verbo y sus técnicas de escritura literaria. Los cuentos de *Funerales de la Mamá Grande* y *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* corresponden a lo que podríamos llamar “el ciclo Macondo” y a su propuesta de construir una identidad latinoamericana, aunque a partir de discutir temas y sucesos de la historia colombiana. Como ejemplo de esto, podemos referenciar el trabajo de Marcelo Bianchi Bustos (2019), quien propone un análisis de Macondo (y de la Comala de Rulfo) como arquetipo de la construcción de una visión de América. Para este fin referencia las conceptualizaciones de escritores y académicos de la región que invocan la idea de una noción de unidad identitaria y apelan al concepto del sincretismo como eje de esa unidad. En este mismo sentido, Jorge Gissi (2002) afirma que “la narrativa de García Márquez ha sido considerada frecuentemente como un retrato de América Latina, tanto por él como por sus críticos y analíticos” (p. 146); además realiza un análisis de *Cien años de soledad* a partir de perspectivas de la psicología contemporánea y de afirmaciones del propio autor en entrevistas en las que Macondo surge como un arquetipo de lo latinoamericano con una fuerza y recurrencia considerable. *Doce cuentos peregrinos* se centra más en los desafíos interculturales que experimentan los caribeños que migran voluntariamente o se exilian forzosamente en Europa.

Aquí planteamos una lectura de *Doce cuentos peregrinos* centrada en la puesta en escena que García Márquez hace de preocupaciones y elementos recurrentes del pensamiento caribeño durante el siglo xx y a través de la cual intenta edificar un escenario intercultural en el que los caribeños que se encuentran en Europa logran apropiarse de su marco de referencias culturales e ir más allá: hacia un posoccidentalismo. Ellos son capaces de entender y asimilar la cultura europea, redefinir su identidad por la interacción con esta y convertirse en ciudadanos

interculturales. Los europeos, en cambio, se muestran como una cultura estática, anquilosada, incapaz de entender a otras culturas. En *Cien años de soledad* García Márquez plantea una noción de identidad abstracta, inmutable, esencializada (“Latinoamérica es realismo mágico”). Idelber Avelar (1999), al teorizar sobre el boom como un intento de restaurar el aura en un mundo posaurático en el que formula estrategias de construcción de una identidad perdida y acrónica, incluye al “Eden-like Macondo before the banana company” (p. 34) como arquetipo de esa identidad estática, de esa fábula de identidad. En *Doce cuentos peregrinos* García Márquez empieza a construir la noción de una identidad dinámica y relacional que surge de la interacción, de una construcción intercultural que supera lo europeo incorporándolo, digiriéndolo y yendo más allá. Es el paso de la imitación a la invención que sugiere Walcott cuando analiza los productos culturales del Caribe a partir del argumento de Naipaul acerca de la ausencia de cultura en las Indias Occidentales. Walcott (2016) usa el calypso para ejemplificar este proceso:

[...] el calypso mismo emergió de un sentido de imitación, de un patrón que está formado de la sátira y la auto-sátira. Los elementos imprevistos del calypso, como la improvisación y la invención de la música de las bandas de acero, sustituyen sus orígenes tradicionales, es decir, la banda de acero reemplaza el intento de copiar la melodía del xilófono y del tambor, el calypso sustituye sus tradiciones rituales antiguas de canto grupal. Desde el punto de vista de la historia, estas formas se originaron en la imitación, si se quiere, y terminaron en la invención (p. 295).

Desde esta perspectiva, el caribeño no niega su ancestro, sino que acepta lo que le hereda y lo reelabora. Por su parte, la experiencia traumática del “primer encuentro” del caribeño migrante con el europeo, junto al trasplante del paisaje del Caribe y el contraste de este con el europeo que hace ese migrante, sirve al propósito de ilustrar mecanismos para lidiar con el impacto del choque cultural y los procesos de reconstrucción, de resignificación de las identidades en Relación (En el sentido que le da Glissant (1997) y que discutiremos con mayor profundidad más adelante). Este es el momento de la interacción de culturas en el escenario de la diáspora latinoamericana de las últimas décadas del siglo xx que parece concitar la atención de García Márquez y por ello es escenificado en varios de los cuentos del libro. Asimismo, es el que le permite plantear una reflexión que lo lleva a descubrir la naturaleza del nuevo orden mundial propiciado por esa ‘Relación’.

El pensamiento caribeño en *Doce cuentos peregrinos*: errancia y Relación

Aunque no existe un cuerpo abundante de trabajos críticos sobre *Doce cuentos peregrinos*, la mayoría de la crítica literaria sobre este texto coincide en señalar la existencia de un eje central en los doce relatos: la confrontación ‘Europa’ y ‘América’. Estas ubicaciones geográficas “se conciben como espacios antagónicos y relacionados con ambos espacios, el tema del viaje” (Martínez López, 2006, p. 167), o siguiendo a Mercedes Cano Pérez (2012), representan “el contraste entre lo europeo y el individuo americano que se ha perdido en los callejones de lo urbano” (p. 373). Ambas críticas enfatizan la idea de un diálogo entre ambos espacios como central en la transmisión de sentidos en el texto. Sin embargo, aún no se ha planteado el hecho de que García Márquez reafirma su filiación caribeña por encima de la latinoamericana, como consecuencia de esta confrontación, a partir de su recurrencia a problemas inherentes al pensamiento grancaribeño al que hace guiños repetidos a través de (1) alusiones a conceptos que han sido centro de debate en la historia de las ideas del Gran Caribe, verbigracia, la noción de caníbal, (2) las diversas menciones a Aimé Césaire, uno de los estandartes de ese pensamiento y (3) a partir de poner en escena conceptos y temáticas como la ciudadanía posoccidental, la errancia y la resistencia, también centrales dentro de esa tradición epistemológica. Es necesario señalar que la noción del Gran Caribe ha sido asumida, principalmente, desde (1) perspectivas geográficas –Carlos Domínguez Ávila (2009), por ejemplo, la define como un área que incluye todos los países ribereños del Mar Caribe, esto es, el archipiélago de las Antillas (Cuba, Jamaica, Barbados, etc.), México, los países del istmo centroamericano, Colombia, Venezuela, Guyana y Surinam, al igual que una decena de territorios coloniales (p. 70)– y (2) económico-políticas, que se concretan en la creación de la Asociación de Estados del Caribe, organismo “orientado a la promoción de acciones de cooperación e integración económica, para configurar un espacio económico ampliado a las islas del mar Caribe y a los países del continente con territorio en sus costas” (Tremolada, 2005, p. 122). Lo que entendemos por pensamiento grancaribeño es la existencia de conexiones entre las propuestas de académicos y escritores de esos territorios incluidos en la perspectiva geográfica acerca de formas de entender la realidad y los individuos de la región. En el caso particular de este artículo, nos proponemos desentrañar el conjunto

de relaciones que García Márquez entabla con el pensamiento de académicos y escritores antillanos, que diverge de su propuesta en el ciclo Macondo más cercana a preocupaciones de la *intelligentsia* latinoamericana.

Un segundo elemento de la crítica existente sobre *Doce cuentos peregrinos* es que soslaya el uso del paisaje como articulador semiótico de procesos de resignificación de las identidades que se confrontan en los movimientos diaspóricos caribeños en Europa. En efecto, en ese cuerpo de trabajos no aparecen referencias al paisaje en su función de elemento usado para la contraposición cultural entre América y Europa que, según la mayoría de críticos, es el eje central de la estructura organizativa de los cuentos.

Es necesario en este punto hacer dos precisiones fundamentales en relación con el pensamiento caribeño. En primer lugar, cabe señalar que existe una narrativa consistente, ya consolidada y reconocida en el Caribe insular, que asume la explicación de una realidad “otra” (la del escenario poscolonial del Caribe) a partir formas de pensar “otras” (es decir, distintas de las formas occidentales) y que pone en cuestión la narrativa que había construido al Caribe desde fuera bajo parámetros de aproximación a la realidad netamente occidentales. Esa narrativa ha sido construida por numerosos académicos pertenecientes a diversas disciplinas, formados en su mayoría en los centros metropolitanos y entre los que se encuentran Frantz Fanon, Arthur Lewis, Antonio Benítez Rojo, Fernando Ortiz, Roberto Fernández Retamar, Gérard Pierre-Charles y Lewis R. Gordon.¹ *Grosso modo*, puede considerarse como una epistemología fronteriza que surge por las dinámicas del sistema colonial, una forma de descolonización mental que emerge en el escenario poscolonial caribeño y que se constituye en una especie de cimarronaje intelectual. Elniet Daniel Casimir (2017), intelectual haitiano, lo describe como un pensamiento que se inscribe en una epistemología des-colonizadora y emancipadora (p. 6) y como promotor de otras formas de pensar, nuevas alternativas de interpretar (p. 2).

¹ Fanon ejemplifica cabalmente el carácter disruptor de esa epistemología y sus formas de pensarse “otras”. En su texto *Piel blanca, máscaras negras* devela la condición de alienado del negro excolonizado y su complejo de inferioridad frente al blanco, al igual que el hecho de que esto ha sido inculcado en su mente por las estructuras del sistema colonial. Para ser igual al blanco, es decir, alcanzar el lugar de privilegio que ese sistema le ha asignado, el negro intenta parecersele en lo que más puede. En *Los condenados de la tierra* también devela el funcionamiento del sistema colonial y su legado, el cual ha generado ‘negros grecolatinos’ y ha borrado parte de sus herencias culturales. Asimismo, denuncia la jerarquización de los individuos que la matriz colonial generó y, aunque señala que habla de los europeos y no a ellos, en realidad les habla de forma altiva. Con esto muestra la necesidad de rebelarse contra ese sistema y esa matriz, y la forma que se debe usar para interpelar al excolonizador.

El segundo aspecto a tener en cuenta es que gran parte del pensamiento crítico caribeño proviene de los creadores y *performers* del Caribe, bien sea desde la recreación estética de nociones pertenecientes a ese pensamiento en sus obras artísticas o a partir de trabajos filosóficos y ensayísticos en donde desarrollan esas nociones a profundidad. En esta lista podemos incluir a Derek Walcott, Édouard Glissant, Aimé Césaire, C. R. L. James, Edward K. Brathwaite, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, Jean Price-Mars, entre otros. García Márquez se inscribe en ella a partir de la escritura de *Doce cuentos peregrinos*. *Del amor y otros demonios* podría ser considerado el segundo avatar en esta línea de pensamiento estético, pues incorpora el problema de la herencia africana a la discusión relacionada con el cuestionamiento del proyecto de nación en Colombia.²

Analizaremos en primera instancia la estetización de la errancia que García Márquez nos presenta. Este es el punto de partida de la construcción identitaria en la que se embarca y que le da el nombre a este libro de cuentos. En esta lectura que proponemos, la idea de peregrinaje simboliza un deambular ontológico en el que, como Baudelaire lo intuye, el alma errante en busca de cuerpo entra en el otro, y como teoriza Glissant (1997), “new and original dimension allowing each person to be there and elsewhere, rooted and open, lost in the mountains and free beneath the sea, in harmony in errantry” (p. 34). Sabemos que tanto la labor escritural como las temáticas de la mayoría de los cuentos están centradas en el viaje, que no es más que el símbolo de la errancia del caribeño que llega a Europa desde el Caribe y que constantemente regresa al Caribe. Esta es una batalla por dejar de ser el otro del europeo y asumir a este como un no otro. Igual ocurre con el ser errante de los niños de “La luz es como el agua” que llevan a España su entorno Caribe al bucear y navegar con un barco de remos en su apartamento, y con los niños de “El verano feliz de la señora Forbes”, que siguen robando mangos en los patios y matando perros a ladrillazos en Guacamayal mientras leen a Shakespeare en Italia. El caso de Nena Daconte, protagonista de “El rastro de tu sangre en la nieve”, tocando el saxofón en medio de la bahía de Cartagena en el patio de su casa (*locus amoenus* del Caribe), y el del García Márquez escritor de los *Doce cuentos peregrinos* asu-

² Para una comprensión de la temática de lo afro en esta obra sugerimos “El mundo africano en *Del amor y otros demonios*, de Gabriel García Márquez” de Diógenes Fajardo (2021), que estudia la presencia de este mundo como una forma de bocetar la riqueza de la cultura colombiana; el artículo “La patología de la africanía en *Del amor y otros demonios* de García Márquez” de Margaret M. Olsen (2002), que analiza la forma en que García Márquez examina el legado del colonialismo, sus discursos y su obliteración de los afrodescendientes, y el ensayo “García Márquez dejó pendiente ‘el problema del negro’” de Julio Olaciregui (2016), que asume una perspectiva crítica frente al tratamiento de lo afro en la novela.

miendo la voz autorial en el prólogo son el ejemplo inverso. Se trata en estos casos del ser que ha regresado a su ámbito cultural nativo pero que sigue pensando su relación con la cultura foránea para reelaborarse y reelaborar a los otros. Es por esto que García Márquez (1992) afirma en el mencionado prólogo que ninguna de las ciudades europeas en las que se desarrollan los cuentos tenía ya nada que ver con sus recuerdos (p. 5). En cuanto a Nena, ella toca el saxofón en una terraza que estaba cerca de un típico patio Caribe lleno de árboles de mango y de guineo. No se podría pensar en un ejemplo más claro del concepto de relación que la puesta en escena de algo que simboliza el mundo “civilizado” europeo (Nena aprende a tocar el saxofón en Suiza y lo toca exhibiendo una sensualidad sin pudor que su madre critica) junto al *locus amoenus* más recurrente en la literatura del Caribe colombiano.

Asimismo, García Márquez señala que esa errancia estética, que comenzó con un sueño y que le permitió producir este libro de cuentos, representó “una toma de conciencia de mi identidad” (p. 14). Como anota Glissant (1997), “the thought of errantry –the thought of that which relates– usually reinforces this sense of identity” (p. 20). Esa toma de conciencia lo lleva a reafirmar su influencia caribeña. Todas las referencias al Caribe en el libro corresponden al Caribe antillano (Martinica y Puerto Rico en el caso del primer cuento y Aruba en el último) y al Caribe colombiano continental (Riohacha y Cartagena, principalmente). Nos referimos en este punto al hecho de que el autor empieza a descubrir lo que en su ser se relaciona con rasgos que exhiben individuos del Gran Caribe y que responden a diversos vectores históricos y a interrelaciones con otras culturas en el nuevo escenario global. Toda su producción anterior marca una aproximación constante a su relación con la idea de lo latinoamericano, como ya se argumentó. *Doce cuentos peregrinos* marca un giro hacia la exploración de esa relación.

En segunda instancia estudiaremos el planteamiento de García Márquez en relación con los conceptos de identidad posoccidental y de Relación. Glissant (1997) ha señalado que solo en los tiempos modernos se aceleró la naturaleza de las conexiones entre las culturas del orbe (p. 26). Esto es a lo que el pensador martiniqueño llama Relación, la cual puede definirse como la interpenetración dinámica de estas culturas que genera cambios tanto en aquella que actúa sobre otra en posición de ventaja como en ella misma.³ En “La nueva división internacional del trabajo. Sus orígenes, sus ma-

³ En virtud de que en este trabajo planteamos un diálogo estrecho entre el pensamiento de García Márquez en relación con la identidad en *Doce cuentos peregrinos* y el pensamiento de Glissant, es necesario presentar una sín-

nifestaciones, sus consecuencias” Folker Fröbel, Jürgen Heinrich y Otto Kreye (1978) aducen que diversos procesos en los ámbitos económico, de las comunicaciones y el transporte, y en la tecnología y la organización del trabajo fueron programando una Nueva División Internacional del Trabajo que propició una aceleración y un aumento de los fenómenos diaspóricos y las conexiones entre los individuos del orbe. Análisis más recientes señalan nuevos vectores para esa Nueva División Internacional del Trabajo. En “La nueva división internacional del trabajo y su impacto en el desarrollo económico” Federico Dulcich (2015), por ejemplo, incluye la sistematización del cambio técnico, la división social del trabajo o el sistema técnico de sistematización de la información que también impactan la interconexión de los individuos de diversas culturas del mundo y acentúan la Relación.

Por otro lado, Roberto Fernández Retamar había pensado el posoccidentalismo como un concepto para designar las culturas latinoamericanas que se habían desligado de lo occidental fruto del proceso de colonización y descolonización que fue marcando sus especificidades en relación con las culturas occidentales. Sin embargo, esta propuesta no tiene en cuenta la idea de la Relación y del caos-mundo (Glissant, 1997, pp. 94-95) que esta genera. El ciudadano producto de la Relación es más un ciudadano transnacional, uno marcado por múltiples identidades y que peregrina de un lado a otro rompiendo las barreras territoriales; el del posoccidentalismo de Fernández Retamar en su célebre texto *Calibán* (1971) es uno que busca diferenciarse y que suprime algunos de los rasgos que comparte con otros sujetos de otras culturas; el ser posoccidental en esta obra niega rotundamente lo que hay de occidental en él convirtiéndolo en el “otro” como aquel lo había hecho con los sujetos colonizados. El ser relacional propuesto por Glissant en *Poéticas de la relación* (1999) es consciente de lo occidental que hay en él y de lo que de él tiene el occidental, con lo que termina no siendo tal y, por ende, se equipara con todos al romper el sistema jerarquizado heredado de siglos de colonialismo.

tesis de sus ideas más importantes. En primer lugar, encontramos su concepto de identidad rizomática opuesto al de identidad con raíz única para explicar la convergencia y reelaboración de historias y culturas en el Caribe. De aquí se desprende la idea de la criollización como una forma de superar el mestizaje considerado, hasta ese momento, eje de la identidad del caribeño. El mestizaje es, según Glissant, estático y esencialista, mientras que la criollización es dinámica y generadora. Otros conceptos clave para entender a este filósofo martiniqueño son los de la opacidad, la relación y la totalidad o caos-mundo. Estas representan una forma “otra” de ver la cultura global y deconstruyen nociones que sustentan la hegemonía de la cultura occidental sobre otras culturas. La opacidad desmonta la idea de la certeza de la identidad y de la reductibilidad del ser a características inmutables. La totalidad-mundo apunta a la coexistencia e interpenetración de diversas epistemologías y visiones de la realidad y la relación está vinculada a procesos de transculturación.

El ciudadano que García Márquez boceta en sus *Doce cuentos peregrinos* es un caribeño continental colombiano/europeo/grancaribeño que se apropia del otro y moldea una imagen de sí mismo a partir de esta interacción. Planteamos que García Márquez ha explorado al caribeño antillano y al europeo a raíz de su relación con individuos de estas culturas y ha reafirmado su pertenencia al ser caribeño del Caribe continental colombiano. No es fortuito que el primer cuento del libro, “Buen viaje, señor presidente”, tenga como personajes centrales a dos martiniqueños y a una afrodescendiente puertorriqueña, y que el último de los relatos, “El rastro de tu sangre en la nieve”, tenga a un cartagenero enfrentándose a la Relación en su primer encuentro con el otro europeo. Este cuento nos presenta la formación de un sujeto transnacional, Billy Sánchez, que se ve forzado a adentrarse en el otro y a evolucionar hacia una identidad relacional caracterizada por un sinnúmero de conexiones entre culturas. Sánchez logra asimilar esa ontología “extraña” y resistida por él al principio, pasando desde la apropiación de su código comunicativo (empieza a hacerse entender en francés) hasta la asimilación de los códigos de conducta y los parámetros culturales de la cultura extraña (asimila normas de comportamiento e interioriza regulaciones de tránsito y del orden administrativo, en especial las de ingreso y visita en los hospitales). Y todo esto sin dejar de lado su ser caribeño. Recordemos que Billy se adapta a las reglas de estacionamiento, toma decisiones racionales como ir a la embajada por ayuda y esperar hasta el día de visita, una de las normas de organización que el hospital donde está su esposa ha estipulado, pero sin dejar de filtrar la realidad europea a través de imágenes de su Caribe natal. Es por esto que los remolcadores que ve pasar por los puentes en su visita a la embajada le parecen “casas errantes de techos colorados y ventanas con tiestos de flores en el alféizar, y alambres con ropa puesta a secar en los planchones” (García Márquez, 1992, p. 222). También es por esto que Billy Sánchez conserva el instinto “bárbaro” de “romperle la madre a cadenzos” (p. 226) al primero que se encuentre luego de conocer la noticia del deceso de su esposa, a pesar de todo el proceso europeizante al que ha estado expuesto por su viaje y por las instrucciones de Nena Daconte sobre la cultura europea. Similarmente, en “El verano feliz de la señora Forbes”, García Márquez nos presenta la forma en la que ella también deja huella en la cultura que construye la otredad, la occidental. En este caso, la señora Forbes, una institutriz alemana caracterizada por la disciplina, el orden, la rigurosidad y su manera racional de aprehender la realidad, representa los rasgos de esa cultura. Es evidente que es ella la protagonista central del relato y no los niños caribeños a quienes

debe educar. El mismo título del cuento así lo sugiere. Todos los eventos giran en torno a ella y la semiosis textual se genera a partir de su personaje. La señora Forbes lleva una doble vida. En el día sigue un régimen estricto de comportamiento y trata de imponer su rígido código de conducta a los niños, mientras que por las noches rompe todas las reglas que establece en el día. Cualquier lector podría aducir la existencia de una doble moral. Sin embargo, dentro de la lectura que proponemos, esto se puede entender como la permeabilidad del sujeto occidental por el “otro” caribeño. En el día reina el orden y la disciplina, en la noche la imaginación creativa (hornea postres de diversa índole); en el día impera la rigurosidad y las restricciones, en la noche la libertad asociada a lo sexual (se presume que tiene encuentros con un amante). Estos últimos son rasgos que García Márquez asocia al ser Caribe. La palabra “desorden”, por ejemplo, es usada para describir a Fulvia Flamínea, personaje opuesto a la señora Forbes. Lo que consuma finalmente su adopción de una identidad relacional es el hecho de que muera con una sonrisa en los labios (lo festivo es usado aquí como algo asociado comúnmente a lo caribeño, empleado en la mayoría de los escritores de la región y a lo largo de la obra de García Márquez) y que se sugiera a través de la metáfora del envenenamiento por parte de los niños, que es el ser caribeño errante el que confronta a la cultura hegemónica a la que “impacta”, “envenena” y le hace adoptar esa identidad.

El aquí y el allá: un continuo

El paisaje caribeño, cargado de emocionalidad, incluye a seres humanos, a su cotidianidad, a su forma de ser en el mundo, una ontología, un conjunto de valores. Hay una imbricación con el caribeño pues el habitante de aquí entiende, como lo expresaron Walcott en *Omeros* y Glissant en el *Discurso Antillano*, que ese paisaje contiene un pasado cargado de las marcas de las historias de los pueblos a los que pertenecen esos sujetos —Nena y Billy, por ejemplo, respiran “la brisa de escombros de barcos de la bahía” cuando hacen el amor “bajo la mirada atónita de los retratos de guerreros civiles y abuelas insaciables que los habían precedido en el paraíso de aquella cama histórica” (García Márquez, 1992, p. 69)—. El paisaje es historia, poesía, ideología, una cadena significativa de relaciones (Glissant, 1989, p. 151) y por eso es un personaje de su literatura. En los procesos de negociación de su identidad siempre aparece el paisaje porque condensa elementos de las culturas que se conjugaron para forjarla y que deben ser renegociados a partir de las experiencias del presente para configurar su ser en el mundo en el futuro.

Esta emocionalidad del paisaje se percibe, por ejemplo, en el “Ah, el olor de nuestro mar” (García Márquez, 1992, p. 12) del presidente al entrar a la casa de Homero y oler los camarones que Lázara, la esposa de este, ha preparado. En contraste, el paisaje europeo es carente de emocionalidad, es estéril, inerte, deshumanizador (p. 7). El ser caribeño se presenta como colonizador del espacio pues lo transforma a su semejanza, lo carga de emocionalidad, como sucede con el mismo presidente cuando se sienta cerca al lago que al principio es descrito como sereno, donde las mujeres a su alrededor parecen fantasmas, y luego de una hora de él estar sentado en frente, el narrador señala: “un océano embravecido y un viento de desorden espantó a las gaviotas y arrasó con las últimas hojas” (pp. 7-8).

Por otro lado, el paisaje del Caribe es masculinizado y, por contraste, Europa feminizada. El paisaje asume un rol activo que revierte el papel pasivo que se le había asignado desde las crónicas de Indias como algo para ser conquistado por su carácter edénico, que espera ser ocupado, tomado, al igual que aquel que se le otorga en las narrativas neocoloniales que lo muestran como una postal destinada para el relax de los sujetos de las urbes metropolitanas. En *Doce cuentos peregrinos* nos encontramos con el sol fuerte que chamusca, la violencia y la fortaleza del clima, los huracanes. Los mosquitos son avasalladores. Esta imagen masculinizada del paisaje como artificio para realizar una colonización simbólica en reversa es recurrente en la literatura del Caribe colombiano.⁴ Como ejemplo de ello podemos mencionar a Manuel María Madieto, quien utiliza la fauna y flora del río Magdalena conformadas por el tremendo cocodrilo y enormes tigres, ceibas y cedros centenarios como una forma de masculinizar el paisaje del Caribe y, por oposición, feminizar el del interior andino como espejo de Occidente caracterizado como femenino y afeminado; y a Álvaro Miranda, quien en su novela *La risa del cuervo* usa los mosquitos y el calor del trópico como tormento de los europeos que visitan nuestro continente. Estos los doblegan, martirizan y los hacen ver inferiores. Esta masculinización es una transferencia de construcciones normativas sobre los sujetos a su entorno. Construcciones que surgen del imaginario de la sociedad patriarcal en la que estos autores fueron formados. Robert W. Connel (1997), al intentar construir

⁴ Tomamos este concepto de un poema de Louise Bennett-Coverley en el que plasma la migración constante y abundante de jamaíquinos a Inglaterra como una colonización en reversa pues estos toman empleos de los ingleses o viven del estado a través de subsidios de desempleo. Bennett-Coverley se pregunta al final del poema cómo tomarán los ingleses esa colonización.

un marco para la comprensión de la noción de masculinidad, argumenta que esta “es al mismo tiempo la posición en las relaciones de género, las prácticas por las cuales los hombres y las mujeres se comprometen con esa posición de género, y los efectos de esas prácticas en la experiencia corporal en la personalidad y en la cultura” (p. 36). Siguiendo esta conceptualización podemos afirmar que las prácticas, a través de las cuales los hombres y las mujeres de la sociedad caribeña en el contexto histórico de producción de *Doce cuentos peregrinos* se comprometen con unas posiciones de género, representan una masculinidad hegemónica. Teniendo en cuenta la visión del paisaje como elemento imbricado al ser caribeño y a su identidad, no es extraño que se trasladen a este esas prácticas sociales y rasgos normativos que hacen parte de dicha masculinidad hegemónica, verbigracia, la rudeza, lo violento, lo dominante, la ferocidad. García Márquez, al igual que Madiedo y Miranda, los percibe como constitutivos de su identidad y por eso empieza a negociarlos al estar en frente de la subjetividad “europea” y del paisaje que esta ha configurado. Por esta razón, lo “masculiniza”, es decir le impregna parte de lo que lo identifica, para colonizarlo en reversa cargándolo de su emocionalidad.

La colonización simbólica en reversa a través del paisaje en *Doce cuentos peregrinos* es entonces un artificio estético que se basa en traer elementos constitutivos de ese paisaje que conforman un universo simbólico compartido intersubjetivamente por los miembros de las comunidades caribeñas para ocupar los espacios del mundo de referencias de la comunidad metropolitana local. Esto busca evitar procesos de deculturación y de adhesión sin cuestionamientos a ese mundo de referencias al que subyacen relaciones de poder y procesos de inclusión / exclusión. Por eso cuando la señora Prudencia Linero llega al puerto de Nápoles, este “tenía el mismo olor del puerto de Riohacha” (García Márquez, 1992, p. 50). Desde su llegada, ella decide trasplantar su entorno para contrarrestar la absorción de la cultura local, pues ese paisaje del Caribe encierra rasgos identitarios acumulados por las marcas de la historia que tiene detrás, como bien lo ha sustentado Glissant (1989). El paisaje en este cuento privilegia lo local caribeño sobre lo cosmopolita europeo, el emigrante sobre el ciudadano. Este trasplante le permite a la señora Prudencia contrarrestar la deshumanización y la opresión emocional que el “inexpresivo” e “insensible” paisaje europeo causa en el inmigrante caribeño. Estas características del paisaje europeo son enfatizadas de manera recurrente en el texto y se utilizan como contraste para los encuentros de los caribeños cargados de emocionalidad como en el caso de la reunión de Homero Rey con el Señor Presidente. Aquí leemos,

por ejemplo: “Una cuchillada invernal los sorprendió indefensos en mitad de la calle” (García Márquez, 1992, p. 9), y para los caribeños que como Billy Sánchez son presa del desamparo en “una ciudad distinta de la suya, los bloques de casas cenicientas con luces encendidas, a pleno día, los árboles pelados, el mar distante” (p. 70) o Prudencia Linero quien se siente “metida en una jaula de gallinas que subía muy despacio por el centro de una escalera de mármoles estentóreos” (p. 52).

Es necesario señalar que los procesos de descolonización política y geográfica generaron principalmente procesos de descolonización mental y cultural de los sujetos de las antiguas colonias (Young, 2010, p. 283). Estos implican básicamente liberar la mente de los imaginarios y de los patrones de pensamiento “occidental” inculcados a esos individuos, deshacerse de las máscaras blancas, para usar la propuesta de Fanon. La colonización en reversa, por su parte, puede entenderse como el siguiente paso de esta liberación del lastre colonial y tiene que ver con poner en escena la forma en que la Relación actúa en doble vía y no solo del colonizador al colonizado revelando la muerte definitiva del occidentalismo y generando un posoccidentalismo o, en otras palabras, un transnacionalismo generalizado, un mundo híbrido donde se entrecruzan historias, culturas y subjetividades.

En este sentido, es posible ejemplificar a través del personaje de Prudencia Linero la manera en que el paisaje, como eje central de la colonización en reversa, es vital en la renegociación de los rasgos identitarios producto de la Relación. Prudencia es el personaje que simboliza al inmigrante caribeño en su primer “contacto cultural” con la metrópoli, el cual llega sin compañía, dejando atrás todo lo que lo cobija y le sirve para asimilar la realidad. *Grosso modo*, el contacto cultural puede entenderse como la transición que experimentan individuos o grupos étnicos enteros al entrar en contacto con una cultura “otra”. Alicia De Alba Ceballos (2007) lo define como “el intercambio de bienes culturales, universos semióticos, diferentes maneras de sensibilidad, inteligibilidad e interrelaciones entre grupos, sectores o individuos pertenecientes a diferentes culturas” (p. 1). García Márquez usa a Prudencia como un modelo para mostrar a aquellos caribeños que se ven obligados a migrar hacia Europa. Ella es el ejemplo de la forma en que ese emigrante puede sobrevivir al choque brutal que supone el *first culture contact*, y su principal arma para lidiar con ese choque cultural es el trasplante del paisaje.

Es esta experiencia del contacto cultural inicial uno de los ejes centrales que motivan la escritura y la reflexión de García Márquez en este libro de cuentos. Además de

los personajes referenciados, el mismo autor se enfrenta a esta situación. El prólogo del libro introduce al García Márquez migrante del Caribe hacia Europa como personaje central que experimentó la dislocación de sus marcos semióticos de constitución e identificación cuando intercambió universos semióticos y formas de aprehender la realidad con los europeos en ese primer contacto cultural. El “rumiar” los textos como estrategia autoimpuesta le permitió distanciarse de los procesos iniciales de representación y comprensión de la cultura “otra” afectados por el impacto del choque cultural. En el prólogo, García Márquez describe detalladamente el mecanismo de escritura de los cuentos. Los escribe estando de vuelta en el Caribe, pero cuando cree que lo que ha escrito a base de sus recuerdos puede no corresponder a la realidad, viaja a Europa, regresa nuevamente al Caribe y allí los escribe. Sugiere con esto que incluso el segundo viaje puede estar influido por el impacto del primer encuentro cultural y decide escribirlos acá y no allá. Esa estrategia en sí misma puede interpretarse como una invitación a procesar detenidamente los universos semióticos y discursivos resultantes de la Relación cultural.

En este sentido, en *Doce Cuentos* hay un espacio paradójico, pues el sujeto cultural que emerge en el discurso está aquí y allá al mismo tiempo y simultáneamente está en un espacio “otro” posible, el de la diáspora y el exilio, uno nuevo que surge de esa relación de espacios. Esto es factible porque el paisaje de allá, el del Caribe, no es simplemente un marco que se ocupa, un espacio que contiene a los sujetos, sino que está diseminado en cada ser y cada elemento que ha interactuado con él. Así la paradoja abarca tanto al sujeto que habita en el aquí y allá como al paisaje mismo que está impregnado en cualquier elemento que alguna vez estuvo en él dentro del marco cronotópico caribeño en el que ese sujeto habitó y evidenció en el acá. El García Márquez personaje del prólogo, que viaja incesantemente entre Latinoamérica y Europa bien sea físicamente o a través de la imaginación o de la memoria, es una representación de cómo el individuo caribeño migrante se encuentra en ese espacio paradójico.

En este punto es necesario precisar que este aquí y allá no se puede analizar tomando como referencia el aquí y allá de Walcott en *El testamento de Arkansas* (1987). La propuesta de Walcott en este libro de poemas es problematizar su concepción del caribeño como “bastardo” o hijo que no rechaza la herencia occidental (como lo planteó Césaire en la noción de negritud) pero que tampoco la acepta sin cuestionarla, como argumentó Naipaul. Mientras en el ‘here’ el hablante lírico habla desde y sobre el Caribe

nativo del autor, en el ‘elsewhere’ se plasma la manera como el sujeto caribeño entra en conversación con la tradición occidental heredada. En otras palabras, Walcott (1987) plantea un diálogo con el pensamiento caribeño del siglo xx en relación con el problema de la identidad y la herencia occidental y al mismo tiempo se plantea una búsqueda de cómo el caribeño reflexiona y procesa esa herencia desde su experiencia de migrante.

En *Doce cuentos peregrinos*, antes que una conversación con el pensamiento de los intelectuales precedentes, el acto de la migración y sobre todo el del exilio forzoso de García Márquez condicionan las connotaciones que adquieren el ‘aquí’ y el ‘allá’. El autor se impone la tarea de explorar, entre otras cosas, el encuentro que el sujeto migrante caribeño que viaja a Europa experimenta con una cultura extraña en un escenario ajeno, y la relación con la cultura y el espacio propios en el momento de ese encuentro y posterior a él. También se examina el acto de focalización de esas experiencias desde uno y otro escenario. El autor entiende que no es igual narrar una experiencia desde un escenario “fraught with harsh temperatures, soul/less inhabitants, institutionalized policies of racism and segregation and economic hardship” (Forrester, 1996, p. 116) a contarla desde otro con el que tiene un apego emocional y una carga cultural e histórica significativa para él. Por eso escribe los cuentos veinte años después de su viaje a Europa, a partir de los recuerdos de la imaginación y de visitar el espacio de allá.

El resultado es un aquí y un allá que cambian y con ello se diluyen sus bordes. El focalizador está en un espacio liminal, indeterminado (no hay fronteras concretas, definibles y por lo tanto no se puede afirmar que exista un afuera o un adentro, unos individuos que pertenezcan o no) y negativo (no se puede afirmar lo que es), que le permite dialogar con ambas culturas. El focalizador final (en el Caribe) focaliza a través del focalizador inicial (en Europa) al construir una narrativa transgeográfica y transcultural (más allá de) que replica un mundo en el que las fronteras identitarias, físicas, se desdibujan y adquieren otras connotaciones. El continuo creado por el autor entre el ‘here’ y el ‘elsewhere’ se marca a través de estrategias que eviten su separación como la de establecer medidas que señalan la distancia entre ellos. Se nos dice por ejemplo que Doña Prudencia está a “dieciocho días de mala mar de su gente y de su casa” (García Márquez, 1992, p. 50) y que los adolescentes Billy Sánchez y Nena Daconte se habían casado “a más de diez mil kilómetros de allí, en Cartagena de Indias” (p. 8). Y principalmente a través de la comparación y el contraste entre el ‘here’ y el ‘elsewhere’ que intentan evitar el olvido del allá físico, que es el aquí de la focalización y de la ubicación

del sujeto como ser histórico en el mundo. Lo más usual es la oposición entre el *locus eremus* de Europa que crea desazón, desesperanza, y el *locus amoenus* del Caribe que restituye el ánimo y produce felicidad. En Billy esto se aprecia de manera explícita cuando se encuentra solo y desamparado en París luego de dejar a Nena Daconte en el hospital. En el cuento leemos: “La primera visión de una ciudad distinta de la suya, los bloques de casas cenicientas con las luces encendidas a pleno día, los árboles pelados, el mar distante, todo lo iba aumentando un sentimiento de desamparo que se esforzaba por mantener al margen del corazón” (p. 70). En otros casos, el autor contrasta los dos paisajes al enfatizar el carácter inexpresivo y frío del primero y la carga emocional que lleva el segundo. Nena Daconte comenta, por ejemplo, cuando se van acercando a París: “No hay paisajes más bellos en el mundo’, decía, ‘pero uno puede morir de sed sin encontrar a nadie que le dé gratis un vaso de agua” (p. 70). Aquí está implícita la comparación con el paisaje del Caribe, del cual la gente es parte integral al impregnarle su historia y su cultura, y dotarlo de esa cualidad incluso cuando no se está en él. Otro caso de la estrategia de confrontación es aquella que sirve para definir una región a partir de lo que no le es característico y que, además, surge como positivo a partir del énfasis en las características negativas de la otra cultura. En “La luz es como el agua” el narrador sentencia: “En Madrid de España, una ciudad remota de veranos ardientes y vientos helados, sin mar ni río, y cuyos aborígenes de tierra firme nunca fueron maestros en la ciencia de navegar en la luz” (p. 66). Aparte de describir el espacio europeo como *locus eremus* (veranos ardientes y vientos helados), el autor introduce un contraste implícito con el *locus amoenus* del Caribe (mar y río) y entre los habitantes de uno y otro espacio (las habilidades de sus habitantes —aborígenes en este caso— entroncando ese espacio con la historia y con sus habitantes).

La comparación también se hace de manera explícita en *Doce cuentos peregrinos* a través del uso de símiles y metáforas. En la mayoría de los casos estas figuras literarias sirven al propósito de criollizar el paisaje agresor y deshumanizante de la metrópolis. Así ocurre con el sonido del saxofón que toca Nena Daconte. Tanto el instrumento como su sonido son extraños al paisaje del Caribe y por eso deben ser familiarizados, acercados al paisaje de acá con la comparación de un sonido muy común en la región. Su abuela señala “suena como un buque”. Algo similar le ocurre a Doña Prudencia del cuento “Diecisiete ingleses envenenados”: “quien no entiende la escena ofrecida por diecisiete ingleses sentados simétricamente uno al lado de otro y debe asociarlos a algo

que es común a su Caribe. Así para Prudencia, ellos ‘parecían presas de cerdo colgadas en los ganchos de una carnicería’” (p. 52).

Prudencia también asocia el primer olor que percibe en el puerto de Nápoles a uno característico de su Caribe, el de “los cangrejos podridos del patio de su casa”. Aquí el autor hace uso de uno de los topos o cronotopos más recurrentes de la literatura del Caribe colombiano, el patio, lugar para la interrelación familiar, para la transmisión de valores culturales y sociales, para el juego, para mantenerse en comunión con la naturaleza, entre otras cosas.

Conclusiones

Si bien la poética garciamarquiiana se encuentra desde sus inicios más cercana a preocupaciones de la *intelligentsia* latinoamericana y el autor plantea un diálogo estrecho con la estética occidental, en *Doce cuentos peregrinos* asistimos a un compromiso declarado y vehemente con el pensamiento caribeño, con la reflexión sobre temas centrales característicos de las culturas y las literaturas del Gran Caribe.

García Márquez se enfoca en la construcción de una identidad relacional del caribeño migrante que llega a Europa a través de la estetización de su errancia, en la problematización del aquí y el allá a partir de la construcción de un espacio liminal que desdibuja los límites entre ellos y de experimentar con la focalización de los sucesos y la influencia que el paisaje vivido, cargado a costas, y el paisaje padecido en el primer encuentro cultural tienen sobre la forma como se ha construido un mundo posible en el espacio paradójico surgido del peregrinaje físico y espiritual del autor.

Su compromiso con el pensamiento caribeño parece estar motivado por su lectura de Aimé Césaire y su *Cuaderno de un retorno al país natal*. Sin embargo, García Márquez llega a conclusiones similares a las del Glissant de *Poéticas de la Relación*. En cuanto al Walcott de *El testamento de Arkansas*, García Márquez asume un abordaje y unos objetivos diferentes pero sus planteamientos no están tan distantes. No podemos soslayar que Walcott también establece nexos entre el allá y el aquí y su posicionamiento en ‘elsewhere’ no lo aleja de reflexionar sobre temas cruciales del aquí como el racismo. Lo de García Márquez es más producto de la intuición. En Glissant y en Walcott (sobre todo en el primero de ellos) es fruto de un proceso de análisis guiado por elementos teóricos.

Aunque varios cuentos patentizan el choque brutal del primer contacto cultural, el autor parece sugerir la necesidad de no guiarse por las impresiones generadas en ese

primer contacto y elaborar con cuidado la imagen del otro a partir del uso de la memoria, la imaginación, las segundas impresiones, a través de revisitar y analizar el paisaje de allá, de contrastar la primera impresión con las siguientes, de combinar memoria, imaginación y elaboración estética cuidadosa. Su inserción en el prólogo como personaje que da cohesión a los cuentos, de hecho, es una puesta en abismo de esa conceptualización del autor en relación con la manera de lidiar con el choque cultural.

Cabe señalar, igualmente, que la construcción de una identidad relacional de los individuos caribeños migrantes esbozada en *Doce cuentos peregrinos* está estrechamente ligada a una construcción posoccidental de la cultura que es fruto de procesos coloniales y de descolonización; además se caracteriza por la hibridez del mundo contemporáneo y un transnacionalismo generalizado. Esta noción de posoccidentalismo implica la aceptación de las herencias culturales de las sociedades colonizadoras y una reelaboración de ellas a partir de su interacción constante con herencias, con nuevos influjos de las culturas “otras” del orbe para generar un producto nuevo. En la obra se patentiza principalmente a partir de la caracterización de los personajes caribeños y su forma de lidiar con los elementos de la cultura con la que se ponen con relación al migrar.

Trabajos posteriores sobre esta temática en este u otros textos de García Márquez podrían rastrear sus lecturas de pensadores y escritores caribeños en los archivos que se han recopilado sobre el escritor colombiano. Esto permitiría encontrar más similitudes entre los postulados de aquellos y las reflexiones de García Márquez en relación con las negociaciones de rasgos identitarios de caribeños en situaciones de diáspora o simplemente por influjo de la Relación desde contextos locales.

Referencias bibliográficas

- Avelar, I. (1999). *The Untimely Present: Post Dictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke University Press.
- Bianchi Bustos, M. (2019). Latinoamérica: la tierra de Rulfo y de García Márquez. Reflexiones en torno a algunas cuestiones para pensar la identidad. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* 26, pp. 15-20. DOI: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi26.1522>
- Cano Pérez, M. (2012). *Doce cuentos peregrinos* o el espacio de la pérdida: García Márquez en el laberinto europeo. *Anales* 24, pp. 369-389.
- Casimir, E. D. (2017). Pensamiento crítico caribeño: génesis y posturas epistemológicas. *Algarrobo-MEL* 5. Recuperado de: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/mel/article/view/931> [10.05.2022].

- Connel, R. (1997). La organización social de la masculinidad. En: T. Valdés, y J. Olavarría (Eds.). *Masculinidad/es: poder y crisis* (pp. 31-48). Santiago de Chile: FLACSO, UNFPA.
- De Alba Ceballos, A. (2007). El contacto cultural como una operación hegemónica y cronotópica. *IX Congreso Nacional de Investigación Educativa*. Mérida: Consejo Mexicano de Investigación Educativa.
- Domínguez Ávila, C. (2009). Brasil, el Gran Caribe y la reconfiguración de la agenda común: tendencias, desafíos y perspectivas en los primeros años del siglo XXI. *Foro Internacional* 49 (1), pp. 69-93.
- Forrester, F. (1996). Here and Elsewhere: Essays on Caribbean Literature by Gerald Guinness. *Journal of West Indian Literature* 7, pp. 11-121.
- García Márquez, G. (1992). *Doce cuentos peregrinos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Gissi, J. (2002). Cosmovisión y psicoantropología de América Latina en Gabriel García Márquez. *Revista Chilena de Literatura* 61, pp. 145-185.
- Glissant, E. (1989). *Caribbean Discourse. Selected Essays*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Glissant, E. (1997). *Poetics of Relation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Martínez López, I. (2006). *Recurrencias temáticas en Doce cuentos peregrinos de Gabriel García Márquez en el contexto de su obra narrativa*. [Tesis de doctorado]. Granada: Editorial de la Universidad de Granada.
- Tremolada, E. (2005). La relevancia institucional en los procesos de integración del Caribe. En M. Ardila (Ed.). *El Gran Caribe: Historia, Cultura y Política* (pp. 103-127). Departamento de Publicaciones Universidad Externado de Colombia.
- Walcott, D. (1987). *El testamento de Arkansas*. Madrid: Visor.
- Walcott, D. (2016). El Caribe: ¿Cultura o mimetismo? *Revista Iberoamericana* LXXXII (255-256), pp. 291-299.
- Young, R. (2010). ¿Qué es la crítica poscolonial? *Pensamiento Jurídico* 27, pp. 281-294.

NO GIVE UP, MAAN!, DE HAZEL ROBINSON, DESDE LA PERIFERIA DE LA COMUNIDAD LETRADA *

NO GIVE UP, MAAN!, BY HAZEL ROBINSON, FROM THE PERIPHERY OF THE LETTERED COMMUNITY

Nayra Pérez Hernández,¹ Antonio Becerra Bolaños²

* **Cómo citar este artículo:** Pérez Hernández, N. y Becerra Bolaños, A. (2022). *No give up, maan!*, de Hazel Robinson, desde la periferia de la comunidad letrada. *Estudios de Literatura Colombiana* 51, pp. 77-94. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.348837>

¹  nayra.perez@ulpgc.es
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, España

²  antonio.becerra@ulpgc.es
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, España

Resumen: *No give up, maan! ¡No te rindas!* (2002), de Hazel Robinson Abrahams (1935), puede considerarse como una ficción (re)fundacional. Desde una postura decolonial, que visibiliza un territorio y una historia no contados, esta novela pone sobre la mesa la imposibilidad de una nación colombiana única y homogénea, al tiempo que rompe el canon literario nacional, especialmente desde el tratamiento del creole, y termina reescribiendo esta ultraperiférica región, rompiendo mitos sobre la identidad raizal al poner el acento sobre las huellas de africanía en que esta se fundaría.

Palabras clave: literatura afrocolombiana; novela (re)fundacional; canon nacional; creole; identidad raizal.

Abstract: *Don't give up, maan! ¡No te rindas!* (2002), by Hazel Robinson Abrahams (1935), can be considered as a (re) foundational fiction. From a decolonial position, which makes visible an untold territory and history, this novel puts on the table the impossibility of a single and homogeneous Colombian nation, while breaking the national literary canon, especially since the treatment of Creole, and ends up rewriting this ultraperipheral region, breaking myths about the Raizal identity by putting the accent on the African traces on which it was founded.

Keywords: Afro-Colombian literature; novel (re) foundational; national canon; creole; Raizal identity.

Editores: Andrés Vergara Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 15.02.2022

Aprobado: 09.06.2022

Publicado: 18.07.2022

Copyright: ©2022 *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 siglo en que vivimos ha sido testigo de la aparición de una serie de novelas que, desde una doble periferia (geográfica y cultural), vienen a romper la idea homogeneizadora de nación que concibieron las elites letradas a partir del siglo XIX. En este contexto poscolonial, dichas novelas no proponen una nación alternativa, sino simplemente real. Tal es el caso de *No give up, maan! ¡No te rindas!* (2002), la primera novela de la sanandresana Hazel Robinson Abrahams (1935).

La novela está ambientada en la isla de San Andrés —por entonces llamada Henrietta por los colonos británicos asentados en ese tiempo en la isla— entre 1892 y 1893, cuando se prohíbe la esclavitud en el territorio. Narra el romance interracial de sus protagonistas, Elizabeth y George, y los procesos históricos y sociales (llegada y asentamiento de los ingleses, las plantaciones y la esclavitud, la disputa territorial con España) que inician la identidad raizal,¹ contextualizando, además, el relato en la naturaleza de la isla.

La obra de Robinson Abrahams es una ventana al pasado que, en el sentido aristotélico de la creación literaria, propone contar los hechos tal como pudieron haber sucedido. El arte va arrojando luz y llenando aquellos huecos que la Historia oficial ha ido dejando, como la memoria de los pueblos afrodescendientes colombianos. Y, en ese sentido, desmonta, da la otra versión, la de quienes no han tenido oportunidad de contar, en este caso la voz de los esclavos, como leemos en el epígrafe a la novela, “A todos los que en una época llegaron contra su voluntad a estas islas y se fueron sin la oportunidad de contar su historia” (Robinson Abrahams, 2010, p. 34), a través de la recuperación de la memoria oral.

Sostiene Walter Mignolo (2008) que, por medio de la Historia oficial, las poblaciones no-europeas se convirtieron en la excusa para legitimar el discurso de la invasión y el expolio por parte de los colonizadores de los territorios ganados a los imperios occidentales. De ahí que el propósito de Hazel Robinson sea narrar y al tiempo deconstruir lo colonial para conformar una nueva identidad de manera similar a otros escritores del Caribe con quienes comparte una tradición: “estas poéticas del siglo XX [de José Lezama Lima, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant o Jamaica Kincaid] tienen en común la búsqueda de modos de desactivar las percepciones y conceptualizaciones colonialistas en torno al sujeto colonial” (Del Valle Idárraga, 2011, p. 164).

¹ La población raizal es un “grupo étnico de origen anglo caribeño que tiene sus orígenes en los procesos de mestizaje y criollización de europeos angloparlantes, africanos ex esclavizados e indígenas misquitos de las costas centroamericanas” (Livingston Forbes, 2017, p. 77).

El problema del género: ¿una nueva novela fundacional poscolonial?

Con tres novelas publicadas hasta el momento —*No give up, maan! ¡No te rindas!* (2002); *Sailaboy! ¡Vela a la vista!* (2004) y *El príncipe de St. Katherine* (2009)—, Hazel Robinson es reconocida por la recreación de la historia de su archipiélago y su fascinación por las tradiciones culturales de los raizales (Castillo Mier, 2010, p. 17). Comparte, además, con otros autores del Caribe colombiano (Cepeda Samudio o García Márquez) el tratamiento de la naturaleza y del paisaje, constante en su obra desde los comienzos de su escritura en la prensa. No hay que olvidar que desde 1959 había comenzado a publicar una serie de columnas que, bajo el título genérico de “Meridiano 81°”, giran siempre en torno a la realidad, desconocida por la nación —y también señala la autora que, muchas veces, por los propios isleños—, del archipiélago. Hitos históricos, tradiciones y manifestaciones culturales, geografía y personajes son recogidos y difundidos por la escritora afrocolombiana en las páginas del diario *El Espectador*.²

Es tal vez este elemento, el de la memoria colectiva de la isla, y por extensión del archipiélago, el que actúa como vector de la narrativa de Robinson. Para Alejandra Rengifo (2017), *No give up, maan!* podría encuadrarse dentro del género de la novela histórica por cuanto se sirve de la reconstrucción de los hechos más importantes de esta región en el periodo del siglo XIX para perfilar “la identidad de los sanandresanos, su génesis y desarrollo como pueblo teniendo en cuenta inevitables trueques culturales entre los protagonistas” (p. 18).

Este tipo de novela, continuación de la gran novela social realista europea del siglo XIX, se adapta a Latinoamérica en el contexto de las posindependencias. Sin embargo, sigue evolucionando hasta el surgimiento de una nueva novela histórica latinoamericana, a mediados del siglo XX, que se diferencia de la decimonónica por la introducción de nuevos temas y estilos (Menton, en Rengifo, 2017, p. 20). Así, la novela de Robinson Abrahams, aun escrita en el siglo XXI, se halla más cerca de la novela histórica del XIX tanto por temas como por el tiempo en que se sitúa, pues incluye “narraciones cuya meta es recrear ficticia y pedagógicamente la Historia social de San Andrés desde sus inicios cuando los ingleses puritanos colonizaron las islas hasta principios del siglo XX, siempre en un *locus amoenus* paradisíaco” (Rengifo, 2017, p. 21). Su planteamiento se aproxima a autores como Walter Scott, ya que narra los hechos de manera crono-

² Esta actividad queda interrumpida por la estancia en el exterior del país de la autora tras casarse y la crianza de sus hijos (Castillo Mier, 2010, p. 17).

lógica y desde un discurso construido en pasado, en tercera persona, en la voz de un narrador extradiegético que mira desde fuera (focalización externa). Por otra parte, se podría considerar que algunas de las descripciones y el tratamiento de determinados personajes de la novela parecen beber del folletín decimonónico, proclive, por un lado, a intensificar lo sentimental ya presente en la novela histórica y, por otro, a acentuar el carácter estereotipado y antitético de los personajes. Los antagonistas, como ya señalara Castillo Mier (2010), “son presentados de manera caricaturesca, con las tintas cargadas [...] sobre su cobardía, sus criterios estrechos y su infinito desprecio por los esclavos” (p. 24).

Recuérdese que, al tratar las novelas nacionales de América Latina en *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, Doris Sommer (1991) había subrayado la razón de ser de este tipo de novelas por el contexto sociohistórico y político en que nacieron (siglo XIX); desde la ambición de los nuevos países recién constituidos de fundar un Estado moderno sobre un plan de hegemonía cultural. En este género convergen distintas complicidades “entre el género literario novelístico, el nacionalismo y los procesos de construcción nacional” (Sommer, 2006, p. 6), las cuales pilotan sobre historias de amor romántico promovidas por un Estado que busca nacionalizar a sus heterogéneas poblaciones y, de este modo, lograr una vinculación emocional de los ciudadanos con estos proyectos (p. 18).

Por otro lado, los proyectos nacionales latinoamericanos se vinculan a determinadas elites. Estas necesitan proponer marcos narrativos a partir de los cuales puedan elaborarse las historias en las que la comunidad pueda ver los cimientos sobre los que se ha edificado su presente, en los que se proyectan los ideales de la comunidad imaginada, aquella surgida de las tensiones producidas en el seno de la ciudad letrada (como ya señalara Ángel Rama). En este sentido, dominar la escritura es participar en la construcción de la nación y proponer nuevas comunidades. Así, quien escribe asume una posición dialógica o dialéctica con el poder, ya que usa sus mismas armas.

Será Ariel Castillo quien proponga encuadrar, a partir del concepto de Sommer, *No give up, maan! ¡No te rindas!* dentro del género de las novelas fundacionales, por cuanto narra a través de una historia de romance cómo se vivía en las islas antes de que España ejerciese su poder real sobre aquellas. Robinson toma las peripecias amorosas de una blanca, Elizabeth, y un *nanduboy* (mezcla de negra y blanco), George, y propone la historia inédita de su comunidad.

Si bien se advierten algunas variantes de contexto en esta adscripción al género, la historia narrada “trasciende el plano individual para volverse símbolo del mestizaje como camino y representación colectiva de una región. Por ello ha sido considerada por la crítica como una novela fundacional” (Castillo Mier, 2010, p. 21). George y Elizabeth son personajes transgresores en una epopeya sin sangre en la que al final se impone una nueva norma social; es decir, es un intento de reformulación de los principios culturales que prohibían la mezcla de razas en uniones matrimoniales, un romance sobre el cual cae la sospecha del imaginario como “violador negro” (Garzón Martínez, 2020, p. 182), y así, este cambio de mentalidad propone una nueva nación.

No obstante, según María Teresa Garzón Martínez (2015), este planteamiento ocultaría la complejidad del mismo proceso de triunfo de esa historia de amor con toda su violencia. La autora señala que el mestizaje representado en la historia de amor de la novela en primer plano es una versión surgida de los procesos de construcción de la nación del XIX, creada por la elite, y que simplemente era una apuesta encubierta de blanqueamiento. El mestizaje como tropo, propugnado por los políticos decimonónicos en estas nuevas naciones latinoamericanas, era una estrategia que se proponía “limpiar” el pasado colonial al borrar lo “indio” y lo negro (p. 32).

En este sentido, Garzón Martínez propone una lectura más profunda de la novela que sobrepase el primer plano de la historia, para descubrir qué hay detrás de ese romance mestizo que triunfa y su aparente propuesta de proyecto válido para la nación. En su análisis descubre que, aun cuando son pocas las mujeres de esta historia, solo una de ellas tiene voz propia, Elizabeth, la protagonista, la blanca, a la que todos llaman la mujer-ángel y es descrita como un dechado de virtudes, quien apuesta por el mestizaje y lo defiende con su palabra. Alrededor de ella, el resto de las mujeres quedan mudas o incapacitadas para comunicarse: las esposas de los plantadores aparecen como un coro sin autonomía que repite los planteamientos racistas de sus esposos; la madre de George, una esclava traída de África que decide enmudecer tras sufrir una violación; Hatze, la amante de George, no pronuncia una sola palabra en toda la novela, y Friday, el ama de la casa del pastor, quien solo habla creole y por lo mismo no es entendida por los plantadores (Garzón Martínez, 2015, pp. 39-40).

La voz cobra en la novela una dimensión colectiva que no aparece reflejada en textos que se refieren a comunidades amefricanas cuya identidad está fundada en el

cimarronaje y no en la esclavitud. Esa voz ahogada, reprimida, ventrilocua, en ocasiones, o imaginada se convierte en una metáfora de la colonialidad:

Y en más de treinta años no había vuelto a gritar. Ni siquiera gritó durante el parto de su *ñanduboy*; resistió sin una lágrima un parto de tres días con sus noches; como habían resistido todos ellos este otro parto de la isla, en que todos casi se quedan igual que ella: mudos del miedo. “Todo un hombre el *ñanduboy*”, pensaba mientras miraba alejarse a George, hijo del capitán que también guardaba a la madre para él y sus amigos. Pero el *ñanduboy* era un hombre sin tribu; no era de los blancos y tampoco de los negros. Buscaba a Hatse, pero no habían engendrado hijos. Él sospechaba la razón. Había dos caminos por andar en la vida de George: uno oscuro y amargo, el otro prohibido y desconocido. Los que habían llegado al mundo como él llegaban sin cuentos que contar (Robinson Abrahams, 2010, p. 82).

Estas mujeres sufren el grado más absoluto de violencia en el orden social y político de las islas, siendo la máxima expresión de este hecho su silencio, por lo que cabe preguntarse si son realmente ellas las destinatarias del epígrafe que sirve de prólogo a la novela. Esta lectura más profunda desvela que no hay tal triunfo, pacífico, del mestizaje, por cuanto el matrimonio que se consuma en las últimas páginas del relato se asienta sobre el silencio, la violencia, el racismo, la exclusión de otras mujeres. Así, con esa violencia silenciadora y no expresada detrás, Elizabeth no puede ser realmente libre mientras otras mujeres como ella no pueden serlo (Garzón Martínez, 2015, p. 41).

Sumado a lo anterior, también destaca el hecho de que la historia narrada por Robinson Abrahams, aun cuando se desarrolle en el siglo XIX, se proyecta en el presente y articula las tensiones entre las diversas dualidades que se presentan en la novela: blanco y negro, catolicismo y protestantismo, religión y magia, endogamia y exogamia, Europa y África (González Delgadillo, 2015, p. 176).

Por todo esto, no vemos posible que *No give up, maan! ¡No te rindas!* pueda ser catalogada genéricamente como novela histórica o novela fundacional. Por un lado, la obra va más allá de los propósitos de la novela histórica decimonónica, con resabios románticos incluso, pues narra unos hechos no contados, dando voz a los grupos marginales de la Historia, y todo ello en función de la construcción de la identidad raizal. Al tiempo, más que proponer un modelo de nación, como hacen las novelas fundacionales, opera justo al contrario al dinamitar la idea de los nuevos Estados nacientes tras las independencias en el siglo XIX. Robinson Abrahams demuestra que es imposible el proyecto de nación homogénea en Colombia, tal como concibieron las elites criollas triunfantes, donde conviven, aunque no sean visibles, diversos grupos étnicos y culturales, y desvela también la violencia sobre la que se sustenta, desde el XIX, el orden social. Es en este sentido que hablamos de novela (re)fundacional, pues, desde una postura decolonial,

por medio del rescate y dignificación de las tradiciones raizales, ancladas en la africanía, nos propone la diversidad, el poder ser distinto, como individuos y como grupos, dentro de esa idea del Estado-nación.

Así, la comunidad está basada en la fusión étnica como paso necesario a la superación de los conflictos de quienes bien por su propia voluntad o bien por haber sido obligados (por la fuerza humana o la naturaleza) habitan la isla. El espacio cobra una dimensión alegórica en el sentido de que es escenario de las tensiones del colonialismo. En la novela, la naturaleza parece dirigir los pasos de los personajes desde el principio: el huracán con el que se abre la novela determina el futuro de quienes se encuentran en la isla, pues les señala las únicas vías para su supervivencia: el *No give up!* en boca de los esclavos refleja una actitud de supervivencia, de resistencia en medio de una naturaleza y unas circunstancias violentas.

Si leemos el texto desde una perspectiva romántica, la naturaleza salvaje y extremadamente dura de la isla, a merced de los elementos externos (golpeada tanto por los huracanes, temporales y la acción de los piratas y los colonos), no deja de ser sino el eco de los sentimientos de los personajes, arrancados de su lugar de origen y de su “naturalidad”. Otro tópico que se usa en la novela es el de la visión de los negros como buenos salvajes; un mito muy cultivado por los autores románticos que, si bien hunde sus raíces ya en la Ilustración, servía como excusa para poner en duda y criticar los valores de la civilización occidental, presentando como “naturalmente” puros y buenos a las personas de los pueblos originarios. En el texto de Robinson Abrahams, frente a la estereotipación y caricaturización de los británicos que dominan la isla, los esclavos aparecen como un todo, como una comparsa sin individualizar que actúa como masa y que sirve casi de *sparring* para encajar los comportamientos y acciones de los colonos:

Los esclavos de Bennet y Hoag escucharon los cuentos del naufragio por la voz del viejo Ben, para quien el hambre y el cansancio dejaron de existir con la noticia. Luego, las instrucciones de Birmingham por la entrenada voz de tante Friday. Como era la costumbre, cuando de naufragios se trataba, todos se dirigieron a las casas de sus amos para recibir ahí las instrucciones de quienes participarían, donde se repitieron los cuentos para informar a los esclavos de Chapman en el Gaugh (barlovento) (Robinson Abraham, 2010, p. 57).

Este dibujo de los negros de la isla bien puede reflejar la condición inhumana a la que estas personas han sido reducidas. La construcción de este grupo de personajes se entiende desde el tópico del “buen salvaje” rousseauiano, cuya supuesta candidez se opone a la corrupta civilización europea de la que es víctima. No obstante, si se alcanza

a escuchar la voz individual de George, que es “negro”, pero ilustrado y blanqueado, por lo que este planteamiento nos despierta la sospecha de hasta qué punto hay una crítica y no esconde más bien la idea de la superioridad moral de la civilización frente a la barbarie que representarían los esclavos. George, en este sentido, podría ser interpretado como un trasunto de la autora, quien puede desde su posición privilegiada (y letrada) asumir la portavocía de una comunidad subalterna. Todo ello, qué duda cabe, porque no pertenece a ninguno de los dos mundos.

La reescritura de la región

En el propósito de Hazel Robinson de reconstruir la identidad de su comunidad, es muy importante el uso que hace de la lengua a través de distintas estrategias; por eso hemos de hablar de la reescritura de la región, que se presenta como resultado de un proceso de lectura atenta del paisaje y de la historia.

En primer lugar, destaca la manera en que plasma la oralidad, que le sirve a la novelista para desvelar un mundo oculto, que hasta entonces había permanecido vivo en la memoria de unos pocos y que ni el propio pueblo sanandresano conocía bien. Ese interés por rescatar la memoria oral arranca ya con “Meridiano 81°”. Aquellas columnas periodísticas sirvieron para divulgar muchos de los tópicos que luego aparecen en su novelística y romper con los estereotipos que sobre las islas se habían impuesto, sobre todo, con el desarrollo de la industria turística en esta región en la época. Al tiempo, esa reconstrucción de su cultura, desvelando hechos y costumbres, promueve su revalorización y dignificación, lo que deriva en la conciencia y aceptación sin complejos de sus peculiaridades por parte de la comunidad. Se trata de materializar los intangibles que resuenan como ecos en el patrimonio tangible de la isla.

Otro acto lingüístico importante de la novela, que comparte con muchas obras de otras literaturas poscoloniales, es la creación de una verdadera cartografía de la isla, nombrando, enumerando, desde plantas y accidentes geográficos hasta fenómenos meteorológicos de este territorio. Todo esto recuerda al acto creador del Génesis, en el que se confiere existencia a través del nombramiento, de la palabra: estos pueblos deben decir, por sí mismos, la tierra que habitan. De hecho, la novela arranca cuando se desata un huracán en la isla, lo que es leído como un símbolo, dentro de la mentalidad animista de los esclavos africanos, como el anuncio de una nueva era (que vemos inicia realmente al final de la novela, cuando España toma posesión de los territorios y se abole

la esclavitud); pero, a la vez, en la tónica de otros autores del Caribe colombiano, ese protagonismo otorgado a la naturaleza tiene la intención de dar a conocer un espacio aún muy desconocido para el resto de la nación, acaso una comunidad a la que hay que volver a situar materialmente en el mapa:

Afuera, el sol, agotado por los embates del viento, dejó de alumbrar, y la llegada de relámpagos resquebrajando los cielos, seguidos por ensordecedores truenos, obligó al astro a aceptar su derrota. Al ceder, llegaron las primeras gotas de una llovizna semejante a lágrimas desahogadas por frustración en apoyo de los esclavos (Robinson Abraham, 2010, p. 39).

No obstante, la estrategia lingüística más importante es el tratamiento que se hace en la novela del creole o criollo sanadresano,³ la lengua materna y del diario vivir de la comunidad. Aun cuando en la edición que hemos trabajado es bilingüe, se sabe que *No give up, maan! ¡No te rindas!* fue escrita en español y luego traducida al inglés por Annie Chapman (Piamba Tulcán, 2016, p. 70). Esta decisión de escribir en español puede entenderse desde la intención de la autora de dar a conocer su región hacia fuera; al tiempo que la traducción se hace con el objetivo de que sea posible la apropiación de la novela por parte de los sanadresanos, conservando las partes en creole sin traducirlas al inglés estándar.

Esto nos recuerda la polémica que protagonizaron los escritores africanos una vez obtuvieron la independencia de sus países, cuando trataron de dilucidar en qué lengua debían escribir, una vez liberados del yugo también cultural de las metrópolis europeas. La postura más virulenta fue sostenida por el keniano Ngũgĩ wa Thiong’o, quien defendía escribir en las lenguas africanas maternas para reclamar su africanidad; en contraposición se ubicó el nigeriano Wole Soyinka, quien, usando la famosa frase sobre la tigritud del tigre, defendió que no se pierde la africanidad por escribir en inglés o francés, lo cual precisamente posibilitaría un mayor público y una mayor difusión. Este último razonamiento es el que parece haber seguido Hazel Robinson, aunque nótese el gesto de mantener las partes en creole en la traducción al inglés. Además, que el título aparezca en creole se puede entender como voluntad de resistencia y subraya una identidad presente tanto durante la dominación inglesa como la hispana. Lejos está, bien es cierto, de posturas como, por ejemplo, las del angoleño Luandino Vieira, quien apuesta por el habla angoleña (un portugués salpicado y enriquecido por el quimbundo) no solo en los diálogos, sino en todo el discurso narrativo.

³ “El creole es una lengua oral —es decir, que no posee un sistema de escritura alfabética— de base Akán y lexicalizada en inglés” (Botero Mejía, 2007, p. 279).

También se puede considerar que la lengua en la novela adquiere una condición mestiza, que implica la verdadera naturalización de quienes habitan la isla, puesto que es el mestizaje el “elemento aglutinante que perfila las nacionalidades hispanoamericanas”, en palabras de Manuel Zapata Olivella (2010, p. 121), para quien también esta condición que aporta la confluencia de lo indígena y lo afro manifiesta “el elemento más importante de la cultura: la creatividad social del hombre” (p. 317).

No obstante, hay que tener en cuenta que el creole, en la novela, es una lengua de diferenciación, que sirve para construir la otredad entre los distintos grupos que intervienen en la historia narrada: así, los plantadores hablan en inglés y los esclavos en creole, lengua que los británicos son incapaces de entender. Al final de la novela, cuando llegan los españoles a establecer una nueva dominación, traen esta tercera lengua, que no entienden ni unos ni otros, lo que convierte a Elizabeth en traductora, en la mediadora de la nueva comunidad y de los nuevos escenarios que van a surgir a partir de ese momento. El creole, que no entienden ni ingleses ni españoles, es criticado y visto negativamente por parte de estos grupos:

Todos ellos han decidido, en su incapacidad de asimilar su nueva vida, formar un dialecto propio que no es más que la fusión de distintos dialectos africanos intercalados con palabras inglesas mal pronunciadas a propósito, entre los esclavos hombres y mujeres de no menos de veinte tribus distintas y, por consiguiente, la contribución a ese dialecto que a través de los años se ha arraigado definitivamente es enorme. Tiene mucho de rebeldía, un ejemplo de él es la adaptación del sentido del ritmo que nos despista por completo. Ellos nos entienden perfectamente, y logran con facilidad hablar con nosotros, pero voluntariamente han escogido esa forma de hablar como su arma en contra de la esclavitud, despreciando la más poderosa y eficaz: la oración (Robinson Abrahams, 2010, p. 106).

Así, como sucede en otros lugares con similares procesos de dominación, el conocimiento de la lengua es un arma poderosa. Mientras los grupos hegemónicos fomentan el uso de la propia, en primer lugar, para administrar la colonia, así como para tejer las relaciones con los otros, y establecer una jerarquía basada en el buen hablar y en la capacidad transformadora de la realidad que posee, los grupos reprimidos fortalecen el conocimiento de la ajena y de la propia.⁴ Por eso, aunque los esclavos entienden el inglés e, incluso, algunos pueden hablarlo, el creole es resistencia en esta comunidad de origen africano y despojada de toda dignidad. Sin embargo, como vimos anteriormente, un porcentaje muy significativo de las mujeres de esta comunidad no tiene voz, lo que evidencia el papel de estas como sujetos aún más subalternados dentro del grupo. Sus cuerpos están

⁴ Pensemos, por ejemplo, en *Luna verde* del panameño Joaquín Beleño o en *Triste fim de Bonifácio Quaresma* del brasileño Lima Barreto como ejemplos de novelas en las que están presente las tensiones étnico-lingüísticas.

atravesados de más violencias que los masculinos, es decir, a las violencias coloniales, construidas desde la categoría étnica, se suman las de género, como muy bien expresa el personaje de Hatze, la amante por años de George, quien no habla en todo el texto y representa “la posibilidad del uso del cuerpo de la esclava” (Garzón Martínez, 2020, p. 192).

Junto al creole, encontramos otras manifestaciones y expresiones culturales de origen africano recuperadas de la memoria oral y que buscarían reforzar esa identidad raizal, como el uso de los tambores y las caracolas como medio de comunicación entre los esclavos:

—George ¿qué han visto?

—Nada, es una llamada de invitación, los esclavos están anunciando que se reunirán esta noche para celebrar algún acontecimiento (Robinson Abrahams, 2010, p. 147).

Además, en la novela se narran ritos y ceremonias de los esclavos que expresan una peculiar espiritualidad de esta comunidad que es vista por los plantadores como signo de barbarie y, por tanto, censurada:

Tan pronto el peón jefe terminó de hablar, se inició un completo ritual, amenizado por alegres cantos, menospreciando por completo las advertencias de Birmingham, el cansancio, el hambre y hasta los muertos a poca distancia (p. 66).

La escritura se convierte en una poderosa arma que sirve al propósito de configurar una comunidad imaginada, cuya base es la memoria oral, cuya existencia depende de la capacidad del colectivo de perpetuar su transmisión, en un contexto eminentemente letrado, movido por el afán uniformador. De esta manera, la presencia del *ñanduboy* George se exhibe como una suerte de alegoría de los procesos civilizatorios que afectan a las comunidades afrodescendientes. No se trata de una solución narrativa a un proyecto nacional armónico, sino la constatación de un mundo que está condenado a evolucionar y a entrar en la historia adaptándose a la naturaleza en este caso social. Los elementos que podrán permanecer de la memoria de la comunidad no son solo los africanos, sino también los insulares. La identidad en regiones heterogéneas como las latinoamericanas, y la literatura como su expresión privilegiada, es, como ya había señalado Cornejo Polar (1983) al intentar definir las letras peruanas, un proceso de articulaciones muchas veces contradictorio, por cuanto se encuentran relaciones sociales y elementos culturales disímiles y hasta opuestos, que incluso pueden coincidir en un mismo texto; al tiempo que esta identidad es un fruto de la historia, y que no deja de redefinirse (p. 47).

Por otro lado, la oralidad está condenada a padecer las tensiones con los centros letrados, que imaginan un país en el que las diferencias culturales son únicamente circunstanciales, producto de inventario más que de catálogo. Como ya señalara Ángel Rama (1998),

Por generoso y obviamente utilísimo que haya sido este empeño [de la modernización],⁵ no puede dejar de comprobarse que la *escritura* con que se maneja, aparece cuando declina el esplendor de la *oralidad* de las comunidades rurales, cuando la memoria viva de las canciones y narraciones del área rural está siendo destruida por las pautas educativas que las ciudades imponen, por los productos sustitutivos que ponen en circulación, por la extensión de los circuitos letrados que propugnan. En este sentido la escritura de los letrados es una sepultura donde es inmovilizada, fijada y detenida para siempre la producción oral (p. 71).

Hazel Robinson y la literatura sanandresana en el canon colombiano

Dentro de la literatura colombiana y de sus historias regionales, la del archipiélago de San Andrés y Providencia se considera joven, aun emergente. Si bien es cierto que existían escritos de los colonos en distintas lenguas desde el siglo XVII, junto a textos de los isleños que circulaban de manera reducida (Garzón Martínez, 2015), no será hasta la década de los 90 del siglo XX cuando comiencen a aparecer en el panorama nacional algunos autores de esta región.

Mónica María Del Valle Idárraga (2016) ha tratado de sistematizar la producción literaria sanandresana. Así, distingue un primer grupo formado por quienes comienzan a dar sentido a su narrativa (Hazel Robinson Abrahams y Lenito Robinson-Bent), con obra publicada en los años 80 del siglo pasado; un segundo grupo, conformado por autores que, siendo naturales de la isla o no, vinculan su obra a ella, como Claudia Aguilera, Nadim Marmolejo y Claudine Bancelin, cuya circulación de sus textos impresos está alejada de los medios de distribución habituales, o la barranquillera Fanny Buitrago, si bien su obra no está circunscrita únicamente al tema sanandresano. De un tercer grupo son parte los intelectuales raizales como Juan Ramírez Dawkins, Lolia Pomare Myles o Marcia Dittmann, y las poetisas que publicaron en la revista *Horizontes*. La taxonomía propuesta por Del Valle Idárraga (2016) contempla un último grupo compuesto por quienes “no publican o publican textos híbridos (desde una perspectiva tradicional, por

⁵ A partir de 1870, este proceso vino acompañado de la fundación de las academias de la Lengua, entre las que destaca la colombiana, cuyo fundador Miguel Antonio Caro será asimismo presidente de la república, un hecho que no es baladí.

decirlo muy vagamente)” (p. 191), cuya obra está marcada por la oralidad y su carácter eminentemente manuscrito.

Este tiento de Del Valle —que atiende a criterios cronológicos y que lidia con la difícil adscripción de escritoras que tratan el tema insular, como sucede con Buitrago y *Los pañamanes* (1979)—⁶ propone una tradición sobre la que establecer un canon, lo que sí podría plantear su inclusión en la Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, “proyecto liderado por el Grupo de Literatura y la Dirección de Poblaciones del Ministerio de Cultura, que se enmarca dentro de la conmemoración del Bicentenario de la Independencia, en Colombia, en el año 2010” (Garzón Martínez, 2020, pp. 170-171). La elección de los 18 títulos de la colección, “que recoge o reedita las obras icónicas de esa historia literaria y presenta también autores y voces contemporáneas”, está dirigida a “abrir el horizonte de una literatura que ya se funde íntegramente con la literatura nacional, pero en la que es posible distinguir rasgos e impulsos propios y una memoria histórica particular que se hace evidencia y clamor” (Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, 2010, p. 35).

El hecho de que la novela de Robinson Abrahams sea incluida, junto con la primera obra de ficción publicada en San Andrés (*Sobre nupcias y ausencias* de Lenito Robinson), en la colección puede ser considerado resultado, por un lado, de la voluntad de integrarla junto a novelas como *Las estrellas son negras* o *Changó, el gran putas*, textos narrativos conocidos en la tradición literaria colombiana y que muy bien pueden formar parte de su canon; pero también por el hecho de que es una obra que había sido divulgada por una institución académica prestigiosa como la Universidad Nacional de Colombia, donde aparece su primera edición.

Asimismo, el concepto de territorio que se propone desde la propia ciudad letrada (entendida la Biblioteca de Literatura Afrocolombiana como sinécdoque de aquella) parece romper no solo con el concepto geográfico e institucional, sino con el letrado en sí mismo, al incluir manifestaciones orales que transgreden los conceptos asociados convencionalmente a la literatura (la autoría y la escritura) y, además, se vincula a las propias circunstancias que tradicionalmente han definido las comunidades afrodescendientes.

⁶ Piénsese en la manera en que en el concepto de región se aleja del criterio puramente geográfico y amplía sus fronteras al incluir aquellos procesos de desplazamiento que se producen en su seno: “a partir de las obras, en sus temas, en sus propuestas regionales, en su carácter nómada, las fronteras imaginadas se tejen con las fronteras geográficas e institucionales” (Acosta Peñaloza, 2020, p. 61).

De esta manera, podríamos considerar que el proyecto de la Biblioteca, como propuesta política en el sentido más amplio, pone de manifiesto la voluntad de incluir a todas las comunidades, de sumar las voces que dan sentido a una región, un país o un conjunto de países. De esta manera, un canon nacional converge con otros cánones transnacionales; adquiere sentido en un contexto más amplio en el que se puede observar cómo en la sincronía y en la diacronía se producen procesos convergentes y divergentes en la manera en que es articulado un discurso estético determinado, como, por el ejemplo, en que el realismo del Grupo de Guayaquil influye en un autor como Carlos Arturo Truque.

Además, la inclusión en el canon de Hazel Robinson (leemos *Cien años de Soledad*, leemos a Gabriel García Márquez como voz del Caribe y de Colombia) supone llegar a comprender la relación que con el territorio establecen las comunidades tradicionalmente excluidas: una entramada “expresión de las políticas de resistencia y de la vida que caracterizan a estos sectores sociales, tradicionalmente expulsados de las representaciones centrales, como grupos de resistencia social, racial y hegemónica” (Viviescas, 2020, p. 31). En este sentido, la comunidad raizal, aun con raíces africanas, se configura como un grupo muy especial dentro del mundo afrocolombiano.⁷ Ello sirve para dotar de sentido al país como espacio de convergencia, pero también para que el proceso histórico de la comunidad cuya expresión está representada por la obra siga cobrando sentido. La identidad de una comunidad se vertebra a través de un imaginario cuyas representaciones simbólicas son constantemente reactualizadas.

No hemos de olvidar que la obra de Hazel Robinson pertenece a un género prestigiado históricamente en Colombia y en Latinoamérica, y las líneas generales que sigue la novela, con las prevenciones que hemos establecido, presentan los elementos propios del imaginario decimonónico en el continente: la presencia de la naturaleza salvaje, personajes que se mueven entre la dialéctica de la civilización y la barbarie, una historia de amor y, tras ella, un proyecto nacional. El hecho de que la historia novelada se ubique en el tránsito de la dominación británica y la española señala también la voluntad de proyectarse en el presente, en el sentido de que se muestran las tensiones entre la isla

⁷ Pues de acuerdo con Garzón Martínez (2020), “ya no se trata de las elites imaginando a la comunidad imaginada (Anderson, 1983), sino de las márgenes preguntando por la configuración más íntima de la nación y sus relaciones de poder excluyentes, en un contexto donde lo ‘negro’ es todo aquello delimitado a la población de Cartagena de Indias, pero no al territorio de ultramar” (p. 171).

y el continente y entre las nuevas realidades que se producen (como el turismo, tema presente en la novela de Buitrago de manera manifiesta).

La idea de una lengua, una nación, que puede aplicarse tradicionalmente a Colombia se rompe con la inclusión de textos como el de Robinson Abrahams en un canon que apunta hacia el reflejo más fiel posible de la realidad del país. Se señalan asimismo los procesos que en otros países de habla hispana se producen con las lenguas indígenas, como en Perú o Ecuador; pero, incluso, con las lenguas de los inmigrantes, lo que nos sirve para comprender cómo los procesos migratorios (en Argentina o Uruguay,⁸ pero también en República Dominicana, Panamá o México), bien por la emigración, la inmigración o el exilio, determinan la manera en que los idiomas y las expresiones literarias adquieren nuevas significaciones. Así, Robinson Abrahams se vincula a aquellos autores hispanoamericanos de la última generación que no escriben solo en español, sino, por ejemplo, en inglés, como Junot Díaz o Daniel Alarcón. Se trata de un fenómeno que también sucede a la inversa con autores de otras nacionalidades que eligen voluntariamente el español como lengua de expresión y que, como todo acto de este calibre, reviste un carácter político.⁹ Como señala Adélaïde de Chatellus (2015):

Es tal la variedad lingüística en las letras recientes — porque también habría que añadir a los escritores que se expresan en francés u otra lengua de adopción — que sería fuerte la tentación de ver en ella un rasgo novedoso. Pero la generación anterior también tuvo escritores bilingües, que escribían en castellano un texto pensado en otro idioma (el paraguayo Roa Bastos) o escribían en una lengua distinta de su natal castellano (Bianciotti o Gangotena y el francés). Preguntarse en qué lengua se escribe la literatura hispanoamericana última así es constatar que amplifica tendencias de la generación anterior (p. 255).

Por último, debe plantearse, al igual que sucede en otros casos, que la región cobra dimensión cuando aparecen “oposiciones o tensiones con los discursos ya establecidos, que se sostienen sobre lo que está en sincronía. Podríamos afirmar que las regiones se consolidan a través de lo que la comunidad que habita el territorio identifica como un orden” (Acosta Peñaloza, 2020, p. 51). Así, la literatura del archipiélago cobra sentido cuando sus producciones escritas logran establecer una dialéctica con lo que hasta ese

⁸ Piénsese en fenómenos como el cocoliche o el lunfardo en el Río de la Plata y cómo han determinado las expresiones literarias de la región.

⁹ Dentro del Magreb, la elección del español como lengua literaria se convierte en ocasiones en un arma política, como sucede con los escritores saharianos; mientras que en Camerún esta elección responde a una decisión artística y estética, vinculada, como señalan Issacar Nguendjo Tiogang y Narcisse Fomekong Djeugou (2017), con el afropolitismo, que supone un cambio de enfoque con respecto al panafricanismo y la negritud y que ahora se vinculan a fenómenos como las migraciones y el multilingüismo (s.p.).

momento era centro. De esta manera, los textos de Hazel Robinson o Lenito Robinson definen una diferencia, pero se insertan en una tradición de la misma forma que lo hacen los afluentes de un río, que es, para Zapata Olivella (2010, p. 122), la vía de encuentro de los diferentes componentes étnicos que conforman la nación. Habría que contextualizar y tener en cuenta el momento en que Zapata Olivella expuso esta idea; así esa confluencia a la que se refiere no la salva de diferentes obstáculos estructurales ni es algo inmediato; es más bien un proceso continuado hasta que las aguas se unan y amansen, para seguir con su metáfora.

Conclusiones

Cabría preguntarse qué aporta *No give up, maan!* a la literatura colombiana. El uso y dignificación del creole en *No give up, maan!* ¡No te rindas!, como característica identificadora de la comunidad raizal, rompe con el universalismo y la homogeneidad supuestos para la nación colombiana basada en el español y el continente. Al tiempo, rompe con el canon de la literatura nacional, cuya definición también se hace desde la lengua española, poniendo sobre la mesa que una lengua híbrida y oral existe y es capaz de ser vehículo de expresión de obras literarias. La inclusión de la obra en el canon actual cobra sentido porque el proyecto nacional trata de ampliar los discursos más allá de la ciudad letrada y maneja un concepto de territorio marcado por la diversidad y la dialéctica del centro y la periferia.

Por otro lado, el creole rompe mitos de la raizalidad, como el de que es una cultura basada en la fundación puritana anglófona y no en la africanía, entendida por autores como Friedemann como resultado de aquellos procesos de reintegración de las culturas afrodescendientes (Livingston Forbes, 2017). Hazel Robinson reescribe la identidad proponiendo la raizalidad como una mezcla de culturas dinámica, de la isleña (con base africana) con los aportes de otras inmigrantes (la anglófona, la española, etc.), en un juego de resistencias y apropiaciones continuo, a veces hasta de maneras contradictorias, cuya metáfora sería el mismo creole.

Por todo ello estimamos que esta obra de Hazel Robinson replantea el concepto de las novelas fundacionales y más bien refunda la nación, desde una perspectiva que podría considerarse decolonial, cuando dinamita esa idea de nación única y homogénea decimonónica para decir que realmente es diversa y que debe permitir la expresión de esas especificidades para ser, porque ya es así, compleja. Al tiempo, señala que esa con-

vivencia adentro de la nación no se reduce a una simple suma de diferencias, al mestizaje como respuesta, pues este esconde distintas violencias y estrategias de supremacía de unas culturas sobre otras.

Queda por plantear qué aspectos de la condición insular vinculan la novela de Robinson Abrahams no solo con el Caribe, sino con territorios a priori más alejados, pero que padecen similares conflictos. Como apunta Benítez Rojo (1989), el Caribe no deja de ser “una cultura de meta-archipiélago, un caos que retorna, un detour sin propósito, un continuo fluir de paradojas” (p. xiv). Estos conflictos que afectan a las comunidades insulares se producen en la lengua y la cultura y en la presión que actividades económicas como la turística ejercen en la configuración de la identidad. El turismo actúa de similar manera que el cultivo del algodón, que condenaba a la isla y a sus habitantes en *No give up, maan!*

Referencias bibliográficas

- Acosta Peñaloza, C. E. (2020). Historias regionales de la literatura regional: lectura de territorios como fronteras móviles. En C. E. Acosta Peñaloza y V. Viviescas Monsalve (Eds.). *Escrituras del territorio/ Territorios de la escritura* (pp. 43-66). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Benítez Rojo, A. (1989). *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Biblioteca de Literatura Afrocolombiana (2010). *Manual introductorio y guía de animación a la lectura*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Botero Mejía, J. (2007). Oralidad y escritura en la isla de San Andrés. *Universitas humanística* 64, pp. 275-289.
- Castillo Mier, A. (2010). Prólogo a *No Give Up, Maan!*, una novela fundacional. En *No Give Up, Maan! ¡No te rindas!* (pp. 11-31). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Cornejo Polar, A. (1983). Literatura peruana: totalidad contradictoria. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 18, pp. 37-50.
- Chatellus, A. de (2015). *Hibridación y fragmentación: el cuento hispanoamericano actual*. Madrid: Visor Libros.
- Del Valle Idárraga, M. M. (2011). Re-visionarios contra archiveros: poéticas adánicas en el Caribe. *Cuadernos de Literatura* 30, pp. 163-182.
- Del Valle Idárraga, M. M. (2016). Perspectivas críticas sobre la literatura en San Andrés isla, Colombia. En Y. Solano Suárez (Ed.). *Cambios sociales y culturales en el Caribe colombiano: perspectivas críticas de las resistencias* (pp. 179-208). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Garzón Martínez, M. T. (2015). Cuando el amor nace en una esquina del mapa. Mestizaje en *No give up, maan! ¡No te rindas! La palabra* 26, pp. 31-44.

- Garzón Martínez, M. T. (2020). *Blanquitud. Una lectura desde la literatura y el feminismo descolonial*. Bogotá: Editorial en la frontera.
- González Delgado, G. G. (2015). *Généalogie et famille insulaire : les unions mixtes et leurs descendants sur l'île de San Andrés, caraïbe colombienne. Anthropologie sociale et ethnologie*. Paris : École pratique des hautes études - ephe.
- Livingston Forbes, G. (2017). Huellas de *africanía* en San Andrés Isla. *Cuadernos del Caribe* 23, pp. 76-81.
- Mignolo, W. (2008). La opción decolonial. *Letral* 1, pp. 4-22.
- Nguendo Tiogang, I. y Fomekong Djeugou, N. (2017). Poesía camerunesa de expresión española y construcción de la identidad afropolitana en *Mar de ébano* de Guy Merlin Nana Tadoun. *Tonos digital* 33.
- Piamba Tulcán, D. M. (2016). De isleños a sanandresanos: la construcción de identidades en San Andrés Isla vista desde las novelas *No Give Up, Maan!* de Hazel Robinson Abrahams y *Los pañamanes* de Fanny Buitrago [Tesis de maestría]. Universidad Nacional de Colombia.
- Rama, Á. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Rengifo, A. (2017). Entre la novela histórica y la identidad sanandresana en la obra de Hazel Robinson. *Cuadernos del Caribe* 23, pp. 18-32.
- Robinson Abrahams, H. (2010). *No Give Up, Maan! ¡No te rindas!* Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Sommer, D. (2006). Un círculo de deseo: los romances nacionales en América Latina. *Araucaria* 16, pp. 3-22.
- Viviescas, V. (2020). Literatura y territorio: localizaciones y determinaciones. En C. E. Acosta Peñaloza y V. Viviescas Monsalve (Eds.). *Escrituras del territorio/Territorios de la escritura* (pp. 19-42). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Zapata Olivella, M. (2010). *Los senderos de nuestros ancestros*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

LEANDRO: UN VALLENATO LITERARIO DE ALONSO SÁNCHEZ BAUTE*

LEANDRO: A LITERARY VALLENATO BY
ALONSO SÁNCHEZ BAUTE

Johnattan Farouk Caballero Hernández¹

* **Cómo citar este artículo:** Caballero Hernández, J. F. (2022). *Leandro: un vallenato literario de Alonso Sánchez Baute*. *Estudios de Literatura Colombiana* 51, pp. 95-111.
DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.348549>

¹  jcaballero752@unab.edu.co
Universidad Autónoma de Bucaramanga,
Colombia

Resumen: En este análisis textual se entabla un diálogo con la tradición literaria colombiana que germinó en el Caribe. Además, se rastrean las particularidades que tiene la poética de *Leandro* (2019) y desde ahí se advierten las relaciones historiográficas con el siglo xx colombiano. Igualmente, se recorre la historia fundacional del vallenato como género musical. Los protagonistas, sus líricas, sus compromisos políticos y sus paisajes serán estudiados desde la escritura de Alonso Sánchez Baute; la cual, mezcla periodismo y ficción en búsqueda de un pacto de veracidad con el lector.

Palabras clave: vallenato; Caribe; crónica; testimonio; política.

Abstract: In this textual analysis, a dialogue is established with the Colombian literary tradition that germinated in the Caribbean. In addition, the particularities that the poetics of *Leandro* (2019) has are tracked and from there the historiographic relationships with the Colombian twentieth century are noted. Likewise, the founding history of vallenato as a musical genre is covered. The protagonists, their lyrics, their political commitments, and their landscapes will be studied from the writing of Alonso Sánchez Baute; which mixes journalism and fiction in search of a truthful pact with the reader.

Keywords: vallenato; Caribe; chronicle; testimony; politics.

Editores: Andrés Vergara Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 17.01.2022

Aprobado: 09.06.2022

Publicado: 18.07.2022

Copyright: ©2022 *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/)



*Ayer tuve de reunión
con la pena y el olvido,
después de una discusión,
la pena perdió conmigo.
Yo soy el cardón guajiro,
que no lo marchita el sol.*

Cardón guajiro - Leandro Díaz

Presentación

Cuando la obra de Gabriel García Márquez alcanzó la cresta de las artes en 1982, la retina universal se fijó en las letras colombianas. El hijo de Aracataca, Premio Nobel en mano, abrió múltiples posibilidades para las manifestaciones artísticas y, de paso, retrató la identidad de Nuestra América. En sus historias el lenguaje móvil de las periferias se hizo universal y desplazó la rigidez del lenguaje burgués, antes visto como condición *sine qua non* de los textos literarios escritos en español. El desparpajo calculado de la obra garciamarquiana tuvo su bautizo oral cuando el mismo autor le confesó al periodista colombiano Juan Gossain que su libro más conocido no era ficción, ni realidad, ni realismo mágico. Enfático, le dijo que *Cien años de soledad* no era más que un vallenato de 350 páginas.

Esta sentencia trastocó los cánones de la erudición más tradicional, pues el *Papá grande* de las letras colombianas decretó que su obra más emblemática tenía naturaleza y esencia popular, y la equiparó a la música de los juglares del Caribe colombiano. Las palabras rápidamente hicieron eco y revolucionaron las formas y los contenidos de los relatos escritos en el país que huele a guayaba. Los temas, las tramas y los personajes ya no necesitaron el frac para entrar a las galas de la cúspide literaria; ahora, incluso, podían ir descalzos.

Hijo de ese proceso es Alonso Sánchez Baute, escritor nacido en Valledupar en 1964 y cuya obra literaria se ha gestado ligada a la tradición artística de romper las tradiciones. Entre sus textos más destacados encontramos las novelas *Al diablo la maldita primavera* (Premio Nacional de Novela 2002), *Líbranos del bien* (2008), *¿De dónde flores si no hay jardín?* (2015) y *Leandro* (2019). Precisamente esta última será la obra a analizar en estas páginas y en el proceso encontraremos un camino en el que la trama de la novela narra, desde el diálogo con el correlato histórico, la historia misma de la música vallenata. A la par, la construcción del personaje central, Leandro Díaz, permitirá configurar una memoria colectiva de los juglares vallenatos. Todo este proceso está construido desde

la búsqueda artística de Alonso Sánchez Baute, quien combina técnicas del periodismo literario contemporáneo, la literatura de no ficción y la herencia garciamarquiana; la cual, a su vez, está cimentada en las realidades del Caribe colombiano. Huelga decir aquí que *Leandro* es una novela biográfica basada en la vida y obra del juglar vallenato Leandro José Duarte Díaz. Este cantautor nació el 20 de febrero de 1928 en Barrancas, La Guajira y falleció en Valledupar el 22 de junio de 2013. Se formó como autodidacta para componer versos y melodías, y hoy es uno de los pilares de la tradición vallenata, pues sus composiciones le han aportado significativamente a la música colombiana que emana del Caribe. Dentro de sus canciones más grabadas se encuentran “Matilde Lina”, “La Diosa Coronada” y “Cardón guajiro”. Sobre su vida y obra se escribió la novela que es el objeto central de análisis de este texto.

Incestos e imaginarios del Caribe literario

Una de las realidades mencionadas es justamente el incesto entre primos que ha sido recurrente en las historias de todo el Caribe. Y ahí inicia la construcción del personaje principal de *Leandro*. Sánchez Baute (2017) ya había escrito previamente sobre el tema y, luego, lo desarrolla en la novela: “En Macondo la culpa primigenia la tiene una mujer. Úrsula Iguarán se niega a entregarse a su marido por ser su primo. La maldición de los Buendía llega por cuenta de esta negativa y no por una tentación” (párr. 1). Este tópico está en la mente del autor y se puede rastrear al ver sus trabajos periodísticos que, a la par, son insumos más que necesarios para la investigación en curso. Dos años después, Sánchez Baute (2019) ubica el nacimiento de su personaje central, Leandro, en esa tradición incestuosa y desde ahí vuelve el tópico de la culpa femenina que separará al padre del hijo invidente: “Abel Rafael Duarte Díaz y su mujer, María Ignacia Díaz, a quien con cariño llamaban Nacha. Además de marido y mujer, eran primos. Hijos, cada uno, de otros primos que también eran primos entre sí” (p. 15).

La tradición del incesto queda señalada como característica originaria del nacimiento de Leandro. Desde ahí, se empieza a ilustrar con palabras el rol que la mujer tenía en esa sociedad la cual se distingue por su machismo normalizado. La mujer en el relato sabe que su función es la de procrear hijos, preferiblemente varones, para que puedan ayudar al trabajo diario del agro. Ella es la que provee mano de obra para labrar la tierra, por ello se entiende que cuando su hijo nace ciego conlleva la tragedia. Antes de esto, el padre con nombre bíblico, Abel, está dichoso por su nuevo varón. El júbilo lo

hace gritar de felicidad, pensando en la ayuda que el hijo le podrá dar para cada jornal, pero cuando se entera de la condición invidente de Leandro, lo aleja para siempre y desconoce su paternidad:

[...] una especie de nata [...] había allí una nata y de ella asomaba un halo verde-azuloso [...] al descubrirle los ojos, movió los dedos frente a su rostro. Pero los ojos del niño se quedaron quietos, fijos. Con la ternura de quien se niega a perder la esperanza, Abel apretó un poco más el frágil cuerpecito, lo separó del suyo y lo levantó hasta ponerlo de cara al sol. Entonces confirmó lo que tanto se negaba a creer: la luz recalcitrante no molestaba la vista del recién nacido. En ese instante la felicidad se le convirtió en tragedia: el niño estaba ciego (Sánchez Baute, 2019, pp. 21-22).

Frente a esta condición de salud, el padre desconoce por completo la cercanía con su hijo. La tragedia familiar se ubica dentro de la culpabilidad que trae la relación incestuosa y es la mujer quien debe asumir, por imposición social, la responsabilidad. Por eso, cuando Abel confirma definitivamente la ceguera de Leandro, le entrega el bebé a Nacha y olvida el posesivo “mi” o el pronombre posesivo “nuestro”, y en cambio sentencia: “Tu hijo es ciego” (p. 23). Con ese “tu” como adjetivo posesivo, Abel niega desde el lenguaje su paternidad o, al menos, la dicha que esa paternidad generó los primeros días del nacimiento.

Leandro va comprendiendo poco a poco que su condición de ceguera lo obliga a una realidad distinta. Él se transforma, desde sus primeros años, en un huérfano del cariño de sus padres. Viven, pero conviven solo lo estrictamente necesario. Frente a este rudo panorama intrafamiliar, Leandro deja una semblanza de su sentir: “Un padre que se avergüenza de su hijo, se avergüenza de sí mismo. Me hubiera gustado irme de allí. Un par de veces lo pensé, pero sabía que si me iba sería para siempre y en Los Pajales tenía techo y comida. La solución fue alejarme lentamente de ellos. Mi cuerpo estaba allí, pero yo no” (p. 93).

Ya con el primer conflicto familiar en erupción, llega el proceso de aprendizaje de Leandro. Desde sus primeros años se enfrenta al complejo panorama que significa vivir en el campo, donde el esfuerzo diario es innegociable y el trato, antes que amable, es duro; también desde niño inicia un desarrollo de habilidades sensoriales que estará ligado a la lectura que escucha de obras literarias y de sus paisajes. Leandro se empieza a destacar y a diferenciarse de su hermano y de su padre porque, mientras el imaginario del hombre del campo está ligado al silencio y a no demostrar emociones, Leandro es todo lo contrario. Inicia el desarrollo de su memoria al escuchar con atención y retener todo lo que le contaban sus familiares. Del mismo modo, sus sentidos empiezan a

guiarlo por los caminos agrestes de la vida: “El olor me llevaba al plato. Yuca, queso, guineo cocido, a veces arroz. Carne había cuando Abel se metía al monte y volvía a casa con un morrocoyo, unas cuantas palomas, una iguana” (Sánchez Baute, 2019, p. 36).

Bajo esta dinámica olfativa, Leandro recibirá en la novela su epíteto más conocido dentro del correlato histórico. Como su olfato se agudizó, podía oler la llegada de una tormenta antes que cualquiera y así se lo hizo saber a una vecina, quién al descubrir que Leandro anticipaba las tormentas, le soltó: “Este pelao es de los que ve con los ojos del alma” (p. 118). Así, el circuito del vallenato acogió este episodio y el protagonista de esta historia quedó bautizado en el folclore de la siguiente manera: Leandro, el compositor que ve con los ojos del alma. Sánchez Baute utiliza esta escena para vincular el epíteto con el que se le conoce a Leandro Díaz dentro del escenario vallenato. Es decir, el relato vincula un hecho real para legitimar, desde la capacidad sensorial de Leandro niño, el bautismo folclórico que habla sobre la facultad de presentir cosas, “verlas”, debido a la agudeza de sus otros sentidos.

Del olfato pasa al desarrollo del oído que será crucial en su arte musical. Él inicia un proceso en el que el paisaje empieza, de a poco, a pertenecerle. Las aves y sus cantos serán la academia natural que formará a Leandro en los sonidos. Como autodidacta natural y nativo, su pentagrama está compuesto por los cantos de las aves. A la par, esta clase diaria con las aves permite que, en el texto, Leandro dé cuenta de un aviario de la región desde la descripción de su canto:

Aprendí a reconocer más de cien melodías diferentes mientras viví en Los Pajales. El primero de todos los que aprendí a imitar fue el canto del cucarachero, el pájaro que más sobrevolaba por la región. Ya luego me aprendí el del turpial montañero, que silba dulce; el de los atrapamoscas, el de las palomas guarumeras, el de los sinsontes, el de los jilgueros, el de la mirla, que de todas las aves es mi preferida; el de los azulejos, que tiene una melodía aguda y tan rápida que me divertía porque me sonaba a enredo; el del diostedé, que canta igual como suena su nombre, o el de los bichofués, que aprendí a imitar muy bien porque su canto, entre todos, era el más fuerte (p. 37).

Leandro se transforma en representación autóctona de la musicalidad natural de su paisaje regional. Él aprende el canto de los pájaros y naturalmente así arrancan sus composiciones. Incluso, para dialogar con el correlato histórico y la consolidación del vallenato, Leandro nombra uno de los pájaros más famosos de la región que está asociado al intelectual de la composición en la mitología vallenata: Rafael Escalona. Conocedor como pocos de la tradición vallenata literaria, Sánchez Baute (2019) incluye, desde la voz de Leandro, al pájaro guacaó con una reflexión particular: “Y había otro pájaro, otro más, del que recuerdo con dolor su canto, porque al final de su corta melodía suena a

lamento [...] Muchos años después, cuando principié a familiarizarme con los aires del vallenato, creía que el son se había inspirado en el canto de este pájaro” (p. 37).

Cuando Leandro relaciona el canto del guacaó con la invención de uno de los aires fundacionales del vallenato, el son, logra no solo asociar la musicalidad ambiental de la región con la tradición formal del vallenato, sino que inicia un proceso en el que las personalidades que edificaron el vallenato llegan a sumarse al caudal folclórico que solidifica su configuración. Por eso, no es gratuito que mencione al guacaó, pues Rafael Escalona, pilar crucial de este folclore, fue apodado guacaó por su forma de cantar. Y, así como la tradición más clásica de la literatura habla desde el epíteto, “Aquiles, el de los pies ligeros, Héctor, domador de caballos”, la tradición que se forja en la cultura vallenata hará lo propio desde el sobrenombre o apodo: Rafael Escalona, el guacaó del vallenato y, como lo vimos, Leandro Díaz, el compositor que ve con los ojos del alma.

Ligado a este proceso originario, merece la pena señalar que Gabriel García Márquez (2007), justamente en ese vallenato de 350 páginas que es *Cien años de soledad*, inmortalizó a Rafael Escalona durante las obras fúnebres de Pilar Ternera: “En el último salón abierto del desmantelado barrio de tolerancia un conjunto de acordeones tocaba los cantos de Rafael Escalona, el sobrino del obispo, heredero de los secretos de Francisco el Hombre” (p. 467).

Desde 1967, Gabo vinculó en su vallenato en prosa al guacaó, Rafael Escalona. Sánchez Baute hará lo propio en 2019 con la publicación de *Leandro*. No obstante, siete años atrás, ya Sánchez Baute (2012) había dejado unas palabras que resumen el rol crucial de Escalona en la música de caja, guacharaca y acordeón: “se trata de uno de los compositores más ilustres que ha nacido en nuestro país, alguien que dio gloria a nuestra cultura con la sencillez de su poesía” (s.p.). Esa sencillez poética de Escalona que remarca Sánchez Baute también está en la configuración de Leandro; quien, además, la mezclará con una sensibilidad creciente que va adquiriendo, como se señaló, con la escucha de obras literarias. La sensibilidad que despiertan las bellas artes llega a Leandro gracias a las lecturas que Erótida le hace de diferentes textos literarios. El oído le permite imaginar y recorrer los paisajes azucareros del Valle del Cauca en los que Efraín y María entrelazan una de las novelas más representativas de la literatura colombiana y latinoamericana: *María* (1867) de Jorge Isaacs. El romanticismo literario latinoamericano, en el espacio costumbrista de la novela de Isaacs, despierta definitivamente la imaginación sensible de Leandro:

[...] yo imaginaba cómo eran Efraín y María. Lo que llegaba a mi mente quizá no es lo mismo que imagina mientras lee alguien que ha conocido la cara de un hombre y de una mujer. Por eso digo que la imaginación de un ciego es más fértil [...]. Un periodista me preguntó una vez cómo podía imaginar si nunca había visto una imagen. Le dije que precisamente por eso podía imaginar más, pues no estoy limitado por la imagen como la conocen los que pueden ver, sino que yo mismo la creo en mi cabeza. “Mira nada más cómo mi imaginación puede ser mayor que la tuya, que ni siquiera puedes imaginar que yo imagino”, le dije y me sentí aplaudido con su silencio (Sánchez Baute, 2019, pp. 90-91).

La imaginación ya estaba asentada en la mente de Leandro. Él empezó a construir las imágenes sin límite alguno y a esa característica creativa le agregó el léxico diverso para empezar a buscar la armonía musical, como Escalona, de su poesía vallenata. Tener un léxico amplio y sonoro es fundamental para cualquier escritor o compositor que vive de la palabra, bien escrita o bien cantada. Leandro deja testimonio fiel del lugar donde se encontró con su río de palabras: el libro. Por lo anterior, él mismo acota:

Me gustaba cómo sonaban las palabras cuando Erótida las leía en los libros. Los libros, esas cajas repletas de palabras. Poco a poco las fui memorizando para jugar luego con ellas. Las palabras son arcilla para construir a voluntad. Hay unas que sirven como fachada y otras que hay que dejar en la parte de atrás. Muchos años después, cuando principié a frecuentar en las tardes el parque Zapata, las muchachas decían que yo hablaba bonito (p. 86).

Hablar bonito es usar de la mejor forma las palabras, es organizar y mencionar adjetivos en el momento exacto y eso en la región Caribe ya se ha hecho marca característica. Leandro, poco a poco, se transformará en uno de los emblemas de la palabra Caribe para narrar y pintar con sus palabras todo lo que sucede en su región: personajes, escenografías, tiempos y espacios le servirán de base para sus cantos. Y, para lograr ese objetivo, los colores de la naturaleza serán fundamentales.

Una ceguera naturalmente multicolor

Una vez familiarizado con su entorno natural y con las imágenes que se pintan con palabras, Leandro llegó al color. Que un ciego hable de colores es, por decirlo menos, llamativo. Tras escuchar atentamente las descripciones que realizaban los demás, Leandro empezó a colorear su ambiente. Rápidamente escuchó y corroboró, tacto de por medio, que los plátanos, las hojas, los limones, los mamones y la sierra eran verdes. También, asoció el color café con el amanecer y con el café colombiano y sus tonalidades de cosecha: verde y rojo. En ese proceso conoció el amarillo y esa descripción permite corroborar la capacidad memorística de Leandro:

[...] yo repetía para memorizar: amarillos son los pollitos, el sol, la luz que alumbra las velas [...] Amarillos son los bananos, la flor de los campanos, aunque hay otra que es morada, la de la lluvia de oro, la de la hierba esa que se extiende y florece en invierno, cuando también nos visitan las mariposas amarillas. Amarilla es una fiebre que llaman así y nadie supo explicarme por qué. El atardecer es

amarillo, aunque en algunas partes es naranja y hasta rojo; la mazorca es amarilla, así como los ajíes. En China hubo un emperador amarillo, contó Erótida que lo leyó en un libro, amarilla es la mostaza (que probé muchos años después). Amarillo, cosa importante, es el chirrinche y amarillo también es el ron. Amarillo es el orín y es también el color de la bilis, como la que vomita el abuelo cuando se emparranda. Amarillo es el color de la nostalgia. “Las fotos cuando están viejas se amarillan y al verlas se nos viene el pasado encima, como un chaparrón, y nos ponen melancólicos”, también dijo Erótida. Me gusta la palabra *amarillo* porque lleva implícito el verbo amar. Quizá por eso la tía dice que cuando alguien quiere pedir perdón debe regalar rosas amarillas (Sánchez Baute, 2019, p. 47).

Las descripciones del amarillo que hace Leandro son una radiografía a color de su entorno y este proceso de usar las palabras para llenar de colores la naturaleza tiene, al menos, dos intertextualidades directas con dos nombres más que relevantes en las bellas artes: Vladimir Nabokov y Vincent van Gogh. El primero es nombrado explícitamente por el narrador erudito del entramado textual: “Las letras también tienen color. Lo escribió Nabokov que era sinestésico” (Sánchez Baute, 2019, p. 51). Vincular al autor de *Ada o el ardor* (1969) con la configuración de Leandro permite rastrear la intencionalidad de Sánchez Baute para describir las formas en las que su personaje central imaginaba su mundo. Las letras que tienen color formarán las palabras que le darán color a las canciones de Leandro y ubicar a Nabokov en ese derrotero es, al mismo tiempo, ubicar la novela en el sendero artístico universal, pero desde el habla, el léxico y la geografía rural del Caribe.

En esa misma intencionalidad, surge la figura del pintor Vincent van Gogh, quién, como Leandro, se basará en la ruralidad europea para construir sus aportes incontrovertibles a la pintura universal. El arte de van Gogh está anclado directamente a la naturaleza, de la misma forma en la que Leandro consolida sus bases antes de componer su poesía vallenata. Vincent van Gogh (2018) deja este pasaje que, salvando las distancias, bien puede definir el proceso creativo de Leandro:

Frente a la naturaleza, ya no me siento impotente como antes [...] La naturaleza comienza siempre por resistir al dibujante, pero aquel que se toma su tarea realmente en serio no se deja despistar, porque esta resistencia, al contrario, es excitante para vencer mejor, y en el fondo la naturaleza y un dibujante sincero están de acuerdo. Pero la naturaleza es por cierto “intangibles”, se trata siempre de reducirla, de captarla, y esto con una mano firme. Y después de haber luchado y combatido algún tiempo con la naturaleza, ésta termina por ceder y volverse dócil (pp. 57-58).

La naturaleza es, pues, la paleta de colores verbales para Leandro. De ella emanará su poesía vallenata y desde ese acto creativo los versos de Leandro pueden conversar con diferentes corrientes artísticas del mundo. Porque bien es sabido que, para ser universal, la fórmula está en pintar la aldea propia, como dicen que dijo León Tolstói. Leandro pintará con palabras su aldea Caribe y lo hará con otra intertextualidad con el citado

Vincent van Gogh, pues para el artista de la *Noche estrellada sobre el Ródano* (1888) “el porvenir del nuevo arte está en el Mediodía” (Van Gogh, 2018, p. 218). Así, pues, cuando se rastrea la composición “Matilde Lina”, el uso colorido de sus palabras en medio de su entorno rural y natural queda explícito para el deleite de quien lo lea o escuche y, además, se asocia a una escena de un mediodía. Sánchez Baute (2019) así la recogió:

Un mediodía que estuve pensando
 en la mujer que me hace soñar
 las aguas claras del río Tocaimo
 me dieron fuerzas para cantar,
 llegó de pronto a mi pensamiento
 esta bella melodía
 y como nada tenía,
 la aproveché en el momento.
 Este sentimiento se hizo más grande
 que palpitaba mi corazón
 el bello canto de los turpiales
 me acompañaba esta canción,
 canción del alma, canción querida
 que para mí fue sublime
 [...]
 Si ven que un hombre llega a La Jagua
 coge el camino y se va pa' El Plan
 está pendiente que en la sabana
 vive una hembra muy popular
 es elegante todos la admiran
 y en su tierra tiene fama
 cuando Matilde camina
 hasta sonrío la sabana (p. 215).¹

“Matilde Lina” puede considerarse el *summum* del proceso creativo de Leandro que se fue rastreando paso a paso en las páginas anteriores. El valor agregado de este poema vallenato va más allá de su recepción en el público y su vigencia en la parranda colombiana, lo cual lo eleva a la categoría de clásico de la música vallenata. Nada de lo anterior es falso, pero en el análisis hay que precisar, al menos, tres aspectos. Más allá de la intertextualidad con Vincent van Gogh, al ubicar el “mediodía” como uno de los momentos con el rango cromático de la naturaleza más aprovechable para el trabajo creativo, están el canto de los pájaros, la geografía rural y el título de la canción.

De la musicalidad natural de las aves aprendió Leandro los aires del vallenato, por eso en esta obra deja en claro que la mejor compañía para el aflorar de su idilio poético es, sin lugar a duda, “el bello canto de los turpiales”. El turpial es una de las aves más representativas del Caribe colombiano y, además, es el ave nacional de Venezuela, con

¹ El periodista, escritor y conocedor del vallenato como pocos, Juan Gossaín, ha afirmado en distintas conferencias, charlas y tertulias que este es el verso más bello de la música vallenata.

lo que se comprueba que, ante las separaciones demarcadas de las naciones, las aves nos recuerdan que sus pasaportes, desde siempre, han sido sus alas. Además, el turpial tiene un amarillo intenso que representa esa descripción natural del color que se citó unos párrafos atrás y que, del mismo modo, dialoga con las emblemáticas mariposas amarillas del Mauricio Babilonia garciamarquiano. De igual forma, la poesía vallenata de Leandro vincula la toponimia geográfica de los municipios que colindan en su región, los cuales dejan de ser desconocidos gracias a su lírica: Tocaimo, La Jagua y El Plan. Sin la toponimia de “Matilde Lina”, muy pocos colombianos sabrían que en el Caribe del país cafetero existen estas poblaciones.

Finalmente, está el título de la canción. La musa de Leandro en este caso es Matilde Lina; al titular con sencillez su obra poética, Leandro dialoga una vez más con diferentes tradiciones literarias. La primera y la más cercana es la misma tradición vallenata, pues canciones como “Fidelina” y “Joselina Daza” del primer rey vallenato (1968) Alejandro Durán;² “Alicia Adorada” de Juan Manuel Polo Cervantes, más conocido como Juancho Polo Valencia, y “María Tere” de Rafael Escalona, llevan sus títulos como homenajes a las musas que las inspiraron. Titular estas composiciones con los nombres de sus protagonistas mujeres fue un rasgo particular de la música vallenata durante el siglo xx. Esta misma característica estaba ya consolidada en la narrativa literaria colombiana del siglo xix con títulos como *Manuela* (1858) de José Eugenio Díaz Castro, *Dolores [cuadros de la vida de una mujer]* (1867) de Soledad Acosta de Samper y la mencionada *María* (1867) de Jorge Isaacs. Aunque los temas sean dispares, el costumbrismo y el romanticismo se juntaron para lograr estos relatos literarios, y en lo referente a Leandro, la precisión de titular con el nombre de la protagonista se retoma en la lírica vallenata.

Del mismo modo y apreciando las imágenes con palabras que dibujó Leandro Díaz, se vuelve necesario citar a una de las folcloristas más importantes para la consolidación del vallenato en Colombia: Consuelo Araújo Noguera, la Cacica. Su apodo lo obtuvo por la entereza y la fortaleza que demostró para defender su cultura. Y, como Valledupar etimológicamente significa El Valle del Cacique Upar, pues el sobrenombre de la

² Certamen que se inauguró en 1968 y que llevó al vallenato a las primeras planas de la cultura nacional. Antes del Festival de La Leyenda Vallenata, esta música no era bien vista por la mayoría de colombianos, unos por desconocimiento, y otros porque siempre la consideraron música de la servidumbre y no de los clubes donde pasaban el tiempo los señores feudales y políticos que privilegiaban la música europea sobre la música autóctona.

Cacica, una vez más, representa autoridad en materia del folclore vallenato. Por tanto, tomo sus palabras del libro *Trilogía vallenata* en el que deja explícito que:

Leandro ha cantado a la primavera, al verano, a las cosechas, a las mujeres bonitas, con tal perfección de lenguaje y tan hondo sentimiento, que alguien que no conozca las circunstancias de su ceguera física aseguraría que dichas composiciones son fruto de un inspirado poeta en uso de sus plenas facultades visuales (Araújo Noguera, 2002, p. 84).

Diálogo historiográfico y formas de escritura

De igual modo, frente a la palabra “vallenato” se hace preciso remarcar que solo hasta el 2017 fue admitida por la Real Academia de la Lengua Española. Su significado reza: “Música y canto originarios de la región caribeña de Colombia, normalmente con acompañamiento del acordeón” (Real Academia Española, 2014). Con esto, digamos que se actualizó uno de los usos de la palabra “vallenato”. En este caso, el que hace referencia a la música del Caribe colombiano desde la tradición que inició Antonio de Nebrija en ese histórico 1492, pero su origen es realmente incierto. El mismo Sánchez Baute (2018a) en la exposición “La Hamaca Grande”,³ en la que fungió de curador e investigador, escribió:

No hay certeza de la fecha exacta en que esta música comenzó a llamarse “vallenato”. Desde el siglo XIX se llama natos del valle, o sea vallenatos, a los nacidos en el extenso valle que cubren el centro de La Guajira, en Fonseca, hasta el río Magdalena en el sur; y desde la Sierra Nevada de Santa Marta, al occidente, hasta la Sierra de Perijá al oriente. Por tanto, aunque la música de acordeones recibe el mismo apellido usado como gentilicio para los nacidos en Valledupar, ese “vallenato” no corresponde tanto a una ciudad como a una región.

El origen del vocablo vallenato queda, pues, sin exactitud bautismal, ya que en principio el vallenato musical era nombrado como “música de acordeón”. Sin embargo, en *Leandro* se aventura una posible génesis comercial que, además, está ligada a la necesaria mitología fundacional que tienen a Chema Gómez —sobrenombre de José María Gómez Daza— y a su composición “Compa’e Chipuco” como protagonistas esenciales. En esa canción, se escribe que el vallenato de “verdá” es el que tiene las “patas bien pintás”. Esta alusión a las canillas de los trabajadores de la tierra en la región se transformó en un acta de nacimiento peculiar. El escritor Juan Gossaín (2019) lo explica de este modo:

³ Esta exposición se hizo, particularmente, para llamar la atención sobre el vallenato tradicional, pues la Unesco, en 2015, inscribió a este tipo de música nuestra en la lista de Patrimonio Cultural Inmaterial que requiere esfuerzos para su salvaguarda. La exposición se realizó en 2018 en la sede principal de la Biblioteca Nacional (Bogotá) y en 2019 Sánchez Baute viajó a Valledupar para exponer el trabajo realizado en la Biblioteca Departamental Rafael Carrillo Lúquez.

[...] aparece en tierra caliente una enfermedad infecciosa, causada por las flotillas aéreas de jevenes que atacan con zumbidos a las seis de la tarde. A las víctimas les quedaban grandes manchas en la cara, brazos, manos y piernas. A esa enfermedad se le conoce en el trópico americano como carate, tina o mal de pinto [...]. Pues resulta que hacia los años treinta una epidemia de carate atacó a la región donde hoy queda el Cesar, empezando por Valledupar. La gente que venía de por allí traía la piel manchada. Fue así como en la orilla del mar y las sabanas terminaron diciéndole “vallenato” a todo caratoso, aunque no procediera de Valledupar. Los volvieron sinónimos. La prueba irrefutable de ello es lo que exclama Compa'e Chipuco en el canto de Chema Gómez (pp. 162-163).

La lírica vallenata marcó su propio origen y esa composición, “Compa'e Chipuco”, es testimonio fiel del surgimiento del vocablo como gentilicio. Pero, además, es la misma que en el relato de *Leandro* (2019) se emplea para aventurar un posible bautismo comercial e internacional. Así, se señala que la orquesta “Emisora Atlántico” fue la pionera de la música de acordeón y promovió parrandas por toda la región. En esos caminos del folclore, los músicos, cómo no, se encontraron con Chema Gómez. Así lo redacta Sánchez Baute (2019):

Pacho Galán, Antonio María Peñaloza y Guido Perla, que era su director, conocieron a Chemita Gómez, de quien grabaron la historia del “Compa'e Chipuco”. Fue el primer disco en aire vallenato que salió a la venta. Estaba de moda el son cubano, y como Gómez les había entregado el canto en Valledupar, cuando lo presentaron en Chile, le pusieron al disco del sello Odeón “Son Vallenato” (p. 125).

De esta forma, Chema Gómez y su “Compa'e Chipuco” se transformaron en dos referentes ineludibles en la mitología fundacional del vallenato que, además, se entrecruzan tanto en las versiones intratextuales como en las extratextuales. Del mismo modo sucede con el proceso histórico que vivió la región durante el siglo xx y que tendrá resonancia en el texto desde los versos de Leandro Díaz y su relación con otro histórico: Chico Bolaños. Una vez más, la parranda se transforma en el escenario expedito para que se den estas transiciones vallenatas. En el relato, Leandro conoce a Chico Bolaños, quien ya tenía fama de gran acordeonero por los caminos del Caribe. En ese instante, cuando lo oye tocar y cantar, Leandro confirma que él podrá hacer lo mismo y, de hecho, lo hará.

Chico Bolaños es descrito por otro académico del vallenato, Daniel Samper Ospina, quien escribe a cuatro manos junto a Pilar Tafur que

Chico Bolaños (1903 - 1960) ha sido señalado como “genio sin par” por Tomás Darío Gutiérrez. Fue el primero que diferenció claramente en su acordeón los cuatro ritmos vallenatos —son, puya, merengue y paseo— y compuso obras en todos ellos. Se ocupó de dejar crónicas cantadas sobre muchos acontecimientos del siglo, entre ellos la guerra contra el Perú y el auge de la Zona Bananera. Tuvo una vida legendaria que lo llevó a tocar su acordeón en Curazao para la reina de Inglaterra (Samper Ospina y Tafur, 2016, p. 126).

El diálogo con la historia permite ubicar a Chico Bolaño como un componedor, antes que compositor, de temas más comprometidos políticamente. Él es, en la tradición vallenata, quien principia, que no inicia, este compromiso lírico con la historia polí-

tica colombiana.⁴ En *Leandro* se advierten versos de directa injerencia y relación con el panorama horroroso que dejó la bonanza bananera y que terminó con una matanza dolorosamente histórica: La Masacre de las Bananeras.

Años después, *La Casa Grande* (1962) de Álvaro Cepeda Samudio y *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez usarán las armas de la prosa literaria para arrebatarle al olvido las memorias de nuestra violencia de Estado y poner el tema en la historia con mayúsculas y minúsculas. Frente a esto hay que remarcar que Chico Bolaños, con sus versos, ya lo había hecho, lo cual recrea Sánchez Baute (2019). En la escena, Leandro está en casa de su abuela escuchando a Chico Bolaños y de forma explícita describe su sensación: “Estar junto al acordeonero más grande que ha dado esta región, el que mejor y más bellamente lo ha sabido interpretar, me generó una gran alegría” (p. 104). Bolaños, acordeón en el pecho, toca y canta: “*Como le corre el sudor, /a Abadía por su pellejo, / porque ya cayó de viejo, /el Partido Conservador*” (p. 104).

Mencionar la caída del Partido Conservador y el apellido de Abadía tiene una correlación histórica innegable con La Masacre de las Bananeras. Empecemos por el apellido. Miguel Abadía Méndez fue decimoséptimo presidente de Colombia (1926 y 1930). Su pésimo mandato, por crisis que no por gusto, puso fin a la Hegemonía Conservadora en la Casa de Nariño (1886-1930). Y, justamente, el sudor del que habla el canto de Chico Bolaños se da en Abadía Méndez debido a su responsabilidad política e histórica por los hechos del 5 y el 6 de diciembre de 1928. En estos días, las armas del Estado masacraron en Ciénaga, Magdalena, a los trabajadores nacionales que exigían reformas justas en sus tratos y contratos ante la explotación inmisericorde que la United Fruit Company cometía. La respuesta fue silenciarlos con plomo. Si bien no hubo una responsabilidad jurídica o penal, el descontento sí incrementó y, como consecuencia, la presidencia pasó a manos del Partido Liberal. Enrique Olaya Herrera asumió como presidente de Colombia en 1930 y su sucesor, también liberal, Alfonso López Pumarejo, marcó un antes y un después para el Caribe colombiano. Él fue

[...] el primero en ocuparse de la región, porque era hijo de una mujer de Valledupar, un pueblo por el que iba a pasar la carretera que dos años atrás habían comenzado a construir desde Riohacha hasta Fundación. De la visita presidencial a la Provincia de Padilla quedó una crónica, otra burla, compuesta por Bolaños: “*El doctor Alfonso López, /de Uribia salió cantando pa’ Valledupar, /óiganlo, señores, en Los Placeres del Valle, /óiganlo, caramba, no ha podido aterrizar*” (Sánchez Baute, 2019, p. 105).

⁴ Para más información, véase: Caballero, Farouk. “García Márquez y la rebelión vallenata”. En: *El Espectador*. Octubre 17 de 2021: <https://www.elspectador.com/el-magazin-cultural/garcia-marquez-y-la-rebelion-vallenata/>.

Mencionar la relevancia de Alfonso López Pumarejo dentro del proceso de nacionalización del vallenato es crucial, pues con el apoyo de su familia sumado a los esfuerzos posteriores de García Márquez, Rafael Escalona y Consuelo Araujo Noguera, se fundó en Valledupar el Festival de la Leyenda Vallenata en 1968. Más allá del impulso artístico, folclórico y cultural de los apellidos mencionados, el hijo homónimo del presidente Alfonso López Pumarejo, Alfonso López Michelsen, fue el principal auspiciador de esa génesis del folclor colombiano, pues por su ascendencia política liberal, fue nombrado por decreto como el primer gobernador del recién creado departamento del Cesar en 1967. Al año siguiente, como gobernador, presidió el primer Festival de la Leyenda Vallenata y ahí inició la nacionalización del vallenato. Este episodio político también tuvo una relación directa con la composición vallenata que dialoga, años después, con lo sucedido con López Pumarejo. El investigador Julio Oñate Martínez (2003) rastrea la relación de la política y el poder en los cantos vallenatos. Ahí ubica que la primera canción compuesta, para agradecer el trabajo de López Michelsen, la escribe Tobías Enrique Pumarejo y profetiza la presidencia de López Michelsen que sucederá en 1974:

fue el paseo “Alfonso López Michelsen” [...]. Esto ocurre por el año de 1959, y el caudillo lidera un gran movimiento con el que obtiene posiciones importantes por elección popular, entre ellas una curul en la Cámara de Representantes. [...] También el autor percibe la premonición que resulta profética cuando augura un futuro presidencial para el entonces joven político. La letra dice: [...] Oiga doctor López el canto e Valledupar/mi tierra querida le canta a su presidencia/Mientras viva no dejaré de cantar/hombre las verdades con la voz de la conciencia (pp. 224 -225).

Volviendo con el relato, hay que decir que Leandro compartía los ideales del Partido Liberal; siguiendo la tradición que aprendió de Chico Bolaños, compuso un canto que se cita y que tiene un evidente trasfondo político e histórico. Su creación remarca el doloroso magnicidio del caudillo Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948. En la composición se canta: “*Se acabó, se acabó, / el viejo Jorge Gaitán /era el hombre más grande /el caudillo del Partido Liberal*” (Sánchez Baute, 2019, p. 135).

Con este diálogo poético entre Chico Bolaños, Leandro Díaz y la violenta historia de Colombia se aprecia en el texto ese compromiso político que, aunque poco conocido a nivel nacional, los juglares han tenido desde la fundación misma del vallenato. Lo anterior permite afirmar que si bien en repetidas ocasiones Alfonso Sánchez Baute ha señalado que no es fanático de la música vallenata, sí es un escritor dedicado, disciplinado y riguroso que antes de darle rienda suelta a su prosa, estudia meticulosamente cada tema, y su obra *Leandro* no es excepción.

Precisamente dentro del oficio y el trabajo del escritor es imperativo subrayar que Sánchez Baute hace uso de sus técnicas de escritura en periodismo narrativo y ficción. Con este entrecruce, constantemente recíproco, construye el relato. A la par, esta configuración literaria busca, antes de ofrecerle al lector una sensación de verosimilitud, darle una de veracidad. Para esto, autor y narrador se funden en una primera persona que da cuenta de un escenario real, con personas reales que ponen en tensión la categoría de personaje literario tradicional de la ficción y se acercan a la literatura testimonial. Un ejemplo claro se da con Carmen Díaz, hermana de Leandro en la vida real y que se presenta en el relato de la siguiente manera:

Conocí a Carmen Díaz, hermana de Leandro, en su casa en Hatonuevo. Vestía con un camión blanco con arabescos grises y una argolla pequeña en cada oreja. Le dije mi nombre y le conté en lo que andaba. “¿Y tú qué querei sabé de Leandro?”, preguntó. “Todo lo que puedas contarme”. Se volteó a ver la muchacha a su lado, “Andá al patio y tráenos unas sillas”. La joven volvió un par de segundos después, caminando igual de lenta, como con flojera, y cargando entre brazos varias Rimax, una sobre otra (Sánchez Baute, 2019, p. 133).

Con estas licencias y usos, el género novela, como es tradicional, entra en tensión desde la visión de la morfología estructuralista de antaño, pues Sánchez Baute usa recursos testimoniales diferentes para construir un pacto de veracidad con el lector que se caracteriza porque ya los protagonistas y las voces no emanan de personajes, afloran de personas. Este rasgo literario contemporáneo, ya lo había usado Sánchez Baute en su relato testimonial *Libranos del bien* (2008), allí también cruzó tipos textuales como la crónica, la entrevista y el testimonio en un marco de novela construida en un espacio y tiempo reales, con personas reales. La primera persona es usada constantemente y las técnicas de reportería que vincula descripciones y escenografías con datos puros de la historia, también se vinculan en el relato. Las frases cortas, tan propias del periodismo narrativo, son empleadas por el autor para darle más ritmo a sus escenas y el uso de las frases entregadas por las fuentes que en el cambio de género a la ficción se vuelven personajes. Por ejemplo, en este pasaje, la entrevistada se encarga de elaborar una atmósfera de veracidad y Sánchez Baute (2018b) respeta el léxico y el tono del lenguaje empleado:

¿Si ves, escritor? [...]. *Te decía que cuando me participaste de tu interés por averiguar lo que sucedió en este pueblo durante estos últimos años, me llenó de contentura saber que habías vuelto a tu tierra luego de tantos años de ausencia, pues guardando la esperanza de que te agarre la nostalgia y no vuelvas a abandonarnos nunca más... No vayas a pensar que soy metiche. Ah, no. Ni se te ocurra. Pero ¿cuántos años es que llevas viviendo en Bogotá?... ¿Veintiocho? Pero entonces ya tú eres un cachaco. ¡Amalaya no se te hayan pegado las costumbres de esa gente! Dios te ampare y te favorezca* (p. 14).

Al volver con el relato de *Leandro* (2019), el personaje que definitivamente conecta la tradición literaria del Caribe colombiano con el texto en análisis es Josefa Guerra. Ella es la mujer/musa que inspiró a Leandro para componer su canción “Diosa coronada”. Y esa melodía también es, quizás, el epígrafe vallenato de mayor resonancia internacional desde la literatura. En el relato Sánchez Baute expone sus emociones, cita los versos, opina y entrega una pausa descriptiva para que el lector, definitivamente, pacte su conversación desde la veracidad. Sobre Josefa Guerra, Sánchez Baute (2019) narra:

[...] estaba frente a una mujer mítica, una leyenda no sólo del vallenato sino también del país, luego de haber inspirado uno de los versos más hermosos de la música vallenata: “*Señores vengo a contarles: / hay nuevo encanto en la sabana. / En adelante van esos lugares, / ya tienen su diosa coronada*” [...]. La diosa coronada es hoy una mujer de ochenta y tres años. De piel morena y lunareja, es robusta, mide algo más de 1.65 m de estatura y lleva el cabello corto, encanecido (p. 161).

En este fragmento se advierte la unión entre la inspiración de Leandro, sus versos, su musa y la tradición literaria del Caribe, esa que se cimienta en *Cien años de soledad* (1967). Sin embargo, la novela que más directamente se relaciona con la historia de vida de Leandro es *El amor en los tiempos del cólera* (1985), pues, como lo anticipamos, el epígrafe escogido por García Márquez (2018) pertenece a la canción “Diosa coronada” de Leandro Díaz y está en el mismo fragmento citado por Sánchez Baute (2019): “*En adelante van esos lugares, / ya tienen su diosa coronada*” (p. 9). Y así como Chema Gómez está en la piedra angular de la música vallenata con su canto “Compai Chipuco”, Leandro y su “Diosa coronada” se sumaron, gracias a la composición en prosa de Alonso Sánchez Baute, a la tradición literaria colombiana ligada al vallenato.

De este modo, no resulta erróneo afirmar que el relato elaborado por Sánchez Baute es un vallenato literario, pues como se rastreó, sus protagonistas, sus escenarios, sus melodías, sus referencias historiográficas y sus técnicas narrativas tienen el sello de la poesía vallenata tradicional. Por lo tanto, leer *Leandro* de Sánchez Baute es recorrer un vallenato en prosa que pertenece a la tradición literaria colombiana y que, desde los cambios y aportes necesarios de la literatura contemporánea, entabla un diálogo con líricas y prosas anteriores que emanaron desde la historia colombiana y su Caribe grande.

Leandro es un relato literario escrito desde Colombia con diversas intertextualidades de varias obras líricas y narrativas de nuestras letras. En sus aspectos formales, diferentes géneros aportan a la consolidación del entramado textual. Desde la no-ficción, el periodismo y la ficción se usan recursos literarios para consolidar la narración y respetar el pacto de verosimilitud/veracidad que todo texto literario hace con el lector. Existen

diálogos directos con otros textos cumbre de nuestras letras como *María y Cien años de soledad*. También hay una relación con el correlato histórico, pues episodios de nuestro siglo xx como la Masacre de las Bananeras y el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán surgen dentro de las composiciones vinculadas por el narrador en *Leandro*. En ocasiones, la misma enciclopedia del narrador erudito vincula grandes figuras de las tradiciones literarias europeas y algunos rasgos los asocia a su personaje central.

Sin duda, Sánchez Baute continúa con temáticas y formas propias que, sin dejar de retratar con palabras los cuadros de costumbres del Caribe, proponen nuevas formas de narrar que consolidan su poética textual desde la ética de la forma artística, pues su obra invita al lector a un pacto de veracidad desde el uso de testimonios reales, de espacios geográficos rurales y caribes, también desde el uso, sin abuso, de la primera persona y del desarrollo de personajes enmarcados en un correlato histórico real. Faltará, cómo no, ver la forma de relacionarse y las intertextualidades que Sánchez Baute tiene con autores contemporáneos que también tengan al Caribe, colombiano o latinoamericano, como epicentro de sus obras literarias. El sendero analítico y la creatividad contemporánea invitan a abrir estas nuevas vetas de investigación que, sin duda, nos aportarán al estudio de la literatura colombiana.

Referencias bibliográficas

- Araújo Noguera, C. (2002). *Trilogía vallenata. Homenaje a Consuelo Araujonoguera*. Bogotá: Ministerio de Cultura/Fundación Festival de la Leyenda Vallenata.
- García Márquez, G. (2007). *Cien años de Soledad*. Bogotá: Real Academia de la Lengua Española/Alfaguara.
- Gossain, Juan. (2019). *Diccionario de la vida*. Bogotá: Intermedio Editores.
- Real Academia Española (2014). Vallenato. *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.5 en línea]. Recuperado de: <https://dle.rae.es/vallenato> [10.06.2022].
- Samper Pizano, D. y Tafur, P. (2016). *100 años de vallenato*. Bogotá: Aguilar.
- Sánchez Baute, A. (2012). El vallenato prohibido de Rafael Escalona. *Revista Diners* 481. Recuperado de: https://revistadiners.com.co/cultura/archivo/30774_el-vallenato-prohibido-de-escalona/ [10.06.2022].
- Sánchez Baute, A. (2017). La culpa, la mujer y *Cien años de soledad*. *Semana* (5 de junio). Recuperado de: <https://www.semana.com/igualdad-de-generos-en-cien-anos-de-soledad/527564/> [10.06.2022].
- Sánchez Baute, A. (2018a). *La Hamaca Grande*. Bogotá: Biblioteca Nacional.
- Sánchez Baute, A. (2018b). *Libranos del bien*. Bogotá: De Bolsillo.
- Sánchez Baute, A. (2019). *Leandro*. Bogotá: Alfaguara.
- Oñate Martínez, Julio. (2003). *El abc del vallenato*. Bogotá: Taurus.
- Van Gogh, V. (2018). *Cartas a Théo*. Ciudad de México: Fontamara.

EL CIELO A TIROS Y EL DEBATE DE LA SICARESCA COMO GÉNERO. UNA LECTURA DESDE LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN*

EL CIELO A TIROS AND THE SICARESCA DEBATE AS A GENDER. A READING FROM THE AESTHETICS RECEPTION

Claudia María Maya Franco,¹ Andrés Alexander Puerta Molina²

* Artículo derivado del proyecto de investigación Contribución de la literatura en la resignificación del concepto de violencia en el contexto del post-acuerdo. Nuevas representaciones de la violencia en un corpus de novelas y crónicas colombianas escritas entre 2000 y 2016, financiado por la Universidad de Medellín, Colombia.

Cómo citar este artículo: Maya Franco, C. M. y Puerta Molina, A. A. (2022). *El cielo a tiros* y el debate de la sicaresca como género. Una lectura desde la estética de la recepción. *Estudios de Literatura Colombiana* 51, pp. 113-130. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.348612>

¹  cmaya@udemedellin.edu.co
Universidad de Medellín, Colombia

²  andrespuerta@udemedellin.edu.co
Universidad de Medellín, Colombia

Resumen: En este artículo se hace una lectura de la novela *El cielo a tiros* desde la perspectiva de la estética de la recepción (ER), con el fin de acercarse a dos puntos de vista antagónicos que suelen enunciarse en torno a las llamadas “narconovelas”: que el tratamiento literario del narcotráfico es siempre *pornomiseria* y utilitarismo o que da cuenta de un *compromiso* social por parte de los literatos. Este acercamiento implica abordar el debate sobre la sicaresca como género literario. Se concluye que ambos puntos de vista responden a *horizontes de expectativas* mediados por diferentes circunstancias espacio-temporales, así como sociales e históricas.

Palabras clave: Estética de la recepción; literatura; narcotráfico; pornomiseria; Jorge Franco; sicaresca.

Abstract: This article makes a reading of the novel *El cielo a tiros* from the perspective of reception aesthetics (RE), in order to approach two antagonistic points of view that they are usually enunciated around the so-called “narconovelas”: that the literary treatment of drug trafficking is always pornomiseria and utilitarianism, or that it accounts for a social commitment on the part of writers. This approach implies addressing the debate on the sicaresque as a literary genre. It is concluded that both points of view respond to expectations horizons mediated by different space-time circumstances, as well as social and historical ones.

Keywords: Aesthetics of reception; literature; drug trafficking; pornomiseria; Jorge Franco; sicaresca.

Editores: Andrés Vergara Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 19.01.2022
Aprobado: 09.06.2022
Publicado: 18.07.2022

Copyright: ©2022 *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 cielo a tiros (2018) y las otras dos novelas que componen su trilogía sobre Medellín, *Rosario Tijeras* (1999) y *El mundo de afuera* (2014), son en virtud de su éxito comercial, su trasvase a diversos soportes y el carácter massmediático de Jorge Franco, dignas representantes de lo que podría denominarse un devenir mercancía del arte y la literatura, lo que las ubica en la vorágine de dos tipos antagónicos de lectores que enmarcaremos en la dualidad: *pornomiseria* vs. *compromiso*.¹ El primer lector se plantea cuestiones como la de la postura ética del autor respecto del contenido: ¿hacer novelas sobre narcotráfico y violencia es lucrarse de modo utilitarista del dolor padecido por las víctimas, es contribuir a la mala imagen que a nivel nacional e internacional tiene el país, así como la ciudad de Medellín, es beneficiarse de la *pornomiseria*? También se plantea la cuestión del tratamiento del material y el carácter estético de las obras: ¿La cercanía entre la narración y los hechos iría en detrimento de la calidad literaria al no exigir, por parte del lector, más que operaciones de constatación que reflejarían un rebajamiento de la forma al nivel prosaico y bravucón de los pillos?

Del otro lado están quienes consideran que es un deber de la literatura hablar sobre lo real social, no disimular su carácter decadente, sino ponerlo de manifiesto.

Estas dos posturas que, como veremos, nacen de los *horizontes de expectativa* de sus lectores, pueden ser abordadas desde la estética de la recepción (en adelante ER), cuyo método consiste en reconocer la similitud entre una obra literaria y otras, propias y ajenas; en visibilizar tanto sus referentes fácticos como ficcionales, en caracterizar la relación que establece con la praxis y el horizonte de expectativa en que se ubica.

El cielo a tiros a la luz de la estética de la recepción

La ER es un enfoque teórico y metodológico que, en la tríada que subyace todo proceso de lectura (escritor-texto-lector), enfatiza en la instancia del lector. Sus fundadores son Hans Robert Jauss (1986) y Wolfgang Iser (1976); sin embargo, las referencias al lector, o bien, a la recepción, se remontan incluso a la tradición griega.² Variadas consideraciones

¹ La pornomiseria es un concepto acuñado en *Agarrando Pueblo* (1978), de Luis Ospina y Carlos Mayolo, miembros del Grupo de Cali, para referirse críticamente a un tipo de cine en el que “la miseria se convirtió en tema impactante y, en mercancía fácilmente vendible, especialmente en el exterior.

² Es conocida la preocupación que, en *La República*, manifiesta Platón respecto de la influencia de las artes en la formación de los jóvenes; también es conocido el potencial catártico que Aristóteles reconoce a las artes poéticas, su efecto psicagógico derivado de la ficción de objetos reales o posibles, en virtud del cual se logran la purificación y liberación del ánimo.

presentes en la literatura, la poesía y la filosofía estética (Sartre, 1969; Adorno, 1962; Eco, 1990; Barthes, 2007) aludirán también al papel del lector en la construcción de sentido, la interpretación, la co-creación de los textos e incluso el *placer estético*. Las características de este enfoque lo hacen pertinente para el análisis de los dos tipos de lector involucrados en la vorágine que mencionamos al comienzo.

La historia de la teoría literaria moderna ha pasado por varias etapas que han estado determinadas por diferentes énfasis. El romanticismo centró su atención en el autor; se trataría, en este caso, de dedicar el esfuerzo a una caracterización de Jorge Franco, aspectos biográficos y su incidencia en la obra, intenciones susceptibles de ser inferida. Por su parte, la Nueva Crítica se interesó en el texto, aquí habríamos podido proceder al análisis retórico, filológico o poético de la o las novelas del autor. Finalmente, la hermenéutica moderna, la fenomenología y la ER, pusieron el énfasis en el lector. La ER, en su modalidad clásica, toma de la hermenéutica la vocación de esclarecimiento, interpretación y traducción; de su modalidad ontológica apropia la idea que Heidegger presenta en *Ser y tiempo*, según la cual el comprender es la estructura fundamental del *Dasein*.

La ER se nutre de los conceptos de juego y diálogo propuestos por Gadamer en *Verdad y Método* (1960), con el fin de explicar la relación que los lectores establecen con los textos en términos de una construcción de sentido. La interpretación de las obras del pasado implica un diálogo necesario no solo entre el lector y el texto, sino también entre sus historicidades. La interpretación consiste así en un esfuerzo por construir un horizonte que pueda ser un suelo común entre ambas partes. Esta noción determinará lo que la ER denominará horizonte de expectativas y constituye uno de los elementos más importantes de su método, pero a la vez uno de los más criticados.

En medio de un ambiente en el que se enuncian teorías relativistas y se reivindica el irracionalismo, la ER toma distancia de las teorías literarias positivistas para acercarse a la fenomenología husserliana y, en particular, a la idea de que las cosas, tanto reales como ficticias, no existen al margen de la conciencia que las propone, o bien, la idea de que la conciencia es siempre conciencia de algo, la apariencia que los fenómenos tienen en nuestra mente. La fenomenología no se ubica ni en una concepción empirista e individual ni en un psicologismo, sino en el análisis de las estructuras y de los fenómenos de la conciencia.

Roman Ingarden (2005) aporta interesantes nociones a la ER: *intención significativa y puntos de indeterminación*. La primera alude a los efectos que el escritor quiere lograr y la

segunda a la imposibilidad que tienen las obras de abarcar todos los ángulos, aspectos y circunstancias y la indispensable cooperación del lector en la tarea de la *concretización*, que consiste en “llenar los huecos”, los vacíos que deja la indeterminación (p. 5). Los lectores a los que aquí nos referimos, llenan estos “huecos”, en virtud de su inserción histórica: cercanía o distancia con los hechos narrados, prejuicios derivados de la propia experiencia, o de la de otros, contacto con discursos multimodales que abordan la temática.

Wolfgang Iser avanza en la línea propuesta por Ingarden. En su obra *El acto de leer*, Iser (1976) insiste en la necesaria relación que la lectura implica entre las imágenes del lector y los esquemas de la obra. De esta relación se deriva la noción de *lector implícito*, aquel que habita en el plan significativo de los textos. Este plan no se realiza del modo completo —los textos tienen oquedades, vacíos e indeterminaciones— hasta el momento en el que aparece un lector real.

En la conferencia inaugural de la Universidad de Constanza (1967), Jauss define la ER como el estudio de la experiencia del lector que, no obstante, no incurre en el psicologismo, pues las expectativas de los lectores están determinadas por su competencia literaria, el cúmulo de sus lecturas previas, sus propias experiencias e historicidad (aspectos susceptibles de objetivación) y no en sus condiciones psíquicas. Se parte de la existencia de una relación dialógica entre obra y recepción, en la que cada nueva experiencia de lectura va consolidando un acervo que constituye el horizonte de expectativas de los lectores. La aceptación o el rechazo de la novela de Franco, estaría determinada, en este contexto, por dichas expectativas. El encuentro con una obra puede ocasionar un cambio de horizonte derivado de lo que el autor denomina *distancia histórica*: la que media entre las expectativas de la obra y las de sus lectores. *El cielo a tiros*, por ejemplo, podría modificar la percepción, recuerdo, prejuicio, que sus lectores tengan sobre el flagelo del narcotráfico o la figura de Pablo Escobar.

La ER y la noción de horizonte de expectativas reciben muchas críticas que apuntan a su aparente falta de fundamentación: no habría modo de objetivar los criterios de lectores sucesivos de una obra o conjunto de obras y se podría caer en un subjetivismo conceptualmente inasible. La ER toma distancia de modelos anticuados y positivistas, aun a riesgo de no alcanzar sólidas y duraderas conclusiones, pero beneficiándose de la espontaneidad, el perspectivismo y la sorpresa.

Hemos elegido *El cielo a tiros* (2018) de Jorge Franco, por varios motivos: la ficción está fielmente anclada en hechos; la obra avanza triunfalmente por las pasarelas de la

industria cultural,³ siendo esta una victoria que se acompaña de críticas relativas a la apología que eventualmente hace de los narcos. En la entrevista “Si me toca hacer un mea culpa por *Rosario Tijeras*, lo hago”, concedida a la revista *Semana* a comienzos de 2018, el propio autor reconoce la contribución que hubiera podido tener *Rosario Tijeras* a una mirada benévola que las generaciones más jóvenes hacia los narcos (Semana, 2018, párr. 8). No obstante, en otra entrevista concedida a la CNN en 2018, plantea que novelas como *El cielo a tiros* son importantes porque existe en la actualidad una mirada “generosa” con el fenómeno del narcotráfico y, según el autor, hay una tendencia a “repetir ciertos comportamientos de esa época” (CNN, 2018, min. 2:10). Mirar el espejo retrovisor de la sociedad y analizar los nefastos efectos que produjo el narcotráfico permitiría entender qué hemos hecho mal e intentar no repetir esos errores.

En aras de hacer una lectura de la novela de Jorge Franco desde algunos presupuestos de la ER, procederemos del siguiente modo: estableceremos los parentescos lejanos y cercanos de la novela, miraremos cuáles son sus referentes fácticos y ficcionales y abordaremos la relación que establece con la praxis, es decir, la relación entre la novela y la sociedad.

Objetivar el horizonte de expectativas permite, según la ER, establecer la calidad estética de las obras literarias. Atendemos al carácter intersubjetivo que Jauss confiere al horizonte de expectativas como construcción colectiva con el propósito de inquirir por la interacción entre *El cielo a tiros* y sus lectores. En cuanto a la intención del autor, el propio Franco dice:

Los escritores estamos en nuestro derecho de contar nuestra realidad. Mucha gente ha dicho que hay un afán comercial detrás de estos temas para yo lucrarme con ellos. Pero no, es mi ciudad, es el lugar donde crecí, el lugar que vi venirse abajo, que vi renacer luego, el lugar que a veces tiende a repetir la historia, a caer en los mismos errores. Entonces son cosas que me confrontan constantemente, y por eso las cuento (Loaiza, 2018, párr. 5).

Esta cita nos permite situar un elemento que resulta crucial a la hora de pensar en la noción de horizonte de expectativas, a saber, la experiencia. Esta, como bien lo plantea Gadamer (1988), puede ser de dos tipos: *Erlebnis*, o relativa a la vivencia, y *Erfahrung*, relativa a la comprensión o racionalización de lo experimentado. Según la tradición ontológica de la hermenéutica, la experiencia no es una simple acumulación de vivencias sino una constante transformación y construcción del sujeto orientada por la búsqueda

³ Polka producciones compró sus derechos a mediados de junio de 2019 para realizar una serie televisiva.

de sentido que acontece en la comprensión. La experiencia requiere una pausa para hacerse comprensiva y transformadora. En el encuentro con la literatura, dicha pausa puede ser el resultado de la negación, puesta en suspenso, crítica o vuelta del revés, que las obras hacen de lo cotidiano. El reto que la experiencia literaria corresponde, según Jauss (1986), a una “actitud de goce con el arte para y desde la liberación” (p. 5). Esto solo es posible mediante la cooperación del lector que consiste en la puesta en suspenso de sus experiencias, preconcepciones, modos de valorar, a partir del encuentro dialógico con lo otro que le propone la obra de arte literaria. La búsqueda de sentido que este extravío provoca implica una transformación del lector en medio de una relación dialéctica e interactiva con la obra en la que esta es interrogada en términos de la plausibilidad y pertinencia de la respuesta que da a las preguntas de su momento histórico. La evaluación de dicha respuesta está determinada por el horizonte de expectativas de los lectores, y nuestra hipótesis es que, respecto de la novela de Franco, los juicios antagónicos, mencionados al comienzo, surgen de las preconcepciones que tienen los lectores no solo del género de las narconovelas sino, en general, de lo que es la literatura. Estos prejuicios, en términos de Gadamer (1998), tienen su arraigo en la tradición y en la enseñanza.

Los planteamientos de Jauss sobre la relación entre arte y sociedad resultan pertinentes a la hora de analizar una novela como *El cielo a tiros* que establece un vínculo tan estrecho con el estado de cosas que constituye su trama. En este punto podríamos preguntarnos por la relación dialéctica que la novela establece con sus lectores en términos de las posibilidades de actualización que permite mediante la interacción, las respuestas que brinda respecto a sus circunstancias históricas, los efectos que ocasiona en los grupos sociales en los que acontece su recepción, la función comunicativa que propicia y los horizontes de expectativas que activa y pone en controversia. La experiencia de lectura, el acontecer del encuentro del lector con la obra en la que este participa en la construcción de sentido, es la que da paso a una actualización siempre contingente y situada de la obra de arte literaria. La posibilidad de comunicar esta experiencia da lugar a los juicios sobre la obra entre los que hemos elegido los de pornomiseria y compromiso.

Sin embargo, podríamos preguntarnos si estos dos juicios, en los que con frecuencia queda atrapada la crítica, aportan realmente a la construcción de sentido o comprensión de la obra. Si no lo hacen, podría deberse a una deficiencia de la obra misma respecto de un horizonte de expectativas al que no reta, a respuestas que no satisfacen o certezas

que no logra conmover, quedando su valoración atrapada en dos posturas antagónicas y un tanto estériles.

Estas consideraciones, así como la lectura de la novela, permiten reconocer al menos tres tipos de lectores que podemos presentar en función de su grado de cercanía con los hechos narrados. Así, en primer lugar, los más involucrados serían los habitantes de Medellín que fueran, a su vez, contemporáneos no solo del autor, sino también de los hechos narrados. Son los que vivieron en carne propia el horror de las explosiones intempestivas, los toques de queda, el encuentro espeluznante con balaceras y cadáveres; la compañía de los hijos de los narcos en el colegio; la zozobra y la tristeza que contrasta con la infancia que transcurrió recorriendo calles en bicicleta, sintiendo como propias las casas de los amigos del barrio y que fue sucedida por una adolescencia y juventud confiscadas por el horror, el asesinato de personas cercanas; la sangre, la barbarie y las noticias escalofriantes. Son los lectores aludidos por el autor cuando menciona: “es mi ciudad, es el lugar donde crecí, el lugar que vi venirse abajo” (Loaiza, 2018, párr. 5).

En segundo lugar están los medianamente involucrados: habitantes de Medellín pertenecientes a generaciones posteriores, a un contexto un tanto más optimista, cuya relación con tales horrores está mediada por narraciones, entre las que son relevantes las literarias. Este tipo de lector tuvo un contacto parcial o indirecto con los hechos narrados, por lo que su distancia histórica es mayor. Esto hace que, desde el punto de vista de la recepción, pueda observar la novela como un testimonio histórico que mezcla elementos ficcionales. En tercer lugar se ubican los lectores con mayor distancia histórica, bien sea por razones geográficas, generacionales o por simple desconocimiento, cuya relación con los hechos, cuando existe, está mediada por el cine, la televisión y la literatura. Son lectores para quienes la novela podría ser, incluso, mera ficción. La distancia entre estos lectores es la que despliegan las diferencias subjetivas y la historicidad, inherente a lectores y obras literarias, que van configurando de modo tan constante como diverso el horizonte de expectativas. En el caso de cualquiera de estos lectores es posible interrogarnos acerca de su participación en la tarea de actualización en que consiste el acto de leer y que está siempre mediada por la distancia espacio temporal.

Quizá resulte arriesgado el intento de reconstrucción del horizonte de expectativas en relación con la novela de Jorge Franco, justamente por tratarse de una novela tan reciente. Su temática, no obstante, nos remonta a la década de los noventa a través de los descendientes de narcos cuyas vidas no han podido librarse de la sombra nefasta que

los “negocios” de sus padres han lanzado sobre ellas y que dan por resultado un cúmulo de recuerdos aterradores, culpas, venganzas, agresividad, muerte, familias destrozadas, amenazas, desapariciones, homicidios, drogadicción y vidas truncadas por el pasado. La novela tiene otro referente importante, se trata de la Alborada, fiesta a la que muchos atribuyen un origen siniestro y con la que algunos habitantes de Medellín dan la bienvenida a diciembre. Larry, protagonista de la novela, ha regresado a Medellín después de doce años viviendo en el extranjero, tras la desaparición de Libardo, su padre. El motivo de su regreso es sepultar los restos de su progenitor que han sido recuperados por las autoridades. Al hacerlo, encuentra una ciudad sumida en la caótica y violenta Alborada, unos amigos del pasado alcoholizados, adictos a las drogas y a fiestas decadentes en medio de sexo desenfrenado y conversaciones grotescas, y una madre, ex reina de belleza, sumida en la depresión y la drogadicción. Este contexto se extiende como un brazo demoníaco que desde el pasado atrapa a los personajes, enfrentándolos una y otra vez con el horror del que intentan escapar o al menos evadir.

***El cielo a tiros* y sus parentescos lejanos y cercanos**

No era la intención de Franco hacer una trilogía. Por eso la primera parienta, *Rosario Tijeras*, que transcurre en medio de homicidios, drogas y experiencias al límite, debería estar antecedida por *El mundo de afuera*, cuyo referente es el secuestro del millonario Diego Echavarría Misas, en 1971. Este secuestro estaría anunciando, mediante “campanazos de alerta [...] lo que se venía” (Semana, 2018, párr. 20). La tercera novela es “como el guayabo, la resaca, el legado que nos dejó el narcotráfico” (párr. 20). Tres novelas sobre Medellín, sobre la violencia en sus calles, la inseguridad, las fuerzas demoníacas que se la toman de tanto en tanto y nunca la abandonan del todo, sus ciudadanos, sus contrastes.

El término *sicaresca* nombra un subgénero literario al que pertenecería la novela *El cielo a tiros*. Surge de la conjunción entre picaresca y sicario. La primera narra las aventuras de un pícaro; la segunda, los avatares de un asesino a sueldo, que se mueve en medio de una sociedad en la que la muerte ha devenido en mercancía en medio de radicales diferencias socioeconómicas que segregan en Medellín, así como en las demás ciudades del país, a un sector de la población al que se condena a la pobreza y a la falta de oportunidades. La *sicaresca* representa el “diálogo entre los mundos divorciados que dan forma a la ciudad, construye un precario espacio de encuentro que impele al lector a reconocerse en lo desconocido” (Lander, 2007, p. 168).

Este diálogo inviable e indeseable en la praxis es sumamente seductor en la literatura, porque permite al lector ingresar en lo desconocido, en lo temido, acercarse hasta el nivel de la impudicia, sin perecer en el intento. Esta experiencia es la que posibilita “descubrir que los conceptos de víctima y victimario pierden su valor semántico tradicional y se tornan indistinguibles” (p. 170). Así, la sicaresca tiende puentes entre ciudadanos que en la realidad están separados por un abismo, ayuda a la compasión, el padecer con el otro, a partir de la comprensión de sus circunstancias y produce un efecto catártico de liberación del miedo e incluso del odio que se suscita entre quienes son reconocidos como violentos o ejecutores de actividades ilegales y una élite que les teme, pero con mucha frecuencia participa también de la ilegalidad. Cabe recordar que el poder corruptor del narcotráfico en Colombia no solo dinamitó los cimientos morales de las clases más desfavorecidas; también tentó a los ricos, a los políticos, a los poderosos, al punto que se comprobó que un presidente fue elegido gracias a los dineros provenientes del Cartel de Cali.

Como es ampliamente sabido, el término sicaresca se le atribuye al escritor Héctor Abad Faciolince, quien lo utilizó en un artículo titulado “Estética y narcotráfico” (2008). Allí habla de cómo en Colombia se difunde una estética mafiosa que influye en cierto tipo de literatura producida en una región afectada por el tráfico de drogas ilegales. Para Abad Faciolince, la mejor lograda es *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, y en ellas hay cierta visión tolerante con los asesinos a sueldo. Por su parte, en *La novela sicaresca: exploraciones ficcionales de la criminalidad juvenil del narcotráfico*, Margarita Jácome (2006) sostiene que la sicaresca incluye “una serie de narraciones filmicas y escritas, testimoniales y noveladas producidas en la región de Antioquia, cuyas características son el protagonismo del joven sicario al servicio del narcotráfico y su violencia” (p. 2). En esta investigación —en la que se retoman ideas de Abad Faciolince, para quien este tipo de novelas son una enfermedad que sufre la literatura y el *sicariato* es una peste de la ciudad— igualmente se aborda a los asesinos a sueldo como una subcultura del narcotráfico en la que se instalan ciertas prácticas de los jóvenes, representadas en la literatura. Sumado a lo anterior, otros autores que han abordado la temática discuten la tensión frente al afán comercial y la visión de compromiso político que pueden tener estos relatos, asunto que se ha extendido a las series televisivas que se han concentrado en estos fenómenos. Finalmente, si bien no hay conclusiones definitivas, este artículo aborda la discusión desde la percepción y el efecto que puede producir la literatura en

el receptor, ya que existen diferentes miradas sobre el mismo fenómeno. La cercanía temporal y espacial con *El cielo a tiros* determina cierta forma de interpretarlo para personas que vivieron en carne propia el rigor de la violencia; en cambio, la distancia y el conocimiento del flagelo a través de series, películas y documentos originan otra manera de recibir la problemática del narcotráfico, sobre todo si se tiene en cuenta que, por fines comerciales, muchas veces se enaltece la figura de los villanos y la representación que se da de los criminales es magnificada y puesta en clave heroica. La construcción de sentido para estos diferentes tipos de público es muy disímil y de ahí se derivan los juicios antagónicos que suscitan las narconovelas.

Todo parece indicar que, más allá de la agudeza que supone la similitud significativa entre picaresca y sicaresca, no podría derivarse, por analogía, ningún otro dato que aporte a la definición de este corpus literario. El debate en torno al concepto de picaresca ha llevado a que algunos críticos, entre ellos Óscar Osorio en su texto "*Sicaresca*": *de la agudeza verbal al prejuicio crítico*, prefieran utilizar el término "narcorrealismo" para referirse a un tipo de literatura de violencia cuyo caso es el narcotráfico, o incluso las expresiones literatura del sicario, de sicarios, de sicariato en Colombia, las cuales apuntan con mayor precisión a su objeto: "los sicarios constituyen también, como los *cowboys* del Oeste norteamericanos o los samuráis japoneses, una mitología fraguada por la literatura, el cine, la música, el periodismo y la fantasía popular [...] cuando se habla de ellos [...] se confunden ficción y realidad" (Vargas Llosa, 1999, párr. 3).

Lo cierto es que el término sicaresca, enunciado por Abad Faciolince (2008) con el ánimo de nombrar un subgénero que sería una suerte de enfermedad de la literatura, da cuenta de un horizonte de expectativas. De aquí el primero de los juicios sobre las narconovelas, que brota del desajuste entre cierta concepción de la literatura y lo que estas novelas proponen. A este juicio le acompañan consideraciones sobre el carácter oportunista de esta literatura, su facilismo y su precario nivel estético. Además se opone, como mencionábamos desde el comienzo, a otro juicio según el cual la literatura es justamente un espejo de lo real y su compromiso consiste en ser memoria y posibilidad de reflexión. Los lectores que encarnan una u otra postura pertenecen a su vez a dos modos de concebir la literatura arraigados en su acervo particular, con lo que "sicaresca", más que una noción que ayude a avanzar en el esclarecimiento y comprensión de un corpus amplio de textos de la literatura colombiana contemporánea, es un concepto que da cuenta de dos modos antagónicos de concebir la literatura. A este respecto

resulta muy interesante la investigación: “¡Pa’ las que sea, parce!’: límites y alcances de la sicaresca como categoría estética” (2014), que tras indagar en la relación entre cultura y sociedad en Colombia, concluye que “El conflicto interno armado no parece seducir al gran público como sí lo hace el narcotráfico y sus derivados: carteles, bombas, fiestas, cárceles, zoológicos, mujeres, cirugías y especialmente los sicarios” (Van der Linde; Castañeda Santoyo; Cifuentes Avellaneda y Murcia, 2014, p.8). El sicario es una mercancía más de la industria cultural altamente demandada por editoriales y productoras audiovisuales. Desde los años 80 se han producido una serie de libros, series televisivas e incluso películas que tratan la temática, tanto en la ficción como en la no ficción ha existido un terreno fértil en el que se han destacado nombres como los del propio Jorge Franco, Víctor Gaviria, Alonso Salazar, Andrés López, Gustavo Bolívar, José Libardo Porras, José Alejandro Castaño y un largo etcétera.

Referentes fácticos y ficcionales en *El cielo a tiros*

El primer dato factual es el narcotráfico, un fenómeno social que cobra relevancia en Colombia durante las décadas de los 60 y 70 y abarca el rentable negocio de la producción, procesamiento y comercialización de drogas a nivel internacional, así como los esfuerzos de los gobiernos por desactivarlo mediante prohibiciones, castigos, persecuciones y sanciones que han desatado una guerra sin cuartel entre las partes y un largo capítulo de terror en la historia del país.

Poco hay que decir sobre Pablo Escobar, un segundo dato factual. Nadie ignora que fue uno de los criminales más abominables de la historia. Hay quienes, sin embargo, lo ven como un Robin Hood criollo al que quieren, justifican e incluso creen vivo a pesar de las evidencias. La figura de Escobar es una de las más polémicas, sobre él se han hecho documentales, series, se han escrito libros de ficción y no ficción y una de las grandes críticas que siempre surge es hasta qué punto se mitifica el personaje cada que se cuenta la historia, qué tanto puede influir en los más jóvenes el relato heroico o simplemente el recuento de sus “hazañas”, de su poder y su incontable fortuna.

En *El cielo a tiros*, Libardo afirma que la muerte de Pablo Escobar partirá la historia de Colombia en dos. Y puede que tenga razón, que su muerte haya marcado diferencias entre la Medellín bajo su amenaza y la Medellín posterior a su muerte, pero quizá el parte aguas no es el que se esperaba:

¿De dónde sacamos que luego de la muerte de Escobar nos íbamos a despertar en una ciudad arrullada por el canto de los pájaros, por la lluvia mañanera y renovada por la brisa tibia en las tardes de sol? Esa no era la ciudad para la que estábamos preparados, no habíamos nacido para vivir en el paraíso (Franco, 2018, p. 87).

La idea de un enemigo único, que sirve como cortina de humo a los demás problemas de la sociedad, fue muy bien aprovechada por los políticos de turno, por eso algunos pensaron que muerto Escobar terminarían los problemas. La orilla de acá no es el entorno paradisiaco que florece tras el triunfo del bien sobre el mal. Es un suelo fértil en el que prospera, bajo otras modalidades. Ya no hay un líder central, sino que hay pequeños cabecillas que controlan el negocio y continúan influyendo en todos los estratos de la sociedad. La novela se ocupa del remanente, de la tendencia a justificar a los criminales, de la mentalidad tramposa y agresiva que insiste en aferrarse a las grietas de la ciudad y su subsuelo, inoculándose en la mentalidad de muchos:

Los analistas siguen estudiándolo en sus diferentes manifestaciones: las implicaciones en las prácticas culturales y el lenguaje, la redefinición de los sujetos culturales y la transformación axiológica, la corrupción del tejido social y de la institucionalidad, la generalización de la violencia, entre otras (Osorio, 2014, p. 20).

Según el autor, ese es uno de los propósitos que tiene este libro, esculcar en el pasado, abrir algunas heridas mal cicatrizadas para que seamos conscientes de los peligros que conlleva normalizar comportamientos y actitudes frente al fenómeno criminal del narcotráfico. La novela revisita estos referentes eventualmente gastados, pero sobre todo sus consecuencias. Doce años después, al regresar para dar sepultura a los huesos de su padre, asesinado por los PEPES⁴ tras un prolongado secuestro, Larry experimentará con amargura esa sensación de agua estancada: “Volver a Medellín era como no haberse ido nunca, como si los años que pasó por fuera hubieran sido un sueño y, al despertar, la ciudad se hubiera tragado el tiempo” (Franco, 2018, p. 357). Esa suerte de *eterno retorno de lo idéntico* tiene manifestaciones aparentemente inocentes tales como la música decembrina. Se la acepta año tras año tal y como un día lluvioso, un ritual, un karma o un decreto inobjetable, un signo de anquilosamiento, conservadurismo y falta de capacidad crítica, que se valida como sacralización del pasado mítico de los arrieros; pero es más bien un no querer pensar, un querer relativizar o justificar, el pasado y presente de violencia.

⁴ Perseguidos por Pablo Escobar, grupo paramilitar conformado por ex socios de Pablo Escobar y financiado, en buena medida, por el Cartel de Cali.

Recurrente es también quemar pólvora o tomar aguardiente, bien sea para celebrar, para “ahogar las penas”, o simplemente porque sí. Estas dos costumbres tienen en la Alborada su lugar por antonomasia:

La Alborada —me dice—. Fue un invento de Berna [...] se armó una guerra de combos, los de Berna contra los de Doble Cero, toda una matazón que terminó convertida en una celebración con pólvora [...] dizque para darle la bienvenida a diciembre (Franco, 2018, p- 186).

La mañana siguiente devuelve a los madrugadores la imagen nefasta de la herencia que la ciudad ha recibido y que renueva ritualmente año tras año, a despecho de la administración municipal y de una parte considerable de la población.

Es a este ritual, a ese recorrido en medio de las ruinas, al que la novela convoca a sus lectores. Contarán como principal compañía con Larry, protagonista, Pedro el Dictador, amigo de la familia, la exnovia de Larry y la Murciélagu. Para el consumo, habrá marihuana, anfetaminas y aguardiente. Se recorrerá a toda marcha la avenida de Las Palmas, haciendo breves escalas que más parecerán temporadas en el infierno. El paseo se solazará con música repetitiva, artificial, cuyas letras hacen exangüe tributo a un sexo que requeriría más energía que la que portan estos cuerpos jóvenes en los que habitan almas ancianas e incluso desahuciadas:

Una cantante con voz robotizada vocífera, papi, dame duro, dame duro contra el muro, duro, duro contra el muro, papi. Mientras maneja, Pedro el Dictador nos cuenta la historia de un amigo suyo que se cayó a una alcantarilla y pasó allí toda la noche porque nadie oyó sus gritos de auxilio (p. 23).

En esta parte de la novela hay una clara crítica a cierta forma de vida que es común en Antioquia, en la que están presentes el machismo, el arribismo, el gusto por el dinero fácil, la agresividad y el envalentonamiento, el tratar de ser más verraco que el otro. En la novela aparecen personajes arquetípicos, lugares comunes que se evidencian en la mayoría de historias que se cuentan acerca de los narcotraficantes, cercanas al derroche del dinero e incluso apegadas a la *narcoestética*, una estética particular que exhibe grandes marcas de ropa, lujos excesivos en las viviendas, automóviles grandes, mujeres operadas, armas enchapadas en oro, entre otros. Larry es hijo de un narco que quiere escapar de ese fantasma, y de Fernanda, una exreina antioqueña de 1973 que nunca perdonó la infidelidad de Libardo, en la que engendró a una niña con otra mujer, y por ello pasa los días en medio del resentimiento, el licor y las drogas. Para Larry no son papá y mamá, son Libardo y Fernanda, lo que demuestra lo difícil que fue para algunos hijos de narcos superar ese pasado oscuro de sus padres. Es bien conocida la historia de Manuela, la

hija de Pablo Escobar, quien tuvo que recibir tratamientos psicológicos y psiquiátricos porque no podía creer que ese hombre dulce que cumplía todos sus caprichos era el mismo monstruo que desangró a Colombia durante una década.

Estos personajes concretos, que para el lector contemporáneo de los hechos siguen siendo muy vívidos, bien podrían ser individuos ficcionales para lectores apartados espacial y temporalmente. Para aquellos que compartieron época son el tío calavera, el vecino que se debatía entre un negocio legal y sus coqueteos con la ilegalidad, el amigo que se dejó tentar por el dinero fácil, algún conocido; para los que están alejados temporalmente, tranquilamente puede ser un personaje de ficción caricaturizado para protagonizar una serie delirante.

Quizá por eso, para establecer un diálogo con los diferentes tipos de lector, la novela apela a referentes más universales, tales como evocar la noche, la pena, la incertidumbre, el miedo: “¿Qué tiene la noche que duele tanto en medio de una pena, en la incertidumbre o en el asiento de un avión? ¿Cuál es el miedo a abrir los ojos para admitir el insomnio en la eternidad de un vuelo nocturno?” (Franco, 2018, p. 69).

También se da tiempo para evocar el amor: “¿A qué juega la vida cuando le presenta una mujer hermosa y triste a un hombre, y a la hora de haberla conocido la pone a dormir recostada en su hombro como la bella durmiente de un cuento de hadas?” (p. 70). Asimismo, otro tema recurrente sobre el que se reflexiona es el tiempo, metaforizado en una imagen que después sería recurrente, los puestos en los que se vendían minutos de celular.

El libro de Franco es profundamente referencial, predomina ese ambiente que se vivía en la ciudad a principios de los 90, la ficción únicamente es necesaria para dar un condimento, la modificación de los nombres de los personajes, la construcción de un romance entre Larry y Charlie; situaciones como la búsqueda de un tesoro escondido en el patio de la casa (lugar común en las creencias de narcos que dejan tesoros enterrados, canecas con dinero y lingotes de oro). Algunas de estas historias pueden parecer accesorias para el primer lector, contemporáneo de esta historia; pero serán esenciales para el tercero, ya que le permiten mayores alcances a la imaginación, se convierten en soportes para que la trama sea más fácil de entender y más interesante.

Relación con la praxis (Literatura - Sociedad)

La novela establece una relación crítica frente a la sociedad medellinense de los años 80 y posteriores, ya que denuncia la presencia de una “cultura narco” entre muchos de sus habitantes. Esta denuncia en ocasiones se adoba con cierto odio hacia la ciudad, deseo

de destrucción que también podría ser de purificación. Un sacrificio vivificante que la reduzca a cenizas y le permita nacer de nuevo: “Yo me imaginaba a Medellín llenándose de lava y todos huyendo hacia las montañas. La lava alcanzándonos, casi en nuestros talones, en esta ciudad que parece una taza de sopa inmunda” (Franco, 2018, p. 67).

Pero no es una crítica desesperanzada. Tímidamente la novela trasluce que en Medellín habita el contraste: entre la amabilidad más conmovedora y la agresividad más brutal; entre el amor por los árboles que la hace ser una ciudad verde y una contaminación en ocasiones irrespirable; entre un amor por la tradición y una mirada mercantilista cuando no simplemente “machetera”, que ha conducido al arrasamiento de su patrimonio histórico; entre una inmensa capacidad para trabajar juntos, y una indiferencia por el otro que puede llegar a ser, en virtud de la agresividad, desprecio absoluto; entre la “sopa inmunda” y la arepa de la infancia.

Esa dualidad es una de las partes más interesantes de la novela porque logra reflejar las dos caras de la moneda que ofrece la sociedad paisa, reconocida por su amabilidad, por su actitud solícita frente al trabajo; pero también por una violencia afincada en muchos espíritus que se han decantado por el dinero fácil o por el apoyo a los poderosos a pesar de no ver ningún beneficio tangible. Hay teorías que tratan de consensar lo que es “ser paisa”, pero no podría hablarse de una sola, hay una mezcla de maneras de serlo que se ven reflejadas en *El cielo a tiros* y determinan su horizonte de expectativas.

El concepto de “horizonte” lo toma la ER de la tradición fenomenológica de corte husserliano y con este se nombra el punto de vista que limita la posibilidad de visión de los intérpretes en virtud de su situación al momento de entrar en el acto de la lectura. Esta situación es aquello dentro de lo que nos movemos y se mueve con nosotros. También está relacionado con la noción de “fusión de horizontes” de la hermenéutica gadameriana, con la que se alude a la intersección entre el horizonte de expectativas en el que surge la obra —a mayor distancia o espacio temporal entre el lector y el texto este horizonte se va enriqueciendo por las lecturas sucesivas— y el horizonte de expectativas del lector. La recepción de las obras posee así un contexto espacio temporal concreto en el que la experiencia previa del sujeto constituye la condición de posibilidad de la lectura. Los estratos que configuran esta experiencia previa permiten que el lector haga conjeturas que pueden o no confirmarse. Estos estratos, a su vez, pueden permanecer estables o modificarse de modo impredecible. Los elementos factuales de la obra también entrarán en contraste con el contexto social, tanto más mientras mayor sea la inestabilidad de dicho contexto.

En esa interacción se produce la posibilidad, por parte del lector, de actualizar la obra a partir de una nueva lectura. Así, el horizonte de expectativas se configura con los juicios previos que el lector tiene sobre la obra y las preguntas que el encuentro con esta le permitan formular y que darán lugar a nuevas respuestas posibles, lo que hace que las obras, en función del acto de la lectura, terminen por ir más allá de ellas mismas.

Es en razón de lo anterior que Jauss diferencia entre dos horizontes de expectativas, uno literario y otro social. El primero incluye al conjunto de textos pertenecientes al mismo género literario y que crean un marco de comprensión que en este caso sería, como hemos dicho, el de la sicaresca. El segundo alude a la noción de lector implícito que vendría dado por el texto y delimita su lectura, y el lector implícito que ha sido transformado en función de las modificaciones contextuales propias de su situación histórica y experiencial.

Así, desde la perspectiva de la ER, *El cielo a tiros* nos muestra que las narconovelas son massmediáticas porque el narcotráfico mismo, así como sus actores, lo son. Pablo Escobar es un personaje massmediático: desde los años 90 hasta la actualidad se ha producido más de una veintena de películas sobre su vida y se ha escrito un número superior de libros. Las dos posturas que surgen frente a este despliegue comercial se corresponden con horizontes de expectativas diversos que, en los lectores, son producto de su inserción como sujetos históricos, inserción que determina su cercanía o distancia respecto de los hechos, su grado de involucramiento con las problemáticas sociales, su modo de relacionarse con el pasado cuando es dramático y también de encarar el presente. Así, el horizonte de expectativa de los lectores de la novela incluye a quienes esperan que no se escriban más narconovelas, simplemente porque están cansados de dicha temática; a quienes están hartos de un género que ha dañado la imagen de la ciudad, al mismo tiempo que lucra económicamente a sus autores; también a quienes esperan que la literatura tome partido frente a lo real social y no pretenda tapar el sol con un dedo; a quienes esperan que siga habiendo literatura, y no solo prensa, redes sociales o series televisivas, que aborden una temática que, aunque nos cueste reconocer, goza de una vigencia tan indeseable como evidente y también, por qué no, a quienes buscan divertimento. Este abanico de lectores contribuye en la construcción de un acervo crítico sobre la literatura colombiana contemporánea, le hace una exigencia y pone alto su rasero.

Los escritores, en tanto figuras públicas, y en la actualidad, massmediáticas, cuentan todavía con la credibilidad que han perdido, por ejemplo, líderes políticos y medios de comunicación. En esa medida, ¿cabría exigir de ellos la asunción de determinadas posturas frente a la realidad colombiana? ¿La asunción de un compromiso con la denuncia que acentúa el carácter crítico y polémico que suele reivindicarse para las obras de arte? Lo cierto es que están en el ojo de la crítica: si hacen del narcotráfico su temática, por hacer pornomiseria; si se alejan de una objetividad apremiante y se dedican a hablar de las flores, por aburguesados e indiferentes ¿Qué postura debe asumir un escritor frente a una teoría que privilegia a los lectores? Desde el punto de vista de la demanda, escribir, simple y llanamente, lo que más se venda. Pero desde el punto de vista del oficio deberá asumir riesgos que afecten su prestigio y reconocimiento. En este, como en otros terrenos, no se puede quedar bien con todos. Jorge Franco ha asegurado en distintas entrevistas que su afán por contar estas historias va más allá de lo económico y es un compromiso con una ciudad y un país que le duelen, al que hay que recordarle su pasado, además porque hay comportamientos que todavía hoy se reiteran. La conclusión sobre la obra queda, según la ER, en el juicio de sus lectores y permitirá a futuro medir la calidad y perdurabilidad de esta. Aquí se manifiesta una de las limitaciones de la presente interpretación. Si la conclusión sobre la obra reside en el juicio de sus lectores, un análisis más detallado, que tome como perspectiva teórica a la ER, requeriría ocuparse de las audiencias mediante sondeos de opinión, entrevistas y otros instrumentos. La ausencia de tales procedimientos ubica a este artículo en una perspectiva de carácter más hermenéutico e incluso, en la perspectiva de la relación que la novela establece con la sociedad de la que surge, así como con el devenir histórico de la misma.

La novela de Franco constituye un modo de posicionarse frente a la historia reciente de Medellín, frente a la literatura misma y frente a su oficio como escritor, que consiste en hacer literatura de una sensación, seguramente opresora, que la herencia del narcotráfico infundió a las generaciones posteriores. No se trata de una crítica destructiva que no deje piedra sobre piedra. Aunque sí se trata de una fotografía muy decadente de nuestra sociedad.

Finalmente, es probable que el tema del narcotráfico haya hostigado el entorno de la recepción literaria; sin embargo, la literatura, en tanto hecho social y producto de su tiempo histórico, no puede hacer caso omiso de los fenómenos que constituyen su presente. Una consideración que podría hacerse en este caso tiene que ver con el

tratamiento de la temática y la resistencia al sensacionalismo al que seduce el éxito comercial ponen de manifiesto que el pasado violento se ha mercantilizado, ingresando con ello en una espiral que, en términos de no repetición ni elaboración del duelo, frecuentemente le hace un flaco favor al porvenir.

Referencias bibliográficas

- Abad Faciolince, H. (2008). Estética y narcotráfico. *Revista de Estudios Hispánicos* 42, pp. 513-518.
- CNN (2018). El escritor colombiano Jorge Franco lanza su novela 'El cielo a tiros'. (4 de octubre)
Recuperado de: <https://cnnespanol.cnn.com/video/escritor-jorge-franco-el-cielo-a-tiros-pkg-digital-original/> [09.06.2022].
- Franco, J. (2018). *El cielo a tiros*. Bogotá: Alfaguara.
- Gadamer, Hans George (1998) *Verdad y Método II*, Salamanca: Sígueme.
- Ingarden, R. (2005) *La comprensión de la obra de arte literaria*. México: Universidad Iberoamericana.
- Iser, W. (1976). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- Jácome, M. (2006). *La novela sicaresca: Exploraciones ficcionales de la criminalidad juvenil del narcotráfico*. [Tesis Doctoral]. University of Iowa.
- Jauss, H. R. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.
- Lander, M. F. (2007). La voz impenitente de la "Sicaresca" colombiana. *Revista Iberoamericana* LXXIII (218), pp. 265-267.
- Loaiza, Y. (2018). La muerte de Pablo Escobar partió en dos la historia de Medellín. *El Tiempo* (20 de septiembre). Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/entrevista-a-jorge-franco-sobre-su-nueva-novela-el-cielo-a-tiros-271086> [09.06.2022].
- Osorio, Ó. (2014). *El narcotráfico en la novela colombiana*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.
- Semana (2018). Si me toca hacer un "mea culpa" por "Rosario Tijeras", lo hago: Jorge Franco. *Semana* (12 de enero). Recuperado de: <https://www.semana.com/cultura/articulo/si-me-toca-hacer-un-mea-culpa-por-rosario-tijeras-lo-hago-jorge-franco/592968> [09.06.2022].
- Van der Linde, C. G.; Castañeda Santoyo, A.; Cifuentes Avellaneda, Á. y Murcia, R. A. (2014). "¡Pa' las que sea, parce!": límites y alcances de la sicaresca como categoría estética. *Libros en acceso abierto* 30. Recuperado de: <https://ciencia.lasalle.edu.co/libros/30> [09.06.2022].
- Vargas Llosa, M. (1999). Los sicarios. *La Nación* (5 de octubre). Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/opinion/los-sicarios-nid156080/> [09.06.2022].

UNA GUERRA SIN MONUMENTOS: REBELIÓN DE LOS OFICIOS INÚTILES DE DANIEL FERREIRA*

A WAR WITHOUT MONUMENTS: *REBELIÓN DE LOS OFICIOS INÚTILES* BY DANIEL FERREIRA

Ángela M. González Echeverry¹

* Artículo derivado de ponencia presentada en XXII Congreso Virtual Asociación de Colombianistas. Octubre 13-15 de 2021.

Cómo citar este artículo: González Echeverry, Á. (2022). Una guerra sin monumentos: *Rebelión de los oficios inútiles* de Daniel Ferreira. *Estudios de Literatura Colombiana* 51, pp. 131-146. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.348742>

¹  gonzalezcheverry.a@gust.edu.kw
Gulf University for Science & Technology, Kuwait

Resumen: Este artículo analiza el sentido de inutilidad en la novela *Rebelión de los oficios inútiles* (2014) del autor colombiano Daniel Ferreira haciendo uso de la teoría marginalista de William S. Jevons y sus postulados económicos. El estudio sugiere líneas interpretativas trasversales a partir del relato literario de una humanidad deshecha por un orden socioeconómico sostenido por la premisa valor-igual utilidad. El aporte de esta lectura es trazar ecos entre los hechos recientes y el discurso cultural generalizado que criminaliza la pobreza y justifica la eliminación de quienes se consideran sujetos humanos “inútiles” dejando a su paso de esta manera la experiencia de quienes murieron en una guerra continua sin monumentos.

Palabras clave: Daniel Ferreira; literatura colombiana; *Rebelión de los oficios inútiles*; concepto valor-utilidad; teoría marginalista; conflicto colombiano.

Abstract: This article analyzes the sense of uselessness in the novel *Rebelión de los oficios inútiles* (2014) by the Colombian author Daniel Ferreira, making use of the marginalist theory of William S. Jevons and his economic postulates. The study suggests a transversal interpretation based on the literary account of a humanity fractured by a socioeconomic order held by the premise of value-equal utility. The contribution of this reading is to trace echoes between recent events and the cultural discourse where poverty has been criminalized and it justifies the elimination of “useless” human subjects underscore in the way the experience of those who died in a continuous war without monuments.

Keywords: Daniel Ferreira; Colombian literature; *Rebelión de los oficios inútiles*; useless; marginalist theory; Colombian conflict.

Editores: Andrés Vergara Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 09.02.2022
Aprobado: 09.06.2022
Publicado: 18.07.2022

Copyright: ©2022 *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/)



Hay hazañas que no necesitan de una vida para revelar todo su esplendor inútil.
Daniel Ferreira (2014, p. 51)

A propósito del derrumbe de estatuas y monumentos visto en el presente en muchos lugares del mundo y las airadas reacciones que estos actos despiertan, decidí titular este artículo “guerra sin monumentos”. Especialmente porque este acontecer propio de distintas latitudes conectó y actualizó la lectura que hacía en ese momento del escritor colombiano Daniel Ferreira. La caída de estatuas y héroes en plazas y calles hace sospechar que la posibilidad de una recomposición de los espacios de las ciudades en sus primeros planos, además de enfrentar colectivamente el valor relativo del pasado inculcado, es una *performance* de nuevas ciudadanías. Todo este agitado panorama con sus anónimos actores viene a preguntar por el viejo postulado del proyecto económico y político que establece el paradigma que equipara el valor con la utilidad.

Propongo a continuación un estudio cuidadoso del sentido de la inutilidad que se concreta y materializa en la novela de Ferreira y tomando prestada la teoría marginalista esbozada por el pensamiento económico de William Stanley Jevons (1835-1882); sugiero asociar el planteamiento que justifica la eliminación o aniquilación de determinados sujetos o grupos sociales y aquella narrativa que se va trasladando y apropiando para describir la pobreza y a quienes mueren en una guerra que los deja sin monumentos.

En función de lo planteado se destaca que existe una conexión entre el pensamiento económico del siglo XIX (en el que se inscribe Jevons) y la novela en estudio, por cuanto las principales transformaciones sociales y económicas que vivió Colombia se dieron en el periodo que va de finales del siglo XIX y que llega hasta muy entrado el siglo XX. Por consiguiente, los postulados de Jevons resultan vigentes para el momento en que se desarrolla la historia de Ferreira y el contexto colombiano en que esta se sitúa.

Este proceso que experimentó el país se conoce como “periodo de modernización”, que significó el desarrollo de las ciudades y la implementación de sistemas urbanísticos de enclaves de clase media. A partir de estos cambios los procesos de expansión de la propiedad, especialmente en áreas rurales, dieron paso a conflictos y tensiones sociales que son fundamentales en la narrativa de Ferreira. Además, en esta modernización de la Colombia del siglo XX se benefició principalmente a colonos y a familias poderosas dejando por fuera de los privilegios a campesinos y trabajadores rurales, que según Ferreira son quienes se ocupan de los oficios inútiles en el sentido económico que le da Jevons a la utilidad y valor de productos, servicios/oficios y personas.

A partir de estas conexiones, empezaré señalando que la novela *Rebelión de los oficios inútiles* (2014) es una historia a tres voces que gravita sobre las luchas sociales de los años setenta en Colombia, a saber, las reivindicaciones populares por la tierra y el derecho al trabajo, pero sobre todo es una obra de una humanidad deshecha que se justifica gracias a un orden económico que separa a los sujetos de acuerdo con las premisas de valor igual-utilidad. A través de un relato estructuralmente creativo, Ferreira se adentra en el asunto del activismo social, narrando la muerte y la vida de la lideresa comunitaria Ana Dolores Larrota, el desamparo y las obsesiones de Simón Alemán —latifundista venido a menos— y las vicisitudes del periodista Joaquín Borja que, junto a su fotógrafo y amigo, hacen del periódico *La Gallina Política-Prensa Libre* un espacio narrativo en el que se alojan temporalmente mujeres y hombres del Sindicato de Oficios Varios y otros ciudadanos inútiles.

La historia es un tríptico en el que la inutilidad es su eje central. Primero, el terrateniente, Simón Alemán, que con su idea absurda de construir un condominio en la parte más alta de la cordillera, sin importarle el resultado de su obsesión, no es útil para la sociedad provinciana y, por ende, su sueño carece de todo valor-igual utilidad. Segundo, el periodista Borja es un inútil cuyo oficio de contar solo lo lleva a la desgracia y al exilio; mantener el periódico y atestiguar los hechos acontecidos del pueblo es también vano porque, como relata la novela, el Sindicato de los Oficios Inútiles se desmantelará y sus integrantes serán asesinados y atacados mientras reclaman por su dignidad. Y tercero, Ana Larrota, quien no solo será apuñalada en la cárcel, sino que su proyecto de toma de las tierras terminará en la masacre de sus compañeros de lucha; setenta años de inutilidad recogidos en la vida de la anciana Larrota pasarán a la historia sin monumento alguno.

Daniel Ferreira (1981), autor de esta y otras novelas, es también bloguero y cronista. Se destaca, además del proyecto literario sobre la violencia y la historia de Colombia *Pentalogía (infame) de Colombia —La balada de los bandoleros baladíes* (2011), *Viaje al interior de una gota de sangre* (2011), *Rebelión de los oficios inútiles* (2014) y *El año del sol negro* (2018)—,¹ su trabajo en el periódico *El Espectador* y su blog “Una hoguera para que arda Goya”.

¹ *La balada de los bandoleros baladíes* (Premio Latinoamericano de Primera Novela Sergio Galindo, 2010) y *Viaje al interior de una gota de sangre* (Premio Latinoamericano de Novela Alba Narrativa, 2011). Ferreira fue seleccionado en la lista de Bogotá 39 (2017) en la que el Hay Festival lo eligió dentro de los 39 escritores latinoamericanos menores de 40 años más prometedores.

Este último trabajo creativo recibió el premio al mejor blog de difusión de la cultura en español otorgado por el Instituto Cervantes en 2013.² La Gaceta Cultural del diario *El País* al reseñar su novela del 2018 mencionó que “todo el proyecto de la *Pentalogía*, ubica a Ferreira no solo entre los más destacados escritores contemporáneos colombianos [...] sino que también sus características narrativas y su amplio y rico dominio de la escritura” (El País, 2019, párr. 7) lo ponen a la altura de grandes figuras de la literatura latinoamericana.

De Ferreira y su trabajo literario también se ha afirmado que “aborda de manera original la violencia y la historia de Colombia desde el siglo XIX” (Melo González, 2020, párr. 2). *Rebelión de los oficios inútiles* obtuvo el Premio Clarín de Novela en 2014 y es un coral de historias. Las reseñas comerciales señalan que la novela “es un recordatorio de que el conflicto de hoy hunde sus raíces en un pasado sangriento e injusto, un pasado que se repite una y otra vez” (Andrade, 2016, párr. 10). El libro se comercializa como “una pequeña gran insurrección que da cuenta del enfrentamiento de clases y de violencia política que azotó a Colombia, relatada con una pluma de una belleza que aturde y un pulso que no da respiro” (Cúspide, 2015). Asimismo, Giulia Nuzzo (2017) establece que la narrativa de Ferreira, al dejar todo pudor, se presenta con una prosa que va más allá de la muerte inventariada y propone una estructura de fragmentos breves y de “tono hiperbólico, que lleva la representación de la violencia hasta una desmesura de tintas metafísicas” (p. 142).

Este mismo estudio apunta hacia la categorización de *Rebelión* dentro de “la tradición experimental de la novela contemporánea” en la cual se configura un “entramado de notable complejidad” mientras que su relato sigue siendo “extremamente esencial” (Nuzzo, 2017, p. 150). En este punto vale la pena mencionar que el artículo de Nuzzo explica las coincidencias entre la realidad histórica de Colombia y la factura creada por la ficción. Por ejemplo, el fraude electoral de 1970 “con la instalación del gobierno de Pastrana y la radicalización de los movimientos insurgentes armados”; la existencia de *El Trópico*, periódico revolucionario de San Vicente de Chucurí (departamento de Santander, Colombia), dirigido por Jaime Ramírez, y la toma en 1969 liderada por la sindicalista Ana Larrota “que llevaron a cabo dos mil campesinos y obreros de un terreno que quiso construir un terrateniente en la zona” (p. 151). Ambos, Ramírez y Larrota aparecen al final de la obra cuando Ferreira concede la novela a su memoria.

² Véase blog de Daniel Ferreira: <https://unahogueraparaqueardagoya.blogspot.com/>

En el camino de la crítica se inscribe el estudio de María Suárez Amaya (2019), para quien el punto de encuentro de la novela que aquí nos ocupa son los ciclos de violencia de los cuales no pueden escapar sus personajes. Suárez Amaya desarrolla esta idea al referir la suerte de Larrota, cuyas desgracias le llegaron desde muy niña. El sufrimiento de esta mujer tomó forma en la brutal muerte de su hijo por una bala perdida y el posterior suicidio de su esposo. La agonía de una vida enfrentada a todo tipo de violencias concluye cuando Larrota con más de 73 años muere desangrada en la cárcel, víctima de un cruel ataque y acusada de rebelión como líder de la toma de los terrenos del señor Alemán. En su investigación, Suárez Amaya (2019) afirma que hay un “destino impuesto por un régimen político a una sociedad” que necesariamente “recae sobre los individuos generación tras generación”; para la autora en la novela es preciso entrever el “sentido de la tragedia colectiva colombiana” (p. 53). En consecuencia, aunque las violencias en *Rebelión de los oficios inútiles* sean protagonistas y crucen todo el relato, no constituyen una novedad interpretativa, por lo que se requiere entonces una mirada transversal que precisa volver sobre lo declarado por el mismo Daniel Ferreira:

Yo quiero escribir lo que quedó en las grietas de hace 30, 40 y 50 años. De todo lo que nos avergüenza y no se quiere contar. No escribo sobre violencia, sino que sitúo argumentos dramáticos en escenarios y tiempos que se corresponden con las espirales de violencia (Ariza, 2015, párr. 13).

En efecto, más allá de compartir las interpretaciones previamente reseñadas, me interesa explorar los conceptos de utilidad y valor para entender la estética de los oficios inútiles que ofrece la novela en contracorriente con la idea de sujeto productivo en una economía altamente rural y de incipiente desarrollo. En este sentido, valor y utilidad han servido en la modernidad para expresar el pensamiento económico y desplegar fórmulas que expliquen y calculen el mercado, el consumo y el comportamiento de la economía. En la práctica comercial “el valor es la cuantía que un cliente está dispuesto a pagar por un determinado bien o servicio” (Coll Morales, 2020, párr. 7). En el mundo de hoy, donde las economías y los mercados se mueven a través de bolsas de valores, empréstitos, fondos de comercio, franquicias, transacciones en línea, aplicaciones informáticas y capital intangible como criptomonedas, por mencionar solo algunos, la atribución de valor-igual utilidad corresponde a una mera asignación simbólica que puede ser estimada en mayor, en menor medida o en cuantía nula. Por lo tanto, sin importar la latitud y las fluctuaciones de un mercado globalizado, es pertinente hablar del no valor.

Los economistas y teóricos del mercado coinciden parcialmente en señalar que el valor-igual utilidad se vincula con el cumplimiento de unas expectativas. En otras palabras, el valor-igual utilidad se fija mediante la consecución o la adquisición de lo prometido y la satisfacción de las expectativas aseguradas *a priori* dentro del flujo de intercambio. El valor-igual utilidad mide qué tan útil es un producto, servicio o cosa; esto es, qué tan alta estima le confieren las personas a tal producto, servicio o cosa.

Estas ideas que parecen saturar todas las relaciones sociales y económicas contemporáneas tuvieron su punto de inflexión con William S. Jevons, quien logró, en su principal obra *Theory of Political Economy* (1871) fijar las bases de lo que se conoce como la revolución marginalista. Dicha revolución se centra en la idea de desechar el valor trabajo que se había heredado de la escuela clásica de Adam Smith y David Ricardo, al otorgar el valor de utilidad a aquello con la capacidad de satisfacer una necesidad. Este último punto mueve el foco de atención a la subjetividad que luego se conocerá como utilidad marginal. En este sentido, se afirma que la utilidad es el placer derivado del uso de un producto y que el pilar de la economía es la tendencia a saciar ese placer. En efecto, la riqueza está en tener aquello que es de limitada oferta y cuya transferencia es restringida y condicionada.

Si bien esta teoría se fundamenta en un tratamiento matemático que conduce a resultados objetivos para buscar situaciones óptimas, aplicando los sistemas de cálculo diferencial, Jevons no solo abrió el camino “para los estudios econométricos”, sino que determinó “magnitudes cuantitativas susceptibles de comparación en términos de mayor o menor” utilidad, dependiendo de “la misma naturaleza” (Escartín González, 2002, p. 347). Por lo tanto, lo que rescataré de los postulados económicos es que la utilidad “no es una cualidad inherente”, más bien es “una circunstancia de las cosas que nace de la relación con las necesidades humanas” (Jevons, 1998, pp. 97-98). En efecto, a propósito de la teoría del marginalismo, Eduardo Escartín González (2002) señala que:

Jevons cambió radicalmente el enfoque del estudio del arduo problema del valor. Abandonó las teorías objetivas, basadas en el trabajo o las más generales fundadas en el *coste* de producción, y adoptó una teoría eminentemente subjetiva centrada en la utilidad. Para él “el valor depende enteramente de la utilidad”; y la utilidad es la facultad que tiene “todo aquello [o todo bien] que pueda producir placer o impedir el dolor” (p. 349).

Citando a Jevons, Escartín González (s.f.) sostiene que “todo aquello que un individuo desee o aquello por lo que trabaje debe suponerse que tiene utilidad para él” (p. 349), aclarando a renglón seguido que la moral debe excluirse en esta valoración.

La sociedad en general y los individuos en particular mostrarán determinadas preferencias que, mediadas por un valor-igual utilidad asignado, someterán a juicio aquello que les es de utilidad, aquello que *valoran*. Así pues, estos conceptos explican, por lo menos de manera argumentativa, el marco de referencia para asignarle un valor-igual utilidad o un sin valor a un producto, a un sujeto, a un trabajo o a una labor. La contrariedad surge entonces cuando el individuo carece de valor-igual utilidad y cuando su trabajo aun produciendo un valor-igual utilidad relativo a este se le ve como inútil.

Por otra parte, el sistema teórico que describe un contexto económico dentro de un marco más amplio de las ciencias sociales y los estudios socioculturales evidencia no solo las relaciones de producción sino también la manera como se entiende y se valora la división del trabajo y, por ende, los oficios. En función de este planteamiento, la teoría económica permite una mirada transversal de los fenómenos humanos y del lente con el cual Daniel Ferreira entiende y narra las fronteras sociales y culturales de su relato y del valor-igual utilidad de sus personajes.

En este orden de ideas, la estética de la inutilidad en la novela *Rebelión de los oficios inútiles* plantea en lo sucesivo una manera particular de narrar el no valor y la inutilidad.

En efecto, destacaré que la inutilidad no es el opuesto directo de la utilidad. Propongo, para entender el planteamiento de Ferreira, el consenso de las preferencias de un grupo o una sociedad que asertivamente otorgan valor-igual utilidad a determinados sujetos o trabajos, mediando una escala en la cual el trabajo de unos no produce el reconocimiento social ni el flujo económico que requiere lo social y, por ende, carece de la cualidad fundamental de la utilidad marginal. En otras palabras, la novela en estudio al narrar los oficios inútiles estrecha la relación entre el valor-igual utilidad y la predilección a eliminar aquello o aquellos que carecen de toda aparente utilidad. Ante este fenómeno se destaca una estética que arma tanto la historia de los tres personajes como la inutilidad de sus proyectos de vida.

Rebelión de los oficios inútiles abre con la narración de la muerte, tortura y desaparición de 18 personas que viajan de forma desenfrenada y sin pausa por la miseria, la complicidad y el Estado de sitio que de manera intermitente vivió Colombia durante varias décadas del siglo xx. El lector será testigo de que los muertos son albañiles, cu-randeros, cacaoteros, electricistas, torneros, personal de servicios domésticos, voltea-dores, amansadores de caballos, serenos, curtidores, buhoneros, maestros de escuela, locutores, tinterillos, cocineros, zapateros, mecánicos de bicicletas, presidentes de la

acción comunal. Personajes que según la novela tienen oficios inútiles –y, por tanto, su valor es nulo y su desaparición o aniquilación no concierne más a que a sus familias.

El narrador repite constantemente que “esta historia comienza” con hombres que salen a dar un paseo en un día de sol y que son requeridos “para una requisa por un grupo de militares” (Ferreira, 2014, p. 9), para luego informarle al maestro albañil “que está detenido”. Lo único que quedará de él será un zapato. Su vida inútil se reduce al cuerpo descompuesto, asesinado con disparos en su cabeza y vientre, y que logra encontrar la familia en el fondo de un socavón. El chacotero amigo del albañil también es detenido. El sobayeguas, el curtidor de cueros, el comerciante de acopio, el volteador, el sereno, el electricista y el mecánico de bicicletas son transportados en el camión verde oliva Dodge sin placas, conducido por militares y policías. Todos los retenidos son llevados al calabozo, torturados, interrogados y asesinados. Muchos de ellos serán dejados en la cuneta polvorienta del camino, en el fondo de un abismo o a la orilla del río. En los interrogatorios extrajudiciales, “los captores empiezan a acosarlo[s] con preguntas tendenciosas que los culpabilizan de ser consueta de guerrilleros” (p. 11). Los torturados son acusados de pertenecer a “una célula urbana del Movimiento Guerrillero” y usando preguntas tramposas que inculpan por adelantado, deben “cantar” (p. 12) e identificar “el cabecilla del Sindicato de Oficios Varios que pertenece al Movimiento Guerrillero” (p. 16). En este tinglado de sospechas infundadas los lectores conectarán el inicio de la historia con el fin de los inútiles.

Ya no será suficiente agruparlos en el sindicato y retener a quienes tienen oficios inútiles. La necesidad de hacerlos sospechosos de insurgencia y “enemigos del régimen” (p. 18) prueba su existencia narrativa y justifica aquella dinámica popular en la que se sostiene y se presupone que “por algo se llevaron detenido a ese, algo habrá hecho, de algo carecía”. Desaparecerlos después de torturarlos pasa inadvertido por cuanto la narración bien insiste en hacerlos delincuentes y “malhechores que presumen de ser pobres simplemente porque no les gusta trabajar” (p. 207). Ambas coincidencias los llevarán a la muerte y todo es tan rápido en las jornadas de interrogatorio y tortura que ni tiempo hay “siquiera de odiar a sus flageladores” (p. 15). Lo que empieza como una borrosa conexión con el sindicato se transforma en la obvia evidencia de inutilidad. La principal función de los personajes capturados es desempeñar un oficio que se estima solo hacen los inútiles y esta inutilidad los define como peligrosos y responsables de la inestabilidad social.

Más tarde la novela los agrupará en la denominación de sublevados y serán estos los que se organicen con el liderazgo de la vieja Ana para tomarse la explanada donde Simón Alemán busca construir su condominio de ensueño. Ninguno de los causantes del caos tiene una ocupación definida. El colectivo que se toma las tierras es “un ejército de zarrapastrosos” que invade “un lote baldío que era la promesa arquitectónica de la clase media y terminó siendo un moridero de pobres, un cinturón de miseria” (Ferreira, 2014, p. 43). Por tanto, el proyecto Club Kiwanis pasa de ser “un proyecto viable y necesario para el desarrollo” (p. 213), a ser el espacio en el que se enfrenta una “multitud armada con picos, palas y piedras” (p. 266) y donde se elimina una utopía urbanística nacida de amores fallidos y recuerdos de viajes por La Habana. Sin embargo, tanto Simón Alemán como los destechados serán ninguneados porque “la historia quiere saber de campeones, de hombres que triunfan” (p. 209), no de aquellos inútiles en agonía. No habrá monumento, ni conmemoración. Los inútiles serán olvidados o quizá solo cifras, que luego justifican los institutos y la burocracia de la paz.

Los huelguistas, muchos de ellos integrantes del Sindicato de los Oficios Varios, son criminalizados aún a sabiendas de que “la cordillera de los cobardes había sido usurpada a sus colonos y pioneros para otorgarla a los veteranos de la guerra del novecientos [...] se las habían apañado siempre en buen agrado con dos virtudes nacionales llamadas explotación y expropiación” (Ferreira, 2014, p. 217). La anterior declaración tiende un puente importante entre el conflicto de la tierra y la novela. La dirección histórica de los eventos provoca en los lectores una mirada retrospectiva en la cual se intuye el origen de la dicotómica partición social: privilegiados, dueños, terratenientes, útiles ciudadanos, hombres de bien versus desafortunados, pobres, mal educados, inútiles, criminales. Todos estos adjetivos y sus correspondientes antónimos son la base del discurso social que justifica el accionar de las personas. La división señalada se materializa en dos importantes grupos antagónicos: por un lado, los huelguistas pertenecientes al sindicato y, por el otro, un grupo de ciudadanos de impecable reputación que busca ayudar a Simón Alemán con la toma. En su mayoría, dicha Sociedad de Hierro —como se le conoce— está integrada por “los hombres más prestantes” (p. 172) de la zona.

Aquellos abogados, comerciantes, médicos y sacerdotes sin duda prestan un útil encargo al proyecto económico contemporáneo sirviéndole al pueblo con sus trabajos y asistiendo en la suprema misión que abandera “la legítima defensa de los hijos colombianos” (p. 173). Esta diferenciación entre los habitantes del pueblo y la narrativa que caracteriza a unos y otros va dando lugar a la estrategia que seguirán los militares

para recuperar los terrenos, atacar a los huelguistas y arremeter contra los inútiles, incluyendo a la líder del movimiento de la toma de Pueblo Nuevo, proyecto Kiwanis. Ya ni el refrán popular “ladrón que roba a ladrón tiene cien años de perdón” salvará a los trabajadores ni evitará su muerte. Los inútiles son sospechosos e informantes de grupos ilegales, vagos, destechados, sin educación y, sobre todo, peligrosos. Esta condición los despoja de sus derechos, les arrebató el sentido de justicia y les resta humanidad. Su eliminación o muerte por tanto estará justificada y el no valor se erigirá en estandarte para proteger a la sociedad que se narra a sí misma como guardiana de la “propiedad, familia y tradición” (p. 165). A propósito de esta construcción narrativa de opuestos y contradictorios, el expediente de Ana Dolores Larrota claramente señala que,

Por consideraciones que definen a la procesada como un peligro para la estabilidad social, por haber liderado la invasión de tierras baldías en cabeza de dos mil malhechores y haber participado de cuerpo presente en el posterior enfrentamiento con la fuerza del orden [...] queda condenada a pena carcelaria durante el Estado de Sitio (Ferreira, 2014, p. 23).

Por esta razón, la invasión de Pueblo Nuevo, proyecto Kiwanis “no se arregla metiendo en la cárcel a esos vagabundos [...], se arregla con diez entierros, esos subversivos y revoltosos son los culpables de todo” (p. 206). La novela desgrana un conjunto de adjetivos que se usan como descriptores de quienes por su condición social y, en particular, por su trabajo, no llegan a merecer el apelativo de ciudadanos. Más bien, son elementos que sobran y le estorban al proyecto político y económico de las élites nacionales. Lo que destaca la *Rebelión de los oficios inútiles* es que, poco a poco, la repetición de estas descripciones da como resultado un ambiente colectivo en el que comunidades como la del sindicato pierden su utilidad política y eliminarlas no solo es una responsabilidad de “los ciudadanos de bien”, quienes incluso llegan a tomarse la justicia por su “propia mano”, sino que se convierten en jueces inflexibles al aseverar y señalar que los que protestan “no son manifestantes, son guerrilleros vestidos de civil” mientras “los ciudadanos de bien que contribuimos y pagamos impuestos” (p. 206) son quienes deben recuperar el orden que los mantenga dueños de las tierras y de los negocios e inamovibles en la escala social alentada por sus colaboradores, los militares que cuidan y velan por el bienestar de ellos.

Claramente los zarrapastrosos, los destechados y, por consiguiente, Ana Dolores Larrota carecen de utilidad. La novela acentúa la indudable estigmatización contra la disidencia, contra los pobres que se organizan en sus comunidades y lideran procesos al

margen de la microhistoria. Es preciso negarles a estos grupos el acceso a los beneficios y a los derechos que gozan otros. La idea de valor social y político abre de inmediato el cuestionamiento sobre la legitimidad de derechos fundamentales como la protesta, la oposición y la libertad de expresión. Sin mencionar, por supuesto, el derecho a la propiedad. Es por esto que “el 20 de abril de 1970, Ana Dolores Larrota estaba muerta, el Sindicato de Oficios Varios acéfalo, las elecciones presidenciales en entredicho [...] y una columna de humo se levantaba en el campamento del cerro invadido” (Ferreira, 2014, p. 208).

Sobre la base de las consideraciones narrativas y medio siglo después, dicha caracterización parece seguir administrando el imaginario del Estado y de aquellos colombianos que se autodenominan de bien o, haciendo eco de la novela, ciudadanos útiles. Cincuenta años más tarde, el Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz (Indepaz) afirma que en Colombia en el 2021 ocurrieron 96 masacres en el país, que dejaron un total de 338 víctimas. En lo que va corrido de este año 2022 ya se han registrado diez masacres con 29 víctimas.³

Los personajes de Ana Dolores Larrota y Simón Alemán, aunque parecen antagónicos, han sido contruidos por la narrativa de Ferreira para erigir una estética que justifica el accionar de la sociedad. A Larrota y Alemán les corresponde enfrentarse en la tradicional lucha de clases que ha motivado a las sociedades por siglos. Alemán, privilegiado y heredero de la fortuna familiar, se constituye en la fuerza del progreso y el motor civilizador de la naturaleza humana y de aquel territorio idolatrado y heredado de su padre, quien “quería un enclave en medio de esta selva de violencia y atraso. Quería vivir en un pueblo copiado de un pueblo moderno. Casas hermosas como las que vi en Cuba” (Ferreira, 2014, p. 210). En contraste, Larrota es pobre y desgraciada, es la fuerza que intenta detener la injusticia. A propósito, Larrota dice que “los líderes sólo somos voceros del colectivo”, este colectivo que lucha “en hacer valer los derechos que han perdido los ciudadanos que la enarbolan” (p. 169). Por el contrario, quienes están del lado de los propietarios, de los de bien y de los militares tipifican el accionar de los huelguistas como “asonada, insurrección, rebelión” (p. 169). Delitos que se le imputan no solo a Larrota, cabeza del movimiento social, sino a todo aquel que pretenda ejercer una voz en contra de la ausencia de posibilidades. Sin hacer un esfuerzo teórico muy extensivo, la misma retórica fue usada durante las protestas que se llevaron a cabo en

³ Véase <https://indepaz.org.co/informe-de-masacres-en-colombia-durante-el-2020-2021/>

el 2021 a raíz de la reforma tributaria propuesta por el presidente de Colombia Iván Duque. En ese momento, indígenas, estudiantes, desempleados y manifestantes fueron acusados de vándalos y guerrilleros. A estas acusaciones, la líder de *Rebelión* responde:

Somos proletariado: gente que vende el sudor de su cuerpo, gente que se gana el pan con las manos y la fuerza física en oficios que la mayoría no quiere tener. En todo caso, es una rebelión de los oficios inútiles, es una insurrección doméstica cuyo objetivo es reivindicar derechos que nos han sido negados en nuestro territorio; al trabajo, la vivienda digna, a los servicios públicos, a la libertad de expresión, a un salario [...] un cobro popular por una deuda atrasada, un pedazo de tierra que usaremos como vivienda, y queremos la solidaridad entre los conciudadanos (Ferreira, 2014, p. 170).

Evidentemente, en la respuesta del personaje está contenida la narrativa que intercambia de manera automática valor y utilidad. Los huelguistas carecen de utilidad social porque “nada vale el que nada tiene” (p. 183). Despreciar al pobre y acusarlo de criminal va sentando legítimamente los principios de una economía cuyo sentido está dado por la relación existente entre el valor-igual utilidad que adquiere un bien o producto y la retribución dada a quien trabajó en su producción. En este vínculo que parece equiparar los factores productivos, el trabajo y el capital no puede perderse de vista lo dicho por Jevons cuando teorizaba sobre productividad. En efecto, el trabajo no determina el valor-igual utilidad. En oposición, “es el valor del producto lo que determina el salario de los productores” (Jevons, 1998, p. 180). En otras palabras, los oficios inútiles y sus trabajadores están en la base de la pirámide productiva por cuanto su trabajo solo produce bienes y servicios de poca cuantía. Se reafirma así la premisa de valor-igual utilidad que se esbozó al comienzo de este análisis.

En igual dirección está el personaje Joaquín Borja, periodista y dueño del periódico *La Gallina Política*. Borja es el puente entre Larrota y Alemán. A través de sus reportajes, se construye la historia de los huelguistas, la toma de los lotes del proyecto Kiwanis y la familia Alemán, al tiempo que completa el esbozo social de los inútiles. Esta historia comienza con el padre de Simón, latifundista y probable usurpador de los títulos territoriales en disputa. Borja se encarga de narrar la crónica del desalojo, un relato que había empezado tiempo antes con una huelga general, un paro cívico, una huelga de hambre y una toma de los terrenos bajo el liderazgo de Ana Larrota (Ferreira, 2014, p. 141). Borja es testigo de “un mundo al revés” (p. 206). Este personaje termina en el exilio, en un punto indeterminado de la cordillera de los Cobardes, después de que su hermana Luisa es asesinada en una explosión contra su casa que servía también como oficina del periódico. Tal cual lo manifiesta el mismo Borja, la única cultura que tiene es la literatura

y son sus lecturas las que le proporcionan la verdad de los hechos. Frente a los eventos que ocurren en el pueblo observa, narra y testifica. A pesar de su pasión por escribir y leer, queda claro que “un periodista puede detectar las contradicciones sociales del momento, pero difícilmente su herramienta de trabajo, el análisis y la investigación, le permiten hacer algo para cambiarla” (p. 190).

Así entonces, Joaquín Borja es un inútil más en la lista de personajes. Aunque *La Gallina Política* dedique páginas centrales a relatar las exigencias de los manifestantes —a la par de las entrevistas realizadas a Larrota y a otros huelguistas donde se contaba la represión sufrida, el poder militar y el Estado de sitio decretado por el régimen—, la novela asfalta el terreno para que Borja sea solo un narrador de los sucesos. Si hay verdad en lo dicho por él, esta queda desprestigiada y acallada:

Esta historia comenzó el día que fundé un periódico para desasnar a un pueblo, para instruirlo y no sirvió de nada, el pueblo permaneció tan ignaro como antes era, y tan polvoriento a la orilla de ese río espolvoreado de arena como unas ruinas calcificadas del pasado (Ferreira, 2014, p. 147).

De hecho, Borja presenció los destrozos que los mismos comerciantes hicieron de sus locales para así justificar la criminalidad de unos “quinientos facinerosos armados hasta los dientes” (p. 206). Su periódico no pudo detener “una rebelión de pobres y holgazanes” (p. 227), ni tampoco a quienes aseguraban que “¡ni mierda!, ¡que trabajen, o que se vayan, o que se mueran!” (p. 207). Borja es un mero escribano: “mi oficio es escribir todo lo que vea y como lo vea, todo lo que investigue como lo indiquen las fuentes” (p. 228). En esta compleja red de historias, Borja el periodista, el narrador, el hacedor de palabras, es un inútil. Contar la verdad, denunciar la injusticia no cambiarán en nada la desgracia del pueblo. No obstante, es a través de la creación del personaje de Borja que Daniel Ferreira ofrece a sus lectores el acceso directo a los hechos. De la mano del fotógrafo, Borja prueba una lógica pueril que será reemplazada por la muerte, las llamas y la violencia.

Parte del trabajo de Ferreira con estos tres personajes consiste en señalar la importancia de la adjetivación y la repetición constante de una narrativa que denigra y criminaliza al pobre por ser pobre. La novela tiende a agrupar narrativamente los personajes en dos amplias y bien distinguidas categorías: los útiles y los inútiles. Mediante una interesante estructura, la obra rompe la línea del tiempo y va y viene entre las desapariciones, la muerte de Ana Dolores Larrota, las investigaciones y las conversaciones del periodista Borja, la historia familiar y personal de Simón Alemán y, por supuesto, la toma de los terrenos por parte de los huelguistas. El libro advierte a los lectores que

serán desafiados por una historia que comienza con los torturados y muertos, y termina con la masacre de los huelguistas. Borja publica un dossier completo en *La Gallina Política* en el que expone toda la documentación y los detalles sobre los terrenos invadidos. La crónica del desalojo aparece en primera plana acompañada de una imagen de “la anciana enfrentada desde su pequeñez a la mole de dos soldados con fusiles en ristre” (Ferreira, 2014, p. 143). Borja, por tanto, “la inmortalizó” y al mismo tiempo el pueblo y la gente de bien supo de la “rebelión de los oficios inútiles” (p. 143).

En conclusión, la novela traza una poderosa narrativa de la inutilidad a través de un sistema de triangulación para retomar aquellos agentes y procesos sociales que parecen multiplicarse indefinidamente en el tiempo. La obra de Daniel Ferreira se encarga de relatar en forma coral tres historias que se vinculan con los disidentes que nunca han permitido la paz ni el progreso de la nación. Estos son, sin duda, la chusma, los peligrosos, los presuntos miembros del movimiento guerrillero, los infiltrados, los facinerosos, la sociedad comunista y atea, los vagos, los destechados, los sin educación, los malhechores, los pobres y todos aquellos a los que simplemente “no les gusta trabajar” (Ferreira, 2014, p. 207) y que en definitiva conviene eliminar.

En consecuencia, este artículo establece conexiones —o rastrea ecos— con los acontecimientos recientes en Colombia y con aquellos agentes sociales que fueron desprestigiados e incluso criminalizados durante las manifestaciones llevadas a cabo a lo largo del país durante la pandemia. También en esta ocasión los manifestantes fueron llamados vándalos, infiltrados y criminales. El gobierno nacional, algunos sectores políticos y los medios de comunicación tradicionales les adjudicaron a los manifestantes del paro del 2021 una narrativa de la inutilidad suponiendo que quienes fueron asesinados o torturados por las instituciones militares habían infringido alguna ley y habían atentado contra la economía. Sus muertes estaban legitimadas, al igual que los asesinatos de los huelguistas de *Rebelión*, no por su accionar sino por la afrenta al proyecto nacional cuyas coordenadas apuntan directamente al modelo valor-igual utilidad.

En las actuales circunstancias sociopolíticas y económicas por las que atraviesa Colombia y pese a que se acerca al decenio de haber sido escrita, la novela la *Rebelión de los oficios inútiles* permanece vigente. Los nadie, los inútiles, los desfavorecidos se enuncian para empujar un sistema que los margina al no concederles utilidad alguna en el proyecto nacional. Muchos de estos supuestos inútiles —pues la miseria los hace de utilidad nula en el ciclo del consumo— continúan arriesgando su vida cuando ejercen

sus derechos ciudadanos en busca de un país que sea viable habitar y que al menos aquellos marginados por el sistema socioeconómico no tengan que apelar a la rabia y a la destrucción como únicas salidas.

A este conglomerado de actuales inútiles se les llamó, en el 2021, la “primera línea”, haciendo referencia a aquellos jóvenes que se ubicaban en los primeros puestos de las protestas para alentar a los marchantes. También como en la novela fueron el blanco de ataques —incluso criminalizados— de las fuerzas estatales y de otros “ciudadanos de bien” o útiles. Hoy de nuevo se rebelan los inútiles, los que no tienen trabajo, educación, esperanza y se sublevan como presenta la novela para pedir ser escuchados, para exigir sus derechos, para formular un país donde los inútiles no sean vistos como un peligro y más bien se incorporen al proyecto de nación.

En efecto, se señala que el estudio realizado sugiere e insiste en aquellas líneas interpretativas que vinculan las teorías económicas y los estudios literarios a partir de Ferreira y esa narrativa de una humanidad deshecha por un orden socioeconómico sostenido por la premisa valor-igual utilidad. Desde esta perspectiva, es posible trazar ecos entre los hechos recientes y el discurso cultural generalizado sobre los “inútiles” cuyo desenlace deja a su paso la experiencia de quienes murieron en una guerra continua sin monumentos.

Referencias bibliográficas

- Andrade, I. (2016). *Rebelión de los oficios inútiles*: el nudo de nuestra violencia [Reseña de *Rebelión de los oficios inútiles* de D. Ferreira]. *Razón Pública* (16 de mayo). Recuperado de: <https://razonpublica.com/rebelion-de-los-oficios-inutiles-el-nudo-de-nuestra-violencia/> [06.06.2022].
- Ariza, D. M. (2015). El escritor que tapa goteras para escribir. *Soho*. Recuperado de: <https://www.soho.co/historias/articulo/daniel-ferreira-perfil-del-escritor-colombiano-por-aspasia-segunda/40053> [06.06.2022].
- Coll Morales, F. (2020). Valor económico. *Economipedia*. <https://economipedia.com/definiciones/valor-economico.html> [06.06.2022].
- Cúspide (2015). *Rebelión de los oficios inútiles*. <https://www.cuspide.com/9789870729372/Rebelion+-De+Los+Oficios+Inutiles/> [06.06.2022].
- El País. (2019). El escritor Daniel Ferreira presenta su obra ambientada en la “guerra de los mil días”. *Gaceta Cultural* (3 de septiembre). Recuperado de: <https://www.elpais.com.co/cultura/gaceta/el-escritor-daniel-ferreira-presenta-su-obra-ambientada-en-la-guerra-de-los-mil-dias.html> [06.06.2022].

- Escartín González, E. (2002). El marginalismo: Jevons. En *Apuntes sobre Historia del Pensamiento Económico*, (pp. 342-368). Sevilla: Digital@tres. Recuperado de: https://personal.us.es/escartin/Jevons_Marginalismo.pdf [06.06.2022].
- Ferreira, D. (2014). *Rebelión de los oficios inútiles*. Buenos Aires: Clarín Alfaguara.
- Jevons, W. S. (1998). *La teoría de la economía política*. Madrid: Ediciones Pirámide.
- Melo González, G. (2020). 'El año del sol negro', de Daniel Ferreira, la novela que regalaría la librería Al pie de la letra, de Medellín (Colombia). *WMagazín*. Recuperado de: <https://wmagazin.com/relatos/el-ano-del-sol-negro-de-daniel-ferreira-la-novela-que-regalaria-la-libreria-al-pie-de-la-letra-de-medellin-colombia/el-libro-que-regalar%3%adan-los-libreros-el-a%3%bro-del-sol-negro-de-daniel-ferreira> [06.06.2022].
- Mora, J. J. (2000). William Stanley Jevons: el uso de las probabilidades y el cálculo. *Estudios Gerenciales* 16 (76), pp. 37-47.
- Nuzzo, G. (2017). La 'pentalogía (infame) de Colombia' de Daniel Ferreira: una aproximación a su obra. *Cultura Latinoamericana* 25, pp. 135-164.
- Suárez Amaya, M. (2019). Aspectos trágicos en dos novelas de Daniel Ferreira [Tesis de maestría]. Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/76636> [06.06.2022].

CONFERENCIA

CONFERENCE

REHABITAR LA UNIVERSIDAD*

REHABIT THE UNIVERSITY

Pablo Montoya Campuzano¹

* Conferencia ofrecida por el escritor y profesor Pablo Montoya Campuzano en el auditorio 10-206 de la Universidad de Antioquia, en Medellín, el día 1 de marzo de 2022, en el marco del retorno a las aulas en la Facultad de Comunicaciones y Filología después de la pandemia por el covid-19.

Cómo citar esta conferencia: Montoya Campuzano, P. (2022). Rehabitar la universidad. *Estudios de Literatura Colombiana* 51, pp. 149-154.
DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.350357>

¹  pablo.montoya@udea.edu.co
Universidad de Antioquia, Colombia

Editores: Andrés Vergara Aguirre,

Recibido: 04.03.2022

Aprobado: 09.06.2022

Publicado: 18.07.2022

Copyright: ©2022 *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/)



Jamás pensé que me tocaría vivir una pandemia. Esta situación siempre la vislumbé en la lejanía. La lejanía territorial y la que otorgan las épocas. Consideraba que las grandes epidemias no tenían que ver con nosotros. Que como país teníamos más que suficiente con los males que nos agobian desde que esta república fue fundada: los políticos que nos dirigen, la vergonzosa desigualdad social, una comunidad humana envilecida por la violencia y la corrupción. Opinaba que las epidemias eran asuntos propios de la antigüedad y el medievo y otros períodos distantes del triunfo de la economía capitalista. Es paradójico lo que me había sucedido: yo, que no creo en la grandeza del neoliberalismo, terminé contagiado con el mensaje optimista de sus ideólogos e incluso de los intelectuales que apoyan incondicionalmente el libre mercado y su consumismo eufórico. Pensaba, en definitiva, que los virus ante la ciencia y la economía estaban vencidos.

La covid 19, sin embargo, llegó y, como se dice popularmente, nos movió el piso. Sin estar preparados para ello, tuvimos que vivir el confinamiento. Al principio fue como estrenar una condición nueva. Experimentamos, con una mezcla de emociones contrariadas, la parálisis planetaria. Ese movimiento

humano, que ninguna guerra ni ningún conflicto político había podido detener, se paró de pronto y, en consecuencia, presenciamos fenómenos magníficos: la disminución de la contaminación ambiental y la presencia de animales que habíamos expulsado de sus territorios. Pero también nos dimos cuenta de que nosotros, como especie, estábamos siendo asediados por un virus, y que, como especie, realizábamos algo parecido contra el equilibrio de la tierra. Experimentamos, en medio de este aislamiento obligatorio, la soledad y el miedo a que nos enfermáramos y muriéramos. En cuestión de días, comprobamos que la realidad y la ficción se abrazan de un modo sorprendente. Reconocimos, entre otras cosas, que comportamientos turbios manifiestos en algunas novelas distópicas planeaban entre nosotros. Vimos cómo ascendió, por un lado, el control político, el militar, el sanitario sobre muchas poblaciones del mundo; y por el otro, la manera irresponsable en que otros gobiernos dejaron al garete los sectores más desfavorecidos. En todo caso, fuimos obligados a aceptar, con la cabeza baja muchas veces, aunque intentando morder nuestros codos, toda una cartografía del totalitarismo y el abandono.

La tecnología, sin duda, nos preservó de una completa desesperación. Pero, del mismo modo, la información excesiva de las redes y los medios se nos vino encima como un aguacero. Ella, en realidad, moldeó la dimensión de nuestras expectativas. Hubo momentos en que nos sitió la confusión y la paranoia y permitimos, empujados por su ímpetu, que fuéramos manipulados hasta el descaro y lo irrisorio. Entendimos, asimismo, que no nos diferenciábamos mucho de las maneras en que los habitantes del pasado se comportaron frente al embiste de las epidemias. Como ellos, acudimos a las oraciones. Pero también, como ellos, despotricamos contra el destino y los dioses. Como había sucedido antes, obedecemos a la autoridad, pero también la transgredimos. Hasta tuvimos la suficiente fuerza y la necesaria dignidad para salir a protestar contra la incuria y la injusticia de los gobiernos. Y, sobre todo, contra este gobierno incapaz y brutal que posee la Colombia de estos días. Rechazos similares, lo sabemos, se presentaron en los momentos más álgidos de las pestes antiguas y medievales. Porque como las anteriores, el coronavirus se ensañó con los sectores sociales más humildes y ha terminado por dejar a los pobres más pobres y a los ricos más ricos. Pero cuando nos pusimos a interpretar las causas y a conjeturar las consecuencias de esta pandemia, como las gentes de ayer, no hemos podido llegar a un puerto seguro. Durante la peste negra los médicos de la Universidad de París conjeturaron que la causa de esa pandemia fue la conjunción de Saturno, Júpiter y Marte en la casa de Acuario dada un día de marzo de 1345. Las uni-

versidades del mundo de ahora no han logrado descifrar con precisión cuál es el origen de la Covid 19. Hemos pasado, en ese sentido, días y meses sumidos en la zozobra sin saber a quién creerle. Entonces, caído el velo de la arrogancia capitalista y su publicidad incesante, caímos de bruces en el núcleo de esa certeza que nos ha acompañado desde los tiempos más remotos: somos criaturas frágiles y perecederas. Ya lo decía Marco Aurelio, en medio de la primera de las grandes pestes que enfrentó su imperio: “Esto es todo lo que somos: un poco de carne, un breve hálito vital”.

Con todo, algo sí nos diferencia de esas poblaciones que fueron vapuleadas por la viruela, la peste bubónica, la gripa española y el sida. La Covid 19 tiene un porcentaje de mortalidad mínimo. Mientras la de la peste negra, por ejemplo, ascendió al 80% a mediados del siglo XIV, la de la actual pandemia no posee tanto vigor. ¿Por qué entonces las medidas extremas que padecemos? La respuesta tampoco la hemos encontrado todavía. Ahora bien, a diferencia de ese pasado y tantos manotazos dados en medio de la bruma, a nosotros nos ha acompañado la ciencia y la tecnología. Con lo problemático que estas dos disciplinas significan, y más aún cuando intuimos a qué límites pueden llegar cuando se confabulan con los grandes poderes hegemónicos, nos hemos apoyado en ellas. Una buena parte de la población del planeta ha depositado su confianza en las vacunas y, a través de las redes sociales y las plataformas virtuales, hemos logrado mantener la comunicación.

Como miembros de una gran universidad, esta doble coyuntura nos ayudó a seguir adelante. No cesamos del todo nuestras actividades y pudimos, en medio de las anomalías y limitaciones de la pandemia, dar nuestras clases, avanzar en las investigaciones, administrar los asuntos académicos. Tratamos, igualmente, de ayudar a los estudiantes más frágiles cuyas familias fueron golpeadas duramente por el coronavirus. No me cabe la menor duda de que las autoridades de la universidad, en medio del temor provocado por una emergencia desconocida, velaron sobre nuestra seguridad sanitaria. Y siempre celebraremos la solidaridad y la resistencia que, como comunidad, manifestamos durante el tiempo en que nuestros campus estuvieron clausurados.

Pero cómo pasar por alto los perfiles conflictivos de esa “educación” a la que tuvimos que recurrir. La relación física, base fundamental de los procesos de la enseñanza y el aprendizaje, se interrumpió del todo y caímos en el dominio absoluto de la tecnología y su imagen. Los intercambios cognitivos se vieron sometidos a una especie de tiranía de la virtualidad. Aunque parezca injusto con la idea de progreso que ofrece la ciencia y

la tecnología actualmente, creo que nuestro oficio asumió los perfiles de una coyuntura fría, por momentos tediosa, despojada del calor humano. Los estudiantes se nos volvieron invisibles. Una especie de circunstancia, literalmente espectral, ondeó en las clases que ofrecimos. Como jamás lo esperé, hoy puedo decir que he tenido estudiantes a los cuales no podré reconocer en la realidad. Estudiantes a quienes no les vi los cuerpos, ni sus vestimentas, ni pude detallar sus cabellos, sus frentes, sus risas, ni apreté sus manos ni recibí el brillo inquieto de sus miradas ante los temas que tratamos. Lo que quiero decir es que, desde los tiempos de la Academia de Platón y el Liceo de Aristóteles, del jardín de Epicuro y el Pórtico de los estoicos, pasando por los claustros de las universidades cristianas, musulmanas y judías y las casas madres de las comunidades indígenas y los palenques afro, hemos sido una comunidad de humanos cuya vida diaria ha girado en torno al compartir físico del conocimiento. Confieso que lo que me ha empujado a ser un constante aprendiz que enseña a los jóvenes, no es tanto el interés por el saber en sí mismo —es decir, por la hipótesis y la tesis, por el concepto y su enunciación, por el fenómeno que interpretamos—, sino el sentir la cercanía del otro, de compartir con él la regocijante y liberadora aventura del conocimiento. Por lo tanto, y luego del cierre de los campus universitarios y ser arrojados al mundo virtual, concluyo que una educación, ajena a la presencia del otro, es una educación aséptica y destinada al fracaso.

Regresar a la universidad significa salvarla de esa agonía y ese marasmo en que terminó convirtiéndose la educación. Y acaso después de esta ausencia de nuestros espacios queridos, hemos regresado con la idea de que esto no puede volvernos a suceder. Sin embargo, sabemos que cualquier cosa aciaga puede ocurrirnos como comunidad. Un nuevo flagelo, no importa de qué índole sea, puede condenarnos de nuevo al aislamiento y a la soledad. Por tal motivo, ondea en nosotros una inmensa incertidumbre. Incertidumbre que solo podemos conjurar con la esperanza y el humor, con la fraternidad y el amor, con la disciplina y la constancia de todos los días. En esta perspectiva, considero que este habitar otra vez la universidad debe estar impulsado y rodeado de entusiasmo.

Yo, particularmente, he vivido este regreso al campus sumergido en una emoción que quisiera compartirles. Cuando volví a la Universidad de Antioquia no me encontré con casi nadie. Los pasillos, las plazoletas, las cafeterías y los bloques estaban desprovistos de gente. Poco antes, justo luego de entrar, me había detenido en unos árboles que parecían darme la bienvenida. Eran unos tulipanes africanos que derramaban sus flores y su polen naranjado en el piso. Fue entonces cuando tuve la impresión de que

nuestro campus está como expelido por estos formidables seres vegetales. Me sentí apenado, un poco mezquino, sin embargo, porque durante esta ausencia de casi dos años, no les había enviado a los árboles de la universidad, un solo recuerdo. Así y todo, el corazón me palpitaba con fuerza y la sangre en mi cuerpo se estremecía. Empujado por tal reconocimiento, caminé el campus pendiente de los inmensos laureles, de las ceibas que son como una forma de la memoria y de la protección femenina, de los cauchos amplísimos y las palmeras esbeltas. Unos versos de Neruda me llegaron a los labios: “En la fertilidad crecía el tiempo”. La universidad, con su vegetación poderosa, me parecía exactamente eso: una fertilidad espléndida envuelta en el tiempo. Y era como si toda la luz de la ciudad, tal vez del país, quizás del planeta, estuviera concentrada en ella.

Después fueron apareciendo los animales. Una familia de titíes saltaba entre las ramas. Pequeñas iguanas, que habían nacido en medio de la pandemia, surcaban los senderos para esconderse entre los arbustos y los pedruscos. Las loras revoloteaban las altas arboledas como fulgores repentinos y escandalosos. Ellos, deduje, no habían dejado que nuestros campus fueran aplastados por la soledad y la desidia. Y me atrevo a suponer que fue esta fauna y esta vegetación la que animó, de alguna manera u otra, a los trabajadores que, poco a poco, empezaron a habitar estos espacios. Me detengo en estas consideraciones porque ellas podrían manifestar —de parte de un profesor que ama a su universidad por considerarla no solo su alma cognitiva, sino su refugio intelectual, su trinchera artística y su atalaya social— lo importante que es nuestro entorno para la educación. Muchas veces he agradecido a quienes diseñaron nuestros campus universitarios porque nos han hecho entender con sapiencia, y a lo largo de estos años, el papel que ocupamos nosotros, generaciones de profesores, estudiantes y empleados administrativos, frente a la vitalidad de la naturaleza.

Ese primer día, también me adentré por los corredores y subí escaleras y caminé por las terrazas. Pasé al lado de aulas y oficinas cerradas. Los bloques se veían fantasmales. Era evidente que, sin su humanidad, la arquitectura universitaria parecía envuelta en la tristeza. Pero estudiantes y profesores, desde hace un tiempo, están llegando y, dentro de poco, podremos reanudar una completa presencialidad. No quiero caer en los pensamientos opacos que me acompañaron durante los días del confinamiento. Ahora no es mi intención circundar lo sombrío, ni decir nada tortuoso. Solo quiero pensar que este re habitar la universidad significa que estamos más vivos que antes. Más llenos de fuerza e ilusión, más capaces de enfrentar las dificultades de los tiempos nuevos.

Muchos de nosotros hemos perdido a seres queridos durante la pandemia. A los miembros de la universidad que perecieron debemos homenajearlos y decirles a sus familias que aquí estamos. Que la vida, en los peores momentos de la historia de la humanidad, se ha empeñado en seguir. Que somos como las hormigas que, un instante después de que su morada ha sido devastada, empiezan a reconstruirla con una confianza tan admirable como inquebrantable. Pero, volver a la Universidad no solo consiste en retomar las clases y a partir de nuestra presencia física establecer una comunicación educativa más plena, más vigorosa, más genuina. Significa también fortalecernos en la defensa de lo que somos: una universidad pública. Esta lucha no puede minimizarse ahora cuando el capitalismo neoliberal cree haber salido, incólume y arrogante, en esta crisis generada por él mismo. Nosotros somos, además, una universidad laica, democrática, plural. Una comunidad académica crítica frente a la idea de que el conocimiento se convierta en una mercancía más, desprovista de su impulso libertario. Eso, el ansia de consolidar en nuestra alma la libertad de pensamiento, la libertad de cátedra, la libertad de expresión, es también a lo que hemos regresado.

En este rumbo, nuestro objetivo es conservar la universidad como un bastión de la resistencia y la dignidad intelectual. Y esta digna resistencia, a pesar de que la violencia política se ha ensañado contra nosotros, debe ser pacífica. Nuestro combate seguirá siendo, desde la ciencia y las humanidades, desde el deporte y las artes, por la adquisición de un tipo de saber en que la tolerancia y el respeto hacia los otros prevalezca. Debemos mantener en pie esta casa donde el debate, ajeno a los ultrajes y a las sandeces que pululan en las redes sociales, se establezca como consigna. Nuestra lucha, en definitiva, es por que este ámbito utópico que es nuestra universidad —utopía donde todas las expresiones del conocimiento se abracen y se confronten— siga adelante. Por esta razón, ahora que regresamos a la universidad, debemos preservarla de las energúmenas y las infatuadas, de los vulgares y los violentos. Nuestra responsabilidad ética, por un lado, es decirles no a los grupos armados. Decir que aquí abominamos de las armas. Manifestar que lo nuestro ha sido, desde los años más desalmados de nuestra historia académica, la bandera de la paz y jamás el estropicio de la guerra. Y, por otro lado, expresar nuestra solidaridad incondicional con quienes creen en la adquisición del conocimiento como un medio para superar las limitaciones personales y proyectarse hacia la construcción de una sociedad más justa, más inteligente, más capaz de superar las adversidades.

ENTREVISTA

INTERVIEW

CONSUELO TRIVIÑO ANZOLA. EL DIFÍCIL Y GRATIFICANTE CAMINO DE LA ESCRITURA*

CONSUELO TRIVIÑO ANZOLA. THE DIFFICULT AND REWARDING PATH OF WRITING

Andrés Vergara Aguirre¹

* **Cómo citar esta entrevista:** Vergara Aguirre, A. (2022). Consuelo Triviño Anzola. El difícil y gratificante camino de la escritura. *Estudios de Literatura Colombiana* 51, pp. 157-171. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.350358>

 andres.vergaraa@udea.edu.co
Universidad de Antioquia, Colombia

Consuelo Triviño Anzola nació en Bogotá, pero ha vivido la mayor parte de su vida en España, y aunque hace ya muchos años adquirió la nacionalidad española, ella expresa con mucha convicción su orgullo de ser colombiana. Reconoce que de alguna manera ha sido una mujer escindida durante tantos años viviendo en el país ibérico, pero con los ojos y el corazón puestos siempre en nuestro país, siguiendo con asombro y a veces con estupor el acontecer en Colombia; al fin de cuentas, aquí permanece su familia, y todavía están muchos de los amigos que dejó hace unas cuatro décadas. Por eso, porque aquí está su familia, incluyendo a su madre, que es una mujer ya “muy mayor”, y sus amigos de siempre, viene de visita con frecuencia, al menos una vez al año. De tanto ir y venir, y de tanto estar en el exilio, nacería la inspiración de varias de sus obras, como *Transterrados* y *Ventana o pasillo*, su obra más reciente. En otra época ejerció la docencia universitaria; hoy se desempeña como hispanista en el Instituto Cervantes. Si bien la autora también es cuentista, ensayista, biógrafa y crítica, aquí nos centraremos en su obra novelística. Y aunque la autora en esta entrevista afirma que no

Editores: Andrés Vergara Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 18.05.2022
Aprobado: 09.06.2022
Publicado: 18.07.2022

Copyright: ©2022 *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](#)



se ha sentido discriminada por ser mujer, otra cosa piensa Juan Carlos Correa, escritor y editor literario del Grupo Planeta en Colombia quien, al ser interrogado por Julián Santamaría respecto a la recepción de la obra literaria de Triviño en el país, respondió:

“Es evidente, creo yo, que las mujeres de su generación han sido sistemáticamente ignoradas por el gran público. La revolución feminista en Colombia fue de nicho y de pequeños círculos intelectuales. Me temo que fue una revolución que no llegó a oídos de los editores de ese entonces. Este es el caso de varias autoras como Albalucía Ángel [...] o de Fanny Buitrago, a quien vamos a editar de nuevo. Son casos paradigmáticos del machismo literario que hasta ahora estamos superando”. [...] De hecho, al momento de ser entrevistado para este perfil, Correa aseguró que ha pensado en la posibilidad de reeditar con Planeta las obras de Consuelo Triviño (Santamaría, 2021).



Foto: Andrés Vergara

En *Transterrados*, que ha sido una de sus obras más reconocidas y con la cual quiso rendir tributo al país que la acogió, convirtiéndolo en escenario del relato, ella se aproxima al oscuro e incierto mundo de los exiliados, muchos de ellos colombianos, arrojados por las oleadas de hambre y de violencia a unos lugares ajenos, desconocidos, angustiantes, donde se sienten acorralados también por la soledad, porque “El mundo que encuentran carece de espacios para la memoria” (Triviño, 2019, p. 17). Con el tiempo, en su lucha cotidiana por la subsistencia y por adaptarse a esos nuevos escenarios, por encontrar una esperanza de la cual aferrarse cuando parece que todas las puertas se le cierran, el migrante se convierte en un ser escindido, que ya no es de aquí ni es de allá. Esto es lo que logra mostrar con gran oficio Consuelo Triviño en esta novela, sobre la cual Álvaro Antonio Bernal afirma que es “una pieza bien pensada y mejor consignada, que

se nutre de un fenómeno social y económico muy pertinente y actual –la migración–. Así da vida a la historia de un hombre cualquiera que un buen día se ve inmerso en un laberinto judicial” (Bernal, 2019, p. 217).

Y más adelante la autora volverá a referirse a la migración, pero ahora con un enfoque muy distinto, mucho más intimista podríamos decir, en su obra más reciente, *Ventana o pasillo*, donde la narradora, una escritora que podemos identificar como alter ego de Triviño, le habla a su otro yo, la escritora de la juventud, cuando estaba en los años de formación, la de aquellos tiempos en que decidió emprender el camino a España para estudiar, la misma que después de regresar a Colombia decidió volver a España, esta vez para quedarse. Un relato que resulta muy autobiográfico, como lo reconocerá Triviño en esta entrevista, y en el cual predomina la segunda persona, pues la narradora se dirige de manera permanente al “tú” de su juventud, algo que nos confirma la sospecha que también se plantea en esta conversación de una migrante que se siente eternamente escindida entre el *allá* del pasado y el *aquí* del ahora. Un relato donde Consuelo Triviño parece narrarse, o más bien exponerse, en parte para reivindicar aquella urgencia que sintió en su juventud de migrar para buscarse, para encontrar su camino, ese que podemos llamar –a partir de su testimonio– el difícil y gratificante camino de la escritura:

En las primeras noches madrileñas, en la soledad de aquel pequeño cuarto, echabas la vista atrás para convencerte de la necesidad del viaje. [...] buscabas justificarte y escribías cuartillas y cuartillas que tirabas luego a la papelera. Porque comprendiste que tu camino estaba ya trazado (Triviño, 2021, p. 65).

Una novela en la que los poemas citados, los que evoca la escritora de la juventud, van estableciendo también un ritmo, una cantinela alusiva –consciente o inconscientemente– a la eterna añoranza del retorno. Sobre esta obra, ha dicho el escritor y crítico Darío Ruiz Gómez, quien por cierto fue el invitado a esta sesión de entrevista en la edición anterior (50) de *Estudios de Literatura Colombiana* (Vergara, 2022):

Mediante la nueva legitimación de sentimientos que pudieran tildarse de tradicionales y que ha pretendido erradicar el hueco racionalismo académico, como el amor filial o la ternura, la nueva novela de Consuelo Triviño Anzola escapa de las limitaciones de lo considerado vergonzante para establecer, valientemente, un universo narrativo diferente en Colombia (Ruiz Gómez, 2022, p. 209).

Por su parte el escritor y editor Juan David Correa afirma respecto a *Ventana o pasillo*:

Consuelo Triviño ha escrito una novela que puede leerse como una memoria, o una memoria que se lee como novela. Poco importa, la verdad, cuando constatamos que la literatura está hecha de verdad y de fantasía a partes iguales. ¿Quién no ha inventado, acaso su pasado? (Correa, 2021).

En *Prohibido salir a la calle* (1997), su primera novela, muestra los permanentes dramas de la cotidianidad de una familia de clase media, desde la voz de Clarita, la niña que funge como narradora, con una perspectiva que en algunos pasajes nos puede evocar la maestría de Rulfo para manejar el punto de vista. Cuando se publicó la novela, algunos de los lectores cercanos a la autora creyeron reconocer en sus páginas demasiado contenido autobiográfico; tanto que muchos años después, en *Ventana o pasillo* (2021), aclara que aquella primera novela tiene un alto contenido de ficción, y que la historia familiar no es tan apegada a la realidad como lo entendieron —¿lo juzgaron?— algunos lectores.

Su segunda novela, *La semilla de la ira* (2008), se adentra, desde la estructura del diario, en la vida de José María Vargas Vila, uno de los autores colombianos más exitosos y controvertidos a comienzos del siglo xx, un exiliado que reflexiona con amargura sobre lo que ha sido su trasegar: “Mi vida se resume en una lucha sin tregua por derruir el reinado ignominioso de la mentira, por una imperiosa necesidad de gritarle al mundo las verdades que nadie se atreve a afrontar” (Triviño, 2008, p. 57).

Uno de los aspectos más destacados en esta obra es la capacidad con la que la autora asume la voz del personaje, no solo por la fuerza con la que logra narrar desde la perspectiva de Vargas Vila, sino sobre todo por la soltura con la que se adentra en su estilo modernista, un estilo que resultaría anacrónico para comienzos del siglo xxi, pero que resulta bien justificado y bien logrado desde la ficción, la cual propone un diario escrito por el autor. Una obra que evidencia también el profundo conocimiento de Vargas Vila y su estilo, lo cual no resulta sorprendente si tenemos en cuenta que la primera estancia de Consuelo en España fue en los tiempos de su doctorado en Filología Románica en la Universidad Complutense de Madrid, y que su tesis doctoral versó precisamente sobre la obra de este escritor. Las palabras de la propia autora nos ayudan a comprender la visión de Vargas Vila reflejada en esta novela:

La obra de Vargas Vila está impregnada de ese sentido trágico de la vida que lleva a los personajes al suicidio o a las acciones más salvajes. Tal filosofía de la vida reniega de los valores cristianos, de la Iglesia y el Estado, y cuando estos soportes, sobre los que descansa el edificio social, se desploman sobre el individuo, aplastándolo, no queda más remedio que huir hacia paraísos artificiales o buscar la muerte (Triviño, 1988, p. 448).

Su otra novela es *Una isla en la luna* (2009), donde la autora avanza, a través del relato, en su reflexión sobre la escritura y sobre el campo literario en general, y sobre la tradición literaria, a partir de una ilación entre el romanticismo y las vanguardias; en estas páginas menciona a algunos autores y obras que fueron importantes para su formación.

Cerramos este preámbulo con la valoración que presenta Ruiz Gómez (2010) de las novelas de Consuelo Triviño:

Rigurosamente, tal como corresponde a su formación intelectual, cada novela desde *Prohibido salir a la calle* (1998) hasta *La semilla de la ira* (2009), amén de un libro de cuentos excepcional, *La casa imposible* (2005), define su narrativa por la reflexión, la descripción crítica propia de una observadora que se adentra en cada realidad, para auscultarla en su complejidad sin caer nunca en el fácil recurso del testimonialismo. En este caso, la madurez narrativa proviene de la capacidad de utilizar los argumentos de la cultura para darle materialidad a unos personajes arrastrados siempre por el vértigo incontrolable de los acontecimientos (p. 203).

Consuelo, en su obra son recurrentes los temas más cruciales en Colombia como el narcotráfico, las violencias, el desplazamiento, el exilio... Desde España, usted siempre ha tenido los ojos puestos en nuestro país. ¿Cómo ve a Colombia hoy desde la distancia?

Así es. Aunque llevo muchos años fuera de Colombia vivo muy de cerca lo que ocurre porque tengo a mi familia allá y porque viajo todos los años. Tengo una madre muy mayor, entonces la visito siempre. Tengo el privilegio de contar con las amistades que dejé y cada regreso es un reencuentro con amigos de toda la vida. A través de mi familia he visto la evolución del país, el fenómeno de la globalización que empezó en los años 80 cuando me vine a estudiar el doctorado en España. Luego estuve un breve lapso durante los finales de los 80 y principios de los 90 donde viví de cerca el proceso de la redacción de la Constitución de 1991, a cuyas primeras reuniones acudí, como muchos intelectuales y escritores. Desde la distancia he visto con estupor el fenómeno del narcotráfico y el deterioro de las guerrillas: nunca pensamos que podría derivar en lo que derivó. La globalización con la destrucción de las instituciones del Estado ha tenido a la gente en una situación bastante precaria. Últimamente he leído un artículo en *Le Monde Diplomatique* donde llaman la atención sobre el error tan grande que se cometió con la política neoliberal de acabar las instituciones del Estado de la salud, de las comunicaciones... En mi obra está muy presente la migración que llega a España como consecuencia también de ese neoliberalismo.

Pasemos a una de sus primeras obras, *La semilla de la ira*. ¿Qué lleva a la joven que era usted a interesarse por Vargas Vila, un escritor tan polémico e ignorado en nuestra época?

Yo buscaba un tema de tesis doctoral y me gustaba mucho la época del modernismo en América Latina, me gusta mucho ese fenómeno global, el primero que tuvimos en la literatura y cuyo epicentro fue España. El gran fenómeno comercial y de ventas fue Vargas Vila. ¿Cómo podemos ignorar ese fenómeno? Hay que mirar qué pasó y qué

había detrás. Mi interés viene también de un fondo de rebeldía: por qué no ocuparme de una persona que ha sido tan menospreciada y estigmatizada. Quería entender por qué el sistema y la clase hegemónica menospreciaban tanto la figura de este hombre.

¿Y al final qué entendió en ese proceso?

Entendí que Vargas Vila es un fenómeno muy colombiano, es resultado de las disputas políticas y del enfrentamiento entre liberales y todas las guerras del siglo XIX desde la Guerra de los Supremos, la disputa entre el centralismo y el federalismo, las disputas entre una parte más conservadora y la otra parte que buscaba aires de libertad. Los gólgotas, los draconianos, los liberales radicales... Vargas Vila era un liberal radical y fue el primer antimperialista. En 1902 publica *Ante los bárbaros*, que hace un fuerte cuestionamiento de la política de Estados Unidos, donde fundó la revista *Hispanoamérica* y tuvo mucho contacto con todos los liberales radicales. También fue amigo de Martí y de Rubén Darío.

¿Se parece mucho la Colombia de hoy al país que Vargas Vila relata en sus obras?

Es que él retrata una Colombia fallida, y lo que pasa con nuestros países de América Latina es que no alcanzamos a concretar ese sueño de constituirnos como países democráticos, y ahora que la democracia está tan amenazada en el mundo entero, lo vemos más difícil. No alcanzamos a concretar lo que se quiso ser, ese proyecto de país. Ahora nos sabemos un país diverso, un país multicultural. ¿Qué país queremos? Eso todavía está en cuestión.

En *Prohibido salir a la calle* me parece que hay resonancias de la obra de Rulfo.

Pues es un honor que me comparen con Rulfo. Yo admiro mucho a Rulfo...

Quiero explicarle por qué, y saber si esa resonancia es un homenaje o si es casualidad la coincidencia en algunos detalles, como los puntos de vista de la narradora, Clarita, con el narrador del cuento *Macario*. Y los nombres; por ejemplo, Felisa me recordó a Felipa, y Abundino me recordó a Abundio.

Yo creo que en la literatura hay unos cruces de los que somos conscientes y otros de los que no somos muy conscientes. Admiro a Rulfo por encima de los costumbristas porque fue capaz de sumergirse en el habla del campesino mexicano hasta captar su

sensibilidad más profunda y ofrecernos lo que es el alma de esos campesinos mexicanos de la zona de Jalisco, yendo a la estructura más profunda del idioma. ¿Cuál es la diferencia entre él y los costumbristas? Los costumbristas imitaban la forma de hablar de los campesinos y se quedaban en los aspectos más pintorescos. Ese esfuerzo que hace Rulfo, o a lo mejor le salió de manera natural, es como el que yo hice cuando me sumergí en lo más profundo de mi idioma a pesar del paso del tiempo. Llevaba veinte años en España, sin la familiaridad del lenguaje nuestro. Sumergirme en la lengua de mi infancia implicó rescatar de lo más íntimo palabras que incluso traían emociones, porque una palabra no solamente tiene un significado semántico o lo que el diccionario dice; una palabra arrastra sentidos, sensaciones, sabores, emociones... Y eso fue lo que me pasó con *Prohibido salir a la calle*, una novela sufrida; también fue una novela que me permitió redimirme con todo un pasado y perdonarme a mí misma por haber abandonado el país. Fue volver a la lengua de la infancia.

¿Pero esas coincidencias fueron casualidad?

Es casualidad, aunque no deja de ser, digamos... Rulfo es uno de mis escritores de culto. Lo mismo que los primeros cuentos de García Márquez. En ellos están mis orígenes porque de eso me alimenté, de mis primeras lecturas de los autores latinoamericanos del Boom cuando estaba en la Universidad Nacional, a principio de los setenta.

Pasemos ahora a *Transterrados*. ¿Qué tanta presencia tienen los testimonios en su obra?

Mucha. *Transterrados* surge porque yo me hice un reproche: después de vivir tantos años en España nunca había escrito una novela que ocurriera aquí ni con personajes españoles. Era algo que yo le debía a este país que me ha dado tanto. Intenté instalarme aquí [en España], porque en algunas entrevistas he dicho que cuando me pongo a escribir estoy en Colombia. Siento su música, siento una nostalgia y una melancolía... Los personajes que me persiguen son colombianos. En esta novela quise recordar algunos trayectos que yo hacía en metro y en tren donde veía subir y bajar el tren de la migración. Eso inspiró la travesía de *Transterrados*, que muestra una España habitada por inmigrantes, casi todos de América Latina, pero también del Este y africanos. Hay testimonios de vida. También hay ficción, como en otras obras, como en *Ventana o pasillo*, que es biográfica y autoficción; es fabulación: una mezcla de testimonios y de fábula.

En sus obras se muestra que volvió a España después del doctorado para buscar la posibilidad de escribir. ¿Vivir en España le allanó ese camino de la escritura?

Sí. Eso no significa que no haya sido un camino difícil. No fue un camino de rosas, eso lo puedo decir. Pero era un proyecto que yo veía posible, porque la Colombia a la que regresé presentó ciertas dificultades para compaginar la escritura con una vida laboral estable a la que aspiraba. En el mundo académico... Tú sabes lo difícil que es, la cantidad de intereses que hay y las dificultades que pueden llegar a presentarse. Mi historia se da entre luces y sombras porque hubo personas en la Universidad Nacional que me apoyaron muchísimo, pero en el área a la que yo pretendía vincularme también encontré unas resistencias y actitudes bastante incomprensibles que hicieron que ese proyecto fracasara y me planteara definitivamente y de manera radical volver a España, no como estudiante privilegiada que tiene una beca, sino como inmigrante. Fue un salto al abismo bastante complicado, pero como dice Camilo José Cela, a quien siempre cito: "Triunfar en España es resistir". Era una cuestión de no dejarse vencer por las dificultades para poder llegar a algo mínimo, elemental, porque no es una historia épica ni de éxito. Es una historia sencilla de una persona que quiere un trabajo para vivir de él y, al mismo tiempo, arrancarle a la vida unas horas para escribir. Ha significado un sacrificio grande en el caso mío compaginar eso, pero era lo que me daba seguridad, y yo consideraba que el camino más incierto era el de la escritura.

A propósito, ¿ha sido difícil abrirse el camino como escritora?

Como escritora... depende de lo que se pretenda. No miro el espejismo del éxito. Quisiera que mi obra tuviera un poco más de difusión y que tuviera acceso a los canales que permiten que el libro esté presente, como la adquisición en bibliotecas o ingresar en programas de lectura, pero ya se sabe que eso tiene una estructura que no es para todos; así, lo único que queda es el lector casual que algún día va a llegar y puede conectar con tus libros. Mi trabajo como escritora termina cuando acabo el libro. No me queda tiempo ni vida para la promoción.

Otro tema presente en algunas de sus obras es la reivindicación de la mujer y su autonomía. ¿Se podría decir que hay posturas feministas en algunos de sus personajes?

Ese es el feminismo que yo entiendo. Ahora con las nuevas identidades casi que no se puede hablar de feminismo porque habría que preguntarse qué es ser mujer. A cada niña

que se siente mujer habría que preguntarle qué entiende por mujer, porque eso se ha impuesto mucho desde el género no binario; estamos en un período de crisis en el que no sabemos: ni un niño puede saber qué es ser niño ni qué es ser hombre, ni una mujer puede saberlo y decirlo, ni se atreve. En mi caso, si hablamos de género, me gusta más la palabra *persona*, y para la persona es fundamental la independencia mental y económica.

A propósito, ¿ser mujer pudo implicar ventajas o desventajas en el campo editorial?
No lo he notado. Me he sentido en igualdad de condiciones frente a otros escritores hombres. He tenido la suerte de que mis libros han pasado los filtros de las editoriales, los he enviado yo y los han aceptado, y me siento honrada por eso. Nunca nadie me ha dicho que mis libros han sido aceptados por ser mujer. Ignoro si alguien puso eso en la balanza.

La narradora de *Ventana o pasillo* habla acerca de los sacrificios que hizo para dedicarse a la escritura.

Sí, me parece que eso es una barbaridad, renunciar a la vida. Son muchas horas de encierro, muchas horas de soledad porque la escritura es un trabajo solitario; nadie te puede ayudar a menos que tengas un buen lector, que es un tesoro. Pero es un trabajo muy solitario. Los socialistas utópicos hablaban de los tres ochos: ocho horas de trabajo, ocho de ocio y ocho para dormir. En el caso de un escritor que tiene un contrato laboral son ocho horas de jornada, ocho de trabajo de escritura y el resto para dormir. No hay ocio, no hay vida, no hay relaciones de pareja, no hay amor, no hay diversión... Incluso las relaciones sociales a las que muchos escritores dedican tiempo para promoverse, para estar en contacto con las redes de poder, para poder situarse en ese horizonte que se llama el mundo literario, pues tampoco hay tiempo para eso. No es posible.

Eso tiene conexión con un tema ya mencionado y que se reitera en su obra: la necesidad de la mujer de romper con esa tradición para reclamar la autonomía, aunque esa ruptura implique un precio alto. ¿Consuelo ha pagado un precio alto por ser escritora?
Sí, mucho. Primero la desconfianza y la mala prensa que tiene una mujer sola. Hace unos años se le llamaba solterona; ahora no, pero sigue existiendo esa desconfianza. Está sola porque nadie la mira, no ha sido capaz de retener a un hombre... Es un poco como el desprestigio de las mujeres solas. Todavía cuesta entender que una mujer esté sola y no tenga hijos porque así lo ha decidido. Mi madre se lamentaba mucho porque

yo no tuviera hijos, porque nunca me hubiera casado, y yo le decía: “Pero mamá, yo doy vida en la ficción”. En realidad, en este mundo tan solitario que es la escritura, si encuentras un compañero de vida, como me ha ocurrido a mí en los últimos años, es un regalo de la vida hermoso, maravilloso, tener el privilegio del amor. No es que se renuncie a eso: si ese proyecto encaja con tu vida y tú encajas con el proyecto de la otra persona, no es necesario renunciar al amor ni a la escritura.

A propósito de uno de sus cuentos, ¿alguna vez sintió que la querían tratar como una muñeca de plástico? ¿Tuvo que rebelarse contra ese trato?

Lo que pasa es que la sociedad colombiana ya se ha civilizado un poco, pero la que yo conocí, la de mi juventud, era muy machista. Incluso aunque cortejaran, había una forma de dominio masculino. He sido objeto del menosprecio de ciertos hombres que no se tomaban en serio mi proyecto de vida. Yo estaba aquí concentrada solamente en mi tesis doctoral y siempre recibí comentarios de cierto menosprecio. En la Universidad Nacional cuando gané un Premio Nacional de Literatura fui objeto de burlas. Era la respuesta no solo de la sociedad machista que menospreciaba a las mujeres, sino que era una respuesta general a lo que es la mezquindad de la condición humana. Las dos cosas están en la misma matriz de significado.

¿Su novela *Ventana o pasillo* es una especie de ajuste de cuentas?

Quizás sí, pero es un ajuste de cuentas conmigo misma como escritora, con las muchas personas que fui en el pasado y que ya no son yo, que se llamaban Consuelo, al igual que yo, y que cometieron unos errores con los cuales no me siento identificada. Pero también con aquella otra con la que me puedo llegar a reconciliar. Por otro lado, también es un reproche por esas renunciadas tan grandes y radicales. Quizás tiene que ver con una cuestión de clase. No lo sé, eso no me atrevo a asegurarlo, pero puedo intuir que cuando Virginia Woolf dice que para escribir se necesitan 500 libras, lo dice desde su postura de mujer de una clase elevada que tiene dinero. Igual, cuando perteneces a la clase media como me ocurre a mí, elegir la escritura es muy difícil. De hecho, muchos de los escritores colombianos de la clase media en el pasado no dejaron una obra orgánica, solo una o dos novelas; el alcohol y la bohemia los consumieron, o no pudieron asumir la escritura de modo profesional; tampoco veo entre la clase intelectual privilegiada a tantos escritores con una obra significativa.

¿Cómo siente Consuelo que la ha tratado Colombia como escritora?

Pienso que me ha tratado... No me puedo quejar. Yo creo que bien, porque me ha tratado de una manera muy consecuente con mi actitud retraída con respecto al poder y al espejismo del éxito. Me ha tratado como me lo merezco porque yo no he estado detrás, empujando, dando codazos, pidiendo... No soy proactiva. No me hago promoción como escritora: jamás he dicho “Quiero esto...”; solo una vez me presenté a un concurso y lo gané, y a alguno en el que fui seleccionada. No he optado a otro premio literario... No he hecho las cosas que hay detrás de una empresa personal que persigue reconocimientos. No puedo decir que Colombia me haya tratado mal. Yo creo que me ha tratado en consecuencia. Me gustaría que las cosas me llegaran de manera natural y que fueran el resultado de la importancia o el peso que pueda tener mi obra. Es decir, me gustaría que se valoraran mis libros más que mi persona.

Muy temprano ganó un premio nacional. ¿Por qué no volvió a participar en concursos? Quedé seleccionada alguna vez con *Prohibido salir a la calle* y ya no me volví a presentar a otro premio de novela porque perdí el interés por esa opción. Pensé que quizás los premios se pactan antes, más o menos se hablan, y si no has hablado y no tienes idea de quién va a ser el jurado, como ocurre muchas veces... Yo he sido jurado. Ese conocimiento hace que se incline la balanza, porque hay premios que son comerciales, o hay premios que surgen como una necesidad: hay que darle un premio a este escritor porque nunca se le ha reconocido su trabajo. Detrás hay muchas motivaciones. Quisiera que se valoraran mis libros por su calidad, no por la autora. De todas maneras, me siento muy orgullosa de mis libros. Por ejemplo, hay un diccionario universal de mujeres creadoras publicado por una editorial francesa famosa que incluye solamente a 20 creadoras colombianas, y entre las escritoras me incluye a mí.

En *Una isla en la luna* habla de distintos autores que fueron importantes para usted, como Borges, Kafka, Goethe, Hesse... ¿Hay alguna obra que la haya marcado particularmente? Veo que *El lobo estepario* aparece mencionada varias veces.

Sí, esa obra que tengo olvidada es una novela que yo ahora veo con otros ojos, pero es una novela que tiene un peso porque es de juventud y de cuestionamiento de lo que es la noción del amor. Entre los 19 y 20 años tuve una noción marcada por la necesidad de tragedia y por una serie de lecturas existencialistas pero que fueron mis lecturas de

iniciación: *El lobo estepario*, *Demian* de Hesse, *El túnel* de Sabato... Esas novelas marcaron mi sensibilidad de escritora. Me gustan mucho esas novelas breves, modestas, como *Los adioses*, novela preciosa de Onetti sobre un sanatorio y un tipo que padece tuberculosis... Todo ese mundo desagarrado de Onetti, de Rulfo, ese amor tormentoso de *El túnel* de Sabato marca mi sensibilidad. Tuve un período existencialista durante cierto tiempo, y fue un poco como la parodia del concepto del amor que se puede llegar a tener a esa edad.

En sus obras también se puede leer una honda reflexión sobre la escritura. ¿Cómo es para usted la experiencia de escribir?

La experiencia de escritura yo la he vivido mucho tiempo como padecimiento, plasmado en *Ventana o pasillo*. Pero no siempre fue padecimiento, tampoco quiero mitificarlo. Yo escribí *La semilla de la ira* con felicidad, fue una escritura jubilosa porque siempre he estado obsesionada con ese fin de siglo, con el decadentismo, y Vargas Vila me permitió viajar por esa *Belle Époque* y tratar de entender cómo situarlo a él ahí y luego ver cómo todas sus novelas tienen que ver con D'Annunzio. Hace poco estuve en la casa de D'Annunzio en Italia y es una locura de casa. Me he dado cuenta de que Vargas Vila describía parte de esos ambientes inspirado en ese mundo tan oscuro y megalómano de D'Annunzio. Alguien escribió un artículo muy despectivo sobre *La semilla de la ira*, diciendo que es muy ingenua la imagen que ofrezco del escritor. Pero fui muy consciente, no hay ingenuidad. Quería sumergirme en la *Belle Époque* latinoamericana a través de personajes como Darío, Martí y todo ese grupo de intelectuales modernistas. Por otro lado, yo no quería satisfacer el morbo del lector hablando acerca de la homosexualidad de Vargas Vila. Me siento muy satisfecha porque esta novela representó un reto muy grande de respeto al personaje y a su vida íntima.

En *La semilla de la ira* sentí mucha lúdica, hay mucho juego.

Sí, es una novela divertida. Además, disfruté muchísimo; nunca había disfrutado tanto al escribir un libro.

Haciendo una abstracción de su obra, ¿cómo ve hoy el panorama literario en Colombia?
Lo veo muy interesante. Hay muchas mujeres que escriben. Tengo pendiente la lectura de unas cuantas escritoras muy jóvenes. Tenemos muchos escritores para mostrar en el contexto internacional, y una literatura muy potente que debería promoverse.

En *Una isla en la luna* además de la reflexión sobre escribir, también habla sobre la búsqueda infructuosa del amor...

Sí, el amor al final es un espejismo.

Sin embargo, en *Ventana o pasillo* habla del amor hallado por fin en la madurez. Usted lo mencionó ahora. ¿Podemos entender esto como un testimonio autobiográfico? ¿Al final encontró un amor sosegado como lo menciona la narradora?

Sí, puede ser. Hay aspectos de mi vida que han marcado mi escritura y también quería rendirme un homenaje a mí misma y reconciliarme con esa otra parte de mí reconociendo la capacidad de amar. La soledad no era por no tener capacidad de amar sino porque el momento llega cuando llega. Es una cuestión que a veces te la trae el azar. Te lo da la vida.

Y uno no decide cuándo.

Exactamente. Es algo que no es programático.

Hablemos un poquito sobre la experiencia de la escritora y la profesora de literatura.

Me gustaba muchísimo ser profesora de literatura, me gustaba enseñar la literatura hispanoamericana. Fue una experiencia breve porque luego se presentó en mi horizonte la posibilidad de un trabajo afín a mi carrera que no tenía que ver con la docencia. Abandoné ese proyecto, pero mis intereses sobre temas literarios siguen vivos; cuando puedo escribo o hago algún artículo. La docencia y el mundo académico han cambiado tanto, se ha vuelto tan administrativo y es tan estresante que ya es otra cosa. Los planes de estudio después de la implementación del Plan Bolonia aligeran mucho los temas y los contenidos. Es diferente. ¿Cómo podrías plantearte abordar y desarrollar temas literarios si los planes de estudio no lo permiten? Por eso se inventan los másteres y los doctorados, para llenar todos los vacíos que quedan después de la carrera, que además son un negocio porque toca pagarlos y son muy costosos.

Y está el tema de la autogestión... Bueno, ¿qué podemos esperar los lectores de Consuelo Triviño para los próximos años? ¿Qué proyectos de escritura tiene?

Por ahora tengo muchos proyectos en la cabeza, pero ninguno concreto. Los estoy postergando debido a otros compromisos: debo entregar dos libros por encargo. Necesito tiempo para pensar algo distinto. No sé si se nota, pero cada libro mío es diferente.

Aunque son temas comunes, son distintos: ninguno puede parecerse a otro. Por ejemplo, en *Ventana o pasillo* se tocan temas de la infancia, pero no es igual que *Prohibido salir a la calle*. Un escritor gira alrededor de dos o tres temas, o alrededor de una obsesión. Me lo quiero tomar con más calma porque sé que cuando empiece me tendré que dedicar exclusivamente al libro.

Finalmente, *Ventana o pasillo* se convierte también en una confesión de que, con su autoexilio o trasplante, como ha dicho usted metafóricamente, Consuelo ha tenido su corazón escindido entre España y Colombia, al igual que la narradora.

Inevitablemente. Hace poco vino una colega y amiga y me dijo que era increíble que yo no hubiera cambiado mi acento. No tengo ningún interés en disimular que soy colombiana, no tengo ningún interés en aparentar que soy española. Lo único que quiero en la vida como en la literatura es que me entiendan. Mi sintaxis aquí es diferente; mi sintaxis en Colombia se vuelve a adaptar al clima y al calor de los afectos y no tengo bipolaridad. Me parece natural. Una vez que salto al charco y estoy con mi familia, el trato es el de toda la vida.

Referencias bibliográficas

- Bernal, Á. (2019). Reseña del libro *Transterrados* de Consuelo Triviño. *Estudios de Literatura Colombiana* 45, pp. 215-217. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n45a15>
- Correa, J. D. (2021). *Ventana o pasillo* de Consuelo Triviño Anzola. *ómnibus* VIII (65), octubre. Recuperado de <https://www.omni-bus.com/n65/home.html>
- Ruiz Gómez, D. (2010). *Revista de literatura y de cultura* 7 (1).
- Ruiz Gómez, D. (2022). Reseña del libro *Ventana o pasillo* de Consuelo Triviño Anzola. *Estudios de Literatura Colombiana* 50, pp. 207-209. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n50a13>
- Santamaría Bonilla, J. (2021). La escritura es un exilio, una burbuja para darle vida en la ficción a un mundo que uno está creando [perfil de Consuelo Triviño, trabajo de maestría en periodismo]. Bogotá: Universidad del Rosario. Recuperado de <https://repository.urosario.edu.co/handle/10336/30912>
- Triviño Anzola, C. (1988). *El sentido trágico de la vida en la obra de José María Vargas Vila* [tesis doctoral]. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.
- Triviño Anzola, C. (2008). *La semilla de la ira*. Bogotá: Seix Barral.
- Triviño Anzola, C. (2019). *Transterrados*. Medellín: Calambur/Sílaba.

Triviño Anzola, C. (2021). *Ventana o pasillo*. Bogotá: Seix Barral.

Vergara Aguirre, A. (2022). Darío Ruiz Gómez, para descubrir la ciudad. *Estudios de Literatura Colombiana* 50, pp. 181-193. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n50a10>

RESEÑAS

REVIEWS

ESTRELLA MADRE DE GIUSEPPE CAPUTO*

EDITORIAL PENGUIN RANDOM HOUSE,
BOGOTÁ, 2020, 299 P.

Yulia Katherine Cediél Gómez¹

* **Cómo citar esta reseña:** Cediél Gómez, Y. K. (2022). Reseña del libro *Estrella Madre* de Giuseppe Caputo. *Estudios de Literatura Colombiana* 51, pp. 175-177. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.348583>

¹  yulia.cediell@utp.edu.co
Universidad de Antioquia, Colombia

Estrella Madre es la segunda novela del escritor barranquillero Giuseppe Caputo, quien, en el 2016, presentó *Un mundo huérfano*. Una obra surrealista, ubicada en una ciudad latinoamericana cercana a una cordillera, pero con tradiciones propias de la cultura caribeña. El relato nos ubica en un edificio, Lomas del Paraíso, cuyo nombre denota esperanza y contrasta con la precaria vida de los inquilinos. El personaje principal no tiene nombre, como tampoco lo tiene su madre, una figura divina que se convierte en el centro de la trama. Con abundancia de imágenes de la infancia, escenas de humor y elementos de la cultura popular, la novela constituye una obra que da cuenta del gran manejo de las técnicas narrativas que tiene Caputo. Compuesta por 63 fragmentos, la novela se convierte en una suma de retazos que construyen una trama marcada por la espera de todos los personajes que se van añadiendo a medida que avanza el texto. El protagonista aparece siendo un niño que vive con su madre; sin embargo, dadas las preocupaciones que ella debe afrontar, el niño termina asumiendo responsabilidades de adulto. Su madre trabaja por turnos en una fábrica cercana y debe dejar solo a su hijo, tal y como sucede a las madres solteras que sobreviven

Editores: Andrés Vergara Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 20.01.2022
Aprobado: 09.06.2022
Publicado: 18.07.2022

Copyright: ©2022 *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](#)



en una permanente inestabilidad económica. En la historia nunca aparece la figura del padre, ni siquiera para marcar la ausencia. No obstante, sí está presente la imagen de la abuela materna, con quien la madre tiene una relación tensa que puede evidenciarse en el cumpleaños número diez del protagonista, uno de los pocos capítulos en los que se aclara la edad del niño.

En las relaciones que se construyen en Lomas del Paraíso, se puede entrever la cultura caribeña donde se desdibujan las fronteras entre los espacios públicos y privados. Las conversaciones no solo se filtran al interior del edificio, entre un apartamento y otro, sino que traspasan hacia la calle y llegan a la obra de enfrente. En esta construcción —que no avanza debido al desorden, a la incomprensión de los planos, a las órdenes contrarias, un reflejo de la situación en varias de las urbes latinoamericanas— los obreros asisten todos los días, construyen y tumban muros, y tienen una imagen divina, Santa Volqueta, que lleva a la trama un elemento clave de la cultura popular y es la religiosidad. En la obra se entremezcla el catolicismo con las creencias populares, como las fuentes a las que se le piden deseos: “Más allá de la plaza hay una fuente sin agua: es el único lugar del centro donde no hay filas. Ahí las quejas se vuelven plegarias, pero ninguna es para Dios —jamás he oído que lo mencionen” (p. 173).

Continuando con la porosidad de los espacios, el personaje de la vecina Luz Bella es clave, dado que ella suele lanzar sus sandalias desde su casa hasta la cama del protagonista, para que salga de su espera y la acompañe a ver una telenovela. La mujer profetiza hechos pasados, asiste al mercado, compra la lotería, da órdenes a los obreros, comenta con ellos las novelas, vigila al protagonista para evitar que se hunda en la desesperanza y es un pilar de apoyo para otra vecina, doña Ida, a quienes todos llaman Madrecita.

Madrecita es una mujer que materna todo lo que la rodea, sin diferenciar seres animados o inanimados. Tiene una barriga de embarazada, la cual está formada por diferentes elementos de la casa: cojines, sábanas, entre otros. Este personaje vuelve a traer la cultura caribeña al espacio de la trama, recordando la historia de Liliana Cáceres, que asombró a los medios locales a finales de los noventa, cuyo embarazo era, en realidad, un cúmulo de trapos. El personaje de Madrecita se construye en la idea de lo surreal, lo imaginario y lo deseado, a pesar de lo absurdo tiene una característica fundamental que es la ternura de acoger a todos los seres como sus hijos.

El universo narrado en *Estrella Madre* es preponderantemente femenino y feminizado. La aparición de escenas homoeróticas que suceden entre los obreros en la noche, la

pobreza, la fragilidad y la humillación a la que son sometidos sus personajes construyen un escenario bastante trágico. Sin embargo, Caputo logra contrarrestar esas imágenes al construir una esfera de cuidado que se va tejiendo entre las vecinas y el protagonista, cada vez mayor, pero siempre infantil, a quien las mujeres intentan sacar de su permanente estado de espera, una vez que su madre emprende un anhelado viaje. En estas relaciones de vecindad, se mantiene un espacio de bienestar, de compartir lo invisible, de mantener la esperanza y de acompañarse en el día a día.

Uno de los elementos más característicos de esta obra es el gran lugar que ocupa la cultura popular: las visitas al mercado, la compra de billetes de lotería, la fuente de los deseos, la música y la telenovela juegan un papel fundamental en la novela. Parece ser que constituyen un relato de la esperanza de un milagro colectivo, dado que se reconoce que el bienestar no puede aparecer por un esfuerzo individual, como el de trabajar incasablemente en la fábrica.

La obra de Caputo recuerda un poco al *Coronel no tiene quien le escriba*, por esa espera que inmoviliza y que agudiza la pobreza: la madre espera un milagro, mientras vive a contrarreloj debido al tic-tac de las monedas que van escaseando. Sin embargo, el autor no solo aborda esta idea del tiempo, sino que también lo entiende como una cuenta regresiva que se presenta ante las escenas de la burocracia representada en las filas que se hacen interminables en la zona céntrica de la ciudad. Estos conceptos se contrastan con el tiempo que, si bien es pesado, es sinónimo de esperanza cuando el protagonista ahorra para comprar un pescadito de oro —quizá otro guiño a Gabo— que podría ser el milagro que su madre necesita.

SUMA PAZ. LA UTOPIA DE MARIO CALDERÓN Y ELSA ALVARADO DE ELVIRA SÁNCHEZ BLAKE*

ÍCONO EDITORIAL, BOGOTÁ, 2021. 207 P.

Consuelo Hernández¹

* **Cómo citar esta reseña:** Hernández, C. (2022). Reseña del libro *Suma Paz. La Utopía de Mario Calderón y Elsa Alvarado* de Elvira Sánchez Blake. *Estudios de Literatura Colombiana* 51, pp. 179-183. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.348584>

¹  chdez@american.edu
American University, Estados Unidos

Después de haberme ocupado en la década de los noventa de introducir en el pènsum de la universidad donde laboraba en EE.UU. cursos sobre Colombia, cuando atravesaba el pico más alto en la narcoviolen-
cia, y por la misma razón, de haber leído la estremece-
dora historia y literatura sobre la violencia congénita
en el país, me encuentro frente al libro *Suma Paz* de
Elvira Sánchez Blake y me sigo horrorizando ante las
peligrosas líneas que se han cruzado en el desprecio
por los derechos humanos. En esta obra la literatura
es herramienta de intervención y de diálogo; pues
se trata de justicia y de una emergencia social en las
comunidades que casi no nos permiten encontrar el
lenguaje exacto para articular su coraje y nos obliga
a preguntarnos ¿en qué mundo estamos viviendo?
Con este nuevo libro, Elvira Sánchez Blake, continúa
su trabajo académico y de investigación ya anunciado
en obras anteriores como *Patria se escribe con sangre*
(2000). *Suma paz* suerte de crónica sobre Mario Cal-
derón y Elsa Alvarado, dos líderes sociales a quienes
se les arrebató su vida, por ser consecuentes con sus
sueños, por ensayar otra lógica para proteger la natu-
raleza y las comunidades, y por buscar a Dios en su
particular convicción más allá de los templos y de los

Editores: Andrés Vergara Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 20.01.2022
Aprobado: 09.06.2022
Publicado: 18.07.2022

Copyright: ©2022 *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](#)



rituales regimentados. El padre de Elsa y su madre también son víctimas incidentales en el mismo crimen y el único sobreviviente ileso es el hijo de la pareja, Iván, de año y medio. La desgracia la anticipaban siniestros y numerosos indicios: en carretera, un retén les exige la identidad y su domicilio en Bogotá; una emisora local los declara guerrilleros; el vicepresidente del país los califica de “estafetas de la guerrilla” en un diario nacional; el comandante de las fuerzas militares los acusa de ser auxiliares de la guerrilla; alguien indaga sobre el número del apartamento donde viven; y carros y motos rondan el edificio. Todos indicadores del peligro inminente en un país donde líderes sociales y defensores de derechos humanos son blanco de fuerzas que trabajan a la sombra de la impunidad. Con este minucioso trabajo para preservar el legado de estos luchadores sociales, Sánchez Blake deja ver a los lectores cómo la vida de cualquiera es inseparable de la comunidad donde vivimos, y debemos situarnos en esta verdad incómoda. El libro es también un testimonio, aunque no en sentido estricto, pues Elsa y Mario están muertos y no son narradores testigos, pero sí hay otras voces que declaran motivadas por la urgencia de esclarecer el crimen y de llegar hasta los responsables. Entre ellas destaca la propia voz de Sánchez Blake quien media en su rol de autora-editora y comunicadora social con el fin de comprender la obra de la pareja a través de su historia, su conectividad, y los documentos y entrevistas con quienes los conocieron.

De esa manera logra sentar un precedente de cuestionamiento y rinde tributo a las numerosas víctimas de la violencia que se han atrevido a pensar de modo diferente. Es pues un testimonio sobre la gente y sus relaciones constructivas y destructivas. En suma, es una obra de “non fiction,” pues expone su inconformismo y su vocación política al denunciar cómo se ha censurado la libertad de expresión de quienes quieren llevar a la realidad, prácticas sociales reivindicativas. No es pues biografía, novela o memoria, pero comparte elementos de las anteriores, e incluye textos cercanos a la poesía en las descripciones y epígrafes. El texto se sirve de las borrosas líneas entre géneros literarios para poder mostrar una arista de la compleja cultura colombiana.

Como comunicadora social, Sánchez Blake sabe el riesgo que implica develar esta historia con las difíciles verdades del pasado y las prácticas perniciosas que continúan y se normalizan en el presente con el asesinato de líderes sociales ante el desdén de los gobiernos de turno. El libro concluye en 1997, cuando asesinan a la pareja que intenta proteger la Reserva Natural Sumapaz: sus ecosistemas, el bosque andino, el

páramo, su fauna y flora, un río y un parque de una región, refugio legendario de los desplazados desde la Guerra de Mil días, ubicado en los límites de Cundinamarca, Huila, Tolima y Meta.

Una pregunta fundamental guía esta investigación: “¿Puede existir paz cuando se destruye el medio ambiente?” La misma que quisieron responder los miembros de la Reserva Suma-Paz, y por lo cual Mario Calderón, Elsa Alvarado y el Centro de Investigación y Educación Popular (CINEP), son percibidos como enemigos de los inversores, a pesar de las leyes decretadas en 1993 para proteger el ambiente y a la humanidad. El crimen quedó casi en la impunidad; solo una persona está presa por este asesinato.

Suma Paz es un libro riguroso en su búsqueda, conmovedor y desconcertante, de lectura fácil y en lenguaje coloquial. Mario Calderón de una familia numerosa, huérfano desde niño, ingresa al seminario y opta por el sacerdocio, pero desafiante de las jerarquías se distingue por su heterodoxia y anarquía. Se une a la teología de la liberación, sigue a Camilo Torres, en quien ve un transformador de la iglesia y de la sociedad colombiana; funda su propia diócesis con santa Zita como patrona y allí oficia, a su antojo, los ritos católicos. Consecuente con su propia declaración titulada: “El derecho a la herejía,” cree, ingenuamente, en un mundo ideal con un núcleo puro sin contaminación; un idealismo utópico como el de Tomás Moro o Ernesto Cardenal. Como se afirma en el libro, “demasiado para Colombia donde no sobrevive la gente que quiere construir el país”. Sus amigos definen a Mario como “un hombre con ganas de ayudarlo a todo el mundo,” que osaba acusar a los sectores empresariales y a las multinacionales detrás de proyectos hidroeléctricos y extracción de maderas, y a los políticos que los apoyaban. Este era Mario, quien antes se había doctorado en París, y en 1987 había huido de Tierralta, Córdoba bajo amenazas. Incluso había escrito sobre las tácticas usadas por los paramilitares en lo que llamó la ley del silencio.

Por su parte, su compañera de vida y misión, Elsa Alvarado es comunicadora social en el CINEP donde conoce a Mario, quien labora allí desde los sesenta. Entre ellos pactan una relación amorosa sin ceremonia matrimonial, pero con Mario ya separado de la iglesia. Al conocerse, Mario 15 años mayor, atravesaba una crisis vocacional por su experiencia directa con la injusticia y la violencia en Tierralta. Elsa recién separada, perspicaz en la crítica e independiente en política, se enamora sin imaginar que sobre su relación se cernirá un mal augurio que más tarde, su prima Consuelo se lo expresó en esta advertencia: “aquí están matando a todo el mundo. Yo sí quisiera que, si a ti te matan, no te maten por otro, sino que te maten por ti”. En sus días finales, Elsa se desgarraba entre seguir su vida normal de

instructora en la universidad y un viaje profesional a Urabá o el inaplazable cambio de casa en su huida de la muerte.

Una imagen cultural de su tiempo la tenemos mediante las experiencias de Elsa como estudiante en la universidad y su desarrollo profesional hasta su vinculación al CINEP, verbalizadas por sus amigos y familiares tales como el embarazo, la maternidad y el nacimiento de su hijo que los cuenta Elvira Alvarado. “La paz en la espiral del silencio” Elsa había planteado la solución negociada de los conflictos políticos condicionada a la abolición de la criminalidad del ejército, guerrilla y paramilitares lo cual, si bien la destacó, también la puso en riesgo al nombrar explícitamente los actores armados.

Suma Paz intenta varios tipos de organización; una que parece más poética designa cada capítulo con uno de los cuatro elementos, aunque estos solo guardan una correspondencia tangencial con el contenido de los capítulos. En realidad, lo que guía al lector es la organización temporal: primero el fin de semana, seguido por los acontecimientos de cada día de la semana hasta concluir en madrugada del próximo lunes, día en que se consuma el crimen. A modo de epílogo, aparece una interesante entrevista con Iván, quien para ese momento ya tiene 25 años. Esta organización temporal le otorga unidad al libro cuyo el hilo de suspenso es el creciente asedio del peligro, interceptado por el flash back de la vida de ambos, insistiendo en algunos episodios, tal vez para enfatizar el aspecto oral de la historia. De su niñez poco o casi nada se dice y hubiera sido interesante para arrojar luz sobre el origen de las tendencias de Mario y su esposa cuyos proyectos “Suma de paz y Suma de amor” los mueven y los unen en una relación idealizada, en ella todo es perfecto incluso su marcha hacia la muerte.

Sin embargo, en medio de estas voces y del ruido debemos escuchar lo que es posible y asumir el libro como una herramienta valiosa y necesaria para abrir otros espacios donde nos podamos escuchar unos a otros. Quien lea *Suma Paz* encontrará respuestas sobre los adelantos desde 2017 para impedir que este crimen quede impune, los reclamos de reparación, las investigaciones sobre los perpetradores y de dónde venía la orden, a pesar de que la identidad de los autores intelectuales todavía es un enigma.

Un libro como este de Elvira Sánchez Blake es perentorio en este momento en que el asesinato de líderes sociales en Colombia ha escalado a 163 casos solo en el 2021, según el Instituto de Estudios y Desarrollo para la Paz. Ojalá esta obra sea parte de muchas otras que constelen y visibilicen la grave situación de este tipo de crimen que sucede con asombrosa frecuencia y que sirva para que el pueblo se recalibre y no tenga que vivir

relaciones de permanente pérdida. Pues es tal vez el momento para trazar caminos a través de las crisis e imaginar y dar forma a otro tipo de instituciones y lograr el mundo deseado. El trabajo de reconfiguración de este hecho tan doloroso como vergonzoso que realiza Sanchez Blake, sin duda, incita a responsabilizar a los que mandan a asesinar líderes, a los que se toman las tierras y desarraigan a la gente aprovechando que tienen el poder y la ley en sus manos y, además, conocen su lenguaje.

IRONÍAS FILOSÓFICAS Y PARADOJAS LITERARIAS DE JULIÁN SERNA ARANGO*

CASA DE ASTERIÓN EDICIONES, SANTA ROSA
DE CABAL, 2021, 146 P.

Darío Ruiz Gómez¹

* **Cómo citar esta reseña:** Ruiz Gómez, D. (2022). Reseña del libro *Ironías filosóficas y paradojas literarias* de Julián Serna Arango. *Estudios de Literatura Colombiana* 51, pp. 185-188.
DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.350361>

¹  darioruiz2@yahoo.es

Elías Canetti ilustra el tránsito (¿así puede llamarse?) que va de la filosofía a la ficción o viceversa, estableciendo de este modo la eliminación de unas falsas fronteras de género que ya Goethe, oportunamente, se había encargado de romper genialmente y sobre todo estableciendo la tarea de la ficción frente a aquello que llegamos a definir como realidad o no realidad. ¿Qué diferencia podría establecerse entre el Blanchot novelista y el Blanchot pensador? ¿Acaso los Géneros no existen como compartimentos estancos? Filosofía presentada como ficción es toda la magnífica obra de Stanislaw Lem o es la gran obra de ficción de un pensador no filósofo académico como Camus.

En un texto muy lúcido de Nicolas Bourriaud, *La exforma*, hay un capítulo donde la filosofía de Althusser es leída a través de la filosofía del futuro, paradojas, inconsecuencias del gran escritor de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, Philip K. Dick. Textos singulares que escapan a cualquier intento de clasificación son *Hebdomeros* de Giorgio de Chirico o *El lugar* de Mario Levrero, con lo cual quiero señalar que el genuino escritor piensa, y desde el pensamiento escribe retratos falsos o hechos que nunca llegarán a suceder pero que la escritura, al negarse a ser un

Editores: Andrés Vergara Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 10.02.2022
Aprobado: 09.06.2022
Publicado: 18.07.2022

Copyright: ©2022 *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/)



mero archivo de cifras y datos, convierte en una verdad palmaria que solamente toma credibilidad o no en ella. Lo cual implica la presencia de una virtud bien escasa también por estos pagos: la inteligencia.

Julián Serna ha sido durante décadas un atildado profesor de Filosofía en la Academia; algo muy diferente a un filósofo, pues el profesor difunde ideas, propicia desencuentros, mientras el filósofo verdadero, como diría Cioran, es aquel que un día decide lanzarse a vivir para siempre en el abismo; una sola pregunta y el andamiaje filosófico se viene al suelo, una sola duda y, como recuerda María Zambrano, es imposible volver a las certezas de las cuales vivíamos: el muro se ha resquebrajado y queda solamente la incertidumbre para siempre. Es decir, no a seguir los derroteros de lo que ya está pensado y conquistado sino a descubrir que andar en el vacío es partir de cero, pues ya aquello que llegamos a definir incluso como nuestras secretas verdades se ha esfumado como debe ser, han desaparecido las luces que supuestamente nos guiaban en medio de las tinieblas.

Ante la declinación o el fracaso del llamado realismo social o la versión castrista del estajanovismo, agotado por el marketing editorial, la ficción cobra la dimensión que Borges le dio a partir de esa obra maestra llamada precisamente *Ficciones* y que a los ojos de los seguidores del llamado realismo político en Argentina supuestamente constituía una “irresponsable” escapada de la tarea del escritor ante “la lucha del pueblo para derrocar la tiranía burguesa”. Enojoso error y condenable anatema político que el transcurso del tiempo se ha encargado de colocar en su sitio: la ficción es la exploración de lo que la conducta de los individuos ha supuesto ante encrucijadas que responden a las preguntas universales que Aristóteles llama la muerte, el destino, el sufrimiento, la precariedad de la vida disimuladas entre lo que llama “las pasiones oscuras”. Discusión que se mantiene hoy aun cuando me parezca más una estrategia totalitarista que tratar de arrojar claridad sobre si la Historia debe reducirse a cifras, nombres y por lo tanto no debe ser ficción; precisamente como recuerda Christian Salmon, lo que el fanatismo persigue a muerte es la ficción. Hesíodo es ficción, *La conquista de México* es ficción; lo es la crónica de viajes de Pigafetta y lo es esa obra inmortal *La tierra purpúrea*, de W. H. Hudson.

En el pobrísimo panorama de nuestra vida intelectual colombiana esta discusión se ha dejado a editores sin la más mínima educación estética, y aquí Borges o Macedonio no solo no se hubieran publicado sino que, seguramente, estarían condenados a trabajos forzados. Es lo que me preocupa de este texto singular —atípico, hubieran dicho otros—

de Julián Serna, *Ironías filosóficas y paradojas literarias*, erróneo título puesto por el antiguo profesor de pedagogía en el afán de esclarecer a sus alumnos las categorías filosóficas a las cuales cree estar dando respuesta pero que es, jubilosamente, un notable ejercicio de ficción —la otra escritura que esperábamos— donde el fabulador vence por fin al arduo pedagogo de antes, y recurre a quienes en el pasado del pensamiento fueron marcando con sus vidas la ejemplaridad mediante la cual un filósofo, un pensador, un quejumbroso andariego recuerda que la vida es pensamiento cuando es capaz de ensanchar los dominios de aquello que aún es misterio, interrogante, tierra de nadie, y el narrador se decide a aceptar este reto jugándose las monedas que le quedan.

Serna ha sido capaz de renunciar al tedio académico, al lugar común de la corrección política para entender que la filosofía, al hacernos singulares, nos está desanclando de aquello de lo cual llegamos a sentirnos propietarios, y sobre todo que la literatura, repito, es el enfrentar las preguntas esenciales. ¿Cómo presentarlas ante un lector para participar con él de su perplejidad? J. M. Cuesta Abad recuerda que, para Levinas, “la realidad no sería solo lo que es, lo que se desvela de ella en la verdad, sino también su doble, su sombra, su imagen. Y las imágenes, lejos de reducirse a un sucedáneo o a una semejanza lábil y evanescente de la realidad, pertenecen a la consistencia y sustancialidad de lo real”.¹

En este libro lleno de madurez, las imágenes se constituyen en el esfuerzo de crear la verdad recurriendo en ocasiones a la fábula y en otras a la parábola. ¿O no es la verdad la envidia o no lo es el odio o la amarga certeza de que la carne es mortal, o lo es la certificación de haber palpado con las manos la densidad del laberinto? ¿Qué quiere decir que un sabio constate después de una investigación con la que ha consumido su vida que “antes que él otro lo había pensado” —Borges *dixit* en “Las ruinas circulares”?

Las aporías se sitúan en el plano de la racionalidad más fría, pero los abismos a los cuales nos puede llevar el pensamiento responden a la visión de los *maelström* que nos engulle y nos deja flotando solitarios en los remolinos de nuestro propio cosmos. ¿Cuándo se inició eso que Lem llama “la lenta elaboración de la inteligencia”? El universo estaba ahí y la Historia impedía verlo. En el apartado 28, “Ser y no ser”, al final del texto, y no sé si como conclusión o como puntos suspensivos, se lee: “Aunque sus facultades mentales permanecen intactas, en el lugar nadie cree en sus historias, y él no sabe si seguirles

¹ José María Cuesta Abad. Introducción. En: Emmanuel Levinas. 2000. *Sobre Maurice Blanchot*. Trotta.

el juego y asumir una vida prestada o preservar su identidad perdida no sea que el día de mañana todo vuelva a la normalidad. Si ocurre lo último no sabría a dónde ir; si lo primero, no sabría qué decir” (p. 77). Este es entonces un texto que acepta, mediante el recurso feliz a la inteligencia, el imposible reconocimiento de los literatos de oficio.

QUÉ HACER CON ESTOS PEDAZOS DE PIEDAD BONNETT*

ALFAGUARA, BOGOTÁ, 2021 166 P.

Juan David Almeida Sarmiento¹

* **Cómo citar esta reseña:** Almeida Sarmiento, J. D. (2022). Reseña del libro *Qué hacer con estos pedazos* de Piedad Bonnett. *Estudios de Literatura Colombiana* 51, pp. 189-192. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.348857>

¹  juanalmeida96@gmail.com
Universidad Industrial de Santander,
Colombia

Después de tres años de trabajo, Piedad Bonnett entrega a sus lectores su más reciente novela, la cual tiene una distancia temática marcada frente a su última obra publicada. Tras su trabajo novelístico en *Donde nadie me espere* (2018), la antioqueña decide retomar dos lugares comunes, no por ello menos intensos y profundos, de su novelística: la vejez y la mujer. Fácilmente las obras de Bonnett pueden hilarse por medio de estos dos conceptos, exceptuando, quizá, *Donde nadie me espere*; esto es así ya que es por medio de las novelas que Bonnett toma el camino largo para poder hacer una escritura lenta y detenida por las crisis y elementos existenciales que rodean sus personajes; en el caso de esta novela, de Emilia, quien debe afrontar un punto de estancamiento emocional, relacional y familiar que tiene detrás todo un pasado de (sobre)vivir como una mujer en un mundo medido por la visión de mundo de los hombres.

La primera línea de la novela resume todo su contenido: “A veces basta tirar una piedra sobre un tejado para que una casa se desmorone” (p. 11). La fuerza de esta línea radica en la capacidad de sintetizar el efecto de derrumbamiento que surge dentro de un ser humano, en este caso de Emilia, la protagonista,

Editores: Andrés Vergara Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 15.02.2022

Aprobado: 09.06.2022

Publicado: 18.07.2022

Copyright: ©2022 *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/)



a la hora de reflexionar sobre su propia vida en un punto de su existencia. Así como en *Para otros es el cielo* (2004), esta novela de Bonnett explica las complejidades de envejecer, específicamente cuando se ha llevado una vida en *modo automático*, es decir, de una manera que destaca por dejar de lado el modo en que se interactúa con los demás (parejas, hijos, amigos, amantes) en aras de sublimar ese trauma (siempre existe un *tiempo pasado* que ha dejado huella en el personaje principal) que finalmente, cuando sintomatiza, genera una enfermedad que desata toda la narrativa.

En este caso, el derrumbamiento de lo automático, el punto de ruptura con la sublimación, surge cuando el marido de Emilia decide remodelar la cocina de su casa. Es con esta metáfora espacial que Bonnett presenta al lector la lucha de Emilia por superar la minimización a la que estuvo reducida toda su vida, salvo en su carrera, que es el sublimante y le permite a ella seguir viviendo el día a día. La cocina es la piedra que derrumba la casa, la existencia de Emilia se ve interpelada por ese choque de su propia intimidad que es el no preguntarle por la remodelación antes de empezar. Los *pedazos* de la vida de Emilia comienzan a ser pensados solo hasta ese punto en que el marido reafirma deliberadamente una autoridad que siempre han sostenido los hombres en su vida, la cual siempre termina por condenarla a una vida de bajar la cabeza y de seguir adelante.

Esto último lleva al segundo tema del libro, sépase, la mujer. Así como en *El prestigio de la belleza* (2010), el *peso* que implica llevar una vida marcada por la corporalidad femenina es trabajado a lo largo y ancho de la obra. Emilia debe sobrellevar todos los síntomas que le genera el haber vivido bajo el peso del machismo y patriarcado en un país del tercer mundo, salvo por algo, su posición económicamente estable (aunque de esto se hablará más adelante). La protagonista, al estar marcada por el derrumbamiento, comienza a pensarse desde los *pedazos*; la enfermedad de su padre, el machismo de su esposo, la indiferencia de su hija, la sobrecarga de trabajo, todo ello va siendo el material con el que Emilia reflexiona sobre las distintas etapas que la condujeron a ese momento de su vida en que la remodelación de la cocina la hizo considerar la idea de reventar y liberarse de su marido, aunque la tragedia radica en que parte de lo inconsciente que la constituye no le permite responderle o renegar de todas las palabras y desprecios que él le hace.

Este trabajo de Bonnett, entonces, se centra en esos dos flancos, que pueden resumirse en uno solo: envejecer siendo mujer. Emilia tiene que recoger los pedazos de su vida para poder hacer algo después de aceptar lo evidente, que su vida ha estado

derrumbada todo este tiempo y ahora debe intentar seguir adelante y vivir con las decisiones que tomó y, al mismo tiempo, intentar alejarse de esa mujer en que se convirtió, en el afán de reconectar con su hija, de modo que se rompa el ciclo de violencia que sufrió al existir siendo una mujer en un mundo dominado por la fuerza del patriarcado.

Qué hacer con estos pedazos se identifica, entonces, como un ejercicio existencial sobre las arrugas y el ser mujer. La novela narra con un hilo narrativo claro y coherente las diatribas que Emilia debe sufrir para intentar imponerse frente a un espíritu de la época que siempre ha intentado minimizarla en todo lo que hace. Decir “no”, atreverse a revirar, desobedecer ese peso patriarcal que le dejó huella y que todavía la identifica, ese es el reto de la protagonista a lo largo del escrito de Bonnett, quien consigue atrapar al lector desde su primera línea hasta la final: “Una pregunta la asalta, zumbando, antes de desaparecer en su cerebro: ¿valió la pena?” (p. 166). Entrar en este libro es, por lo tanto, ver a Bonnett explotar ese tema que ha acompañado siempre la escritura de sus demás novelas y que suele acabar siempre con un sentimiento de melancolía, tristeza y ausencia, debido al destino de sus personajes; y esto no es un problema, sino una virtud de la novelística bonnettiana.

Ahora, es menester profundizar, tras toda la descripción de lo bueno que posee la obra, en cuáles son los errores o los puntos débiles de la misma. Por un lado, la novela está escrita en la perspectiva particular de una protagonista aburguesada; Emilia, aunque sufre una situación que atraviesan la gran mayoría de mujeres, no deja de representar en sí misma la perspectiva subjetiva de una autora con determinados privilegios que la separan de otros sectores que sufren una situación mucho peor que la que ella atraviesa. Esto último no resta valor a la obra en general, es únicamente para ser objetivos con la misma; *Donde nadie me espere* sufre del mismo problema, los protagonistas de Bonnett, salvo determinadas excepciones, suelen tener una posición social y económica propia de un estrato alto.

Por otro lado, la novela llega a sentirse incompleta, y esto último tiene un efecto doble: el primero es negativo; la situación de Emilia no llega a ser dibujada completamente, los recuerdos y vivencias de la protagonista, aunque mencionados y trabajados al interior, parecen no ser suficientes para detonar todo del modo en que la autora quiere. El segundo, el positivo, parece indicar que esto es un recurso narrativo de Bonnett para intentar generar el efecto de gota que derrama el vaso con lo de la remodelación de la cocina, es decir, la novela se siente incompleta y acelerada debido a que es el efecto que

se busca: Emilia no soporta más el modo en que ha sido menospreciada por el espíritu machista y patriarcal de los hombres en su vida.

En conclusión, *Qué hacer con estos pedazos* es, para el lector frecuente de Bonnett, una obra que continúa con el desarrollo de sus temas comunes: la vejez, la mujer, el existencialismo y la responsabilidad de aprender a vivir con las decisiones que hemos tomado en nuestras vidas. Para el lector que no ha leído a Bonnett antes, este libro es una buena forma de introducirse en la novelística bonnettiana, puesto que, de cierta forma, sintetiza las tendencias de la autora en relación con este género. De ahí que su lectura sea recomendada por parte y parte.

ESTELA DEL AZAR / WAKE OF CHANCE DE CONSUELO HERNÁNDEZ*

FLORICANTO PRESS, CALIFORNIA, 2021, 164 P.

Victor Fuentes¹

* **Cómo citar esta reseña:** Fuentes, V. (2022). Reseña del libro *Estela del azar / Wake of Chance* de Consuelo Hernández. *Estudios de Literatura Colombiana* 51, pp. 193-196. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.348793>

¹  fuentes@spanport.ucsb.edu
University of California Santa Barbara,
Estados Unidos.

Poeta y crítica perteneciente al aún poco conocido o promocionado grupo de escritores de literatura en español que viene dándose en los Estados Unidos desde fines del siglo xx. Consuelo Hernández nos ofrece una voz poética única de un nuevo cosmopolitismo, enraizado en la vida común y en la naturaleza, presentes en el arte y la cultura mundial de nuestros días. Cosmopolita, sin abandonar el vínculo con su tierra rural donde nació, y su ciudad, Medellín, a la cual llegó a los diez años y donde realizó sus estudios universitarios. Desde muy joven, salió de su nativa Colombia, y haciendo autostop, nada menos que por los altos montes de los Andes, al estilo hippie, como ella declarara, se afirmó en la nomadería que la impulsó a viajar por diversos países de Suramérica y de Centroamérica. Luego, radicada en Venezuela, hizo su Maestría en la Universidad Simón Bolívar de Caracas, donde tuvo como maestros a un grupo de los más distinguidos poetas, novelistas, dramaturgos, filósofos y críticos de aquellos años, finales de los 70 y comienzos de los 80; grandes maestros como el poeta chileno Gonzalo Rojas, el uruguayo Arturo Ardao, y los venezolanos Arturo Uslar Pietri, Isaac Chocrón y Guillermo Sucre. Con ellos se inicia en

Editores: Andrés Vergara Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 10.02.2022
Aprobado: 09.06.2022
Publicado: 18.07.2022

Copyright: ©2022 *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](#)



la publicación de poesía y de crítica y con este legado llega a la ciudad de Nueva York en Estados Unidos, donde recibe su doctorado en la New York University en 1991.

El más reciente poemario bilingüe de Consuelo Hernández, *Estela del Azar / Wake of Chance* (2021), es todo un logro, comenzando por el título. La poeta retoma la palabra de origen hispanoárabe en nuestro idioma, con tantos ecos líricos que ya tuvo el azar en la poesía de su siglo y también recurriendo al sentido de la escuela epicúrea griega que veía en el azar un impulsor del motor del mundo. Igualmente, en un plano más subjetivo, la propiopoeta como “peregrina y nómada”, por múltiples lugares y países en “su reino sin orillas”, va por las calles como los surrealistas —ella, por calles y campos—, en busca del “azar objetivo,” con su confluencia inesperada entre lo que la persona desea y lo que el mundo le ofrece. Sentidos, todos ellos, que laten en esta *Estela del Azar / Wake of Chance* de la poeta Consuelo Hernández.

Dentro del concepto del azar, como imprevisto y aleatorio, el grueso de los 63 poemas del libro bilingüe, *Estela del azar / Wake of Chance*, se pueden agrupar en dos partes distintas, correspondientes a dos modalidades en las cuales se manifiesta el azar: una, los poemas con toda la fecundidad que el azar nos puede ofrecer y las puertas que puede abrir. La otra con los poemas escritos en un mundo, como el actual, con tanto de vislumbres apocalípticos, los cuales Consuelo Hernández ha ido registrando en su poesía desde finales del siglo xx y principios del XXI, expresando la negatividad y la desgracia infinita que depara el azar. Aunque, en nuestros días, y en tantos de los poemas de este libro, más que a causa del azar, son los resultados de los abusos del poder, de la avaricia y de la injusticia sin límites que reinan en el mundo. Son muchos los poemas en este ámbito y pueden ser identificados desde sus propios títulos, tales como: “Perdida”, “Turbulencia”. “Ave de mal Agüero” “Tristeza”, “Hastío”, “Me voy”, entre muchos otros.

Sin embargo, su voz poética, de gran riqueza rítmica y léxica, cuya hondura emotiva nos lleva a la de César Vallejo, uno de sus poetas preferidos, sino el más, cala en algo que, de niña, oyó cantar a su madre, quien le solía decir: “Quien canta, sus penas espanta.” La poeta anhela y canta para superar los múltiples males, y “espantos” sociales y políticos que atentan al mundo. Y, con una inconfundible y fuerte voz de mujer, se afirma en su piel, en su tacto y el gusto (dos sentidos que tanto destacan en su poesía), en la alegría, la belleza, la justicia, la paz, la libertad, la compasión, la empatía, la esperanza y sobre todo en el amor.

Señalo aquí algunos de estos poemas. Varios de los cuales vinculan la poesía con la música y la pintura, como ya lo había hecho en su segundo poemario, *Solo de violín. Poemario para músicos y pintores* de 1997. Poemas tales como “Al compás del jazz,” “Visión en concierto de violín” y “Con una guitarra,” escuchando a Héctor Villa-Lobos y Alirio Díaz; o poemas como “Pintura”. Después de ver una pintura de Ellen Day Hale, y “Alas”. Después de ver una obra de María Cassatt, ambas artistas de Estados reconocidas por sus cuadros con escenas de mujeres.

Otros poemas, como “Guardianas de la vida,” celebran rememorando días alegres de la infancia entre las mujeres de su familia o de su entorno, en la vida campesina de la niñez o de la ciudad (Medellín) a donde se mudó cuando apenas tenía diez años. “Rescate” y “Vuelo,” y varios más en la misma estela, aluden a sus deseos de tener alas para echar a volar sus anhelos. En “Vendedora de rosas,” destellala empatía por la niña pobre vendiendo rosas, ella misma una rosa, por las calles. “Acuerdo de Paz” y “Día de fiesta” podrían verse como una proyección de su esperanza de que no sucumba el gran Acuerdo que apartó a su querida patria, Colombia, la cual nose nombra en estos versos, de largas décadas de violencia y muertes; un acuerdo frágil, ahora, en peligro. Simultáneamente, estos poemas aluden a los acuerdos de paz en tantos países que no se mencionan, cuando los dictadores son desalojados del poder y retorna la transición a la paz. En “Lluvia en la Amazonia” se oye el caer purificador del agua en la selva de su país natal, con un sonido / sentido muy cercano al que oíamos en dos grandes compatriotas suyos: en el poema “Visita de la lluvia,” de Álvaro Mutis y en *Cien años de Soledad*, de Gabriel García Márquez. Y se podría seguir, desgranando la riqueza temática y léxica de tantos de poemas contenidos en este nuevo poemario, estavez bilingüe.

Para terminar esta incursión en la poesía de Consuelo Hernández que en realidad necesita un largo ensayo, quiero asimismo destacar que ella como poeta del destierro, el desarraigo, y la migración, lo cual comparte con tantos y tantas de nosotros-as, con otro aire ha traído, en nuestro tiempo, a la poesía en español y en inglés de los Estados Unidos algo que otros-as poetas, desde los años 70, con el exilio, el destierro y la inmigración, llevaron a distintos países del mundo. Pienso en poetas, para solo citar a cuatro, como Juan Gelman, Gonzalo Rojas, Ida Vitale y José Emilio Pacheco, en su propio México. Consuelo Hernández, sin ningún partidismo ideológico, con su canto poético a la paz y a la libertad pleno de musicalidad y belleza, trae en su voz y con su sentimiento el dolor de quienes sufren toda clase de opresiones y abusos y se implica,

profundamente, en las causas de la humanidad. Es la palabra poética venciendo las barbaridades que vivimos.

Y concluyo, dejando que se oiga la voz de Consuelo Hernández en los versos finales del último poema de *Estela del azar*, “¡Soñar es gratis!”:

Fijaremos otra cartografía otra ruta inédita
para ese otro tiempo nuevo que amanece.

¡Soñar es gratis!

ÍNDICE DE AUTORES

Almeida Sarmiento, Juan David: magister en Filosofía de la Universidad de Santander. Docente de cátedra de la Escuela de Filosofía de la Universidad Industrial de Santander. Contacto: juanalmeyda96@gmail.com

Alonso-Rico, Margarita-Inés: magister en Antropología de la Universidad de Los Andes. Candidata a doctora en Estudios Sociales de la Universidad Externado de Colombia. Profesora del Colegio de Estudios Superiores en Administración (CESA). Colaboradora del Centro de Apoyo para la Lectura, la Oralidad y la Escritura (DIGA) del CESA. Contacto: margarita.alonso@cesa.edu.co

Becerra Bolaños, Antonio: doctor en Literatura y Teoría de la Literatura de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Miembro del Grupo de Investigación Pensamiento, Creación y Representación en el ámbito de los Estudios Culturales (PeCRaEC). Profesor de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Sus líneas de investigación son las literaturas afrohispanicas, Cervantes y la investigación cervantina, Galdós, literatura iberoamericana del siglo XIX, literatura canaria y estudios sobre el canon. Contacto: antonio.becerra@ulpgc.es

Caballero De la Hoz, Amilkar: doctor en Literatura Comparada de la Universidad de Arkansas. Miembro del Grupo de Investigación CEILIKA, donde tiene a cargo la línea de investigación en Literatura Comparada. Profesor de la Universidad del Atlántico. Autor del libro *Ciudad letrada y poder en tres novelas del Caribe Hispánico contemporáneo* (2020). Contacto: amilkarcaballero@mail.uniatlantico.edu.co

Caballero Hernández, Johnattan Farouk: doctor en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México. Miembro del Grupo de Investigación Transdisciplinariedad, Cultura y Política. Profesor e investigador de la Universidad Autónoma de Bucaramanga. Autor de los libros *Así llegamos a Rusia. Crónica de una clasificación sufrida* (2018), *Violines, fusiles y balígrafos. Huellas literarias sobre el fundador de las Farc* (2019) y *Molano Testimonial. Poética de las memorias de guerra en Colombia* (2021). Contacto: jcaballero752@unab.edu.co

Cancino Peña, Juan Simón: magister en Docencia de la Universidad de La Salle. Periodista e investigador. Profesor de la Corporación Universitaria Minuto de Dios y de la Universidad Sergio Arboleda. Conocimientos en educación y comunicación para la inclusión social. Asesor de tesis de grado y posgrado en diferentes programas académicos. Actualmente, se encuentra realizando el doctorado en Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca. Contacto: jusicape@gmail.com

Castillo Balmaceda, Sandra Milena: magister en Literatura Hispánica de la Universidad de Arkansas. Miembro del Grupo de Investigación CEILIKA. Profesora de la Universidad del Atlántico.

Contacto: sandracastillo@mail.uniatlantico.edu.co

Cediel Gómez, Yulia Katherine: magister en Lingüística de la Universidad Tecnológica de Pereira. Miembro del Grupo de Investigación Estudios del Lenguaje y la Educación. Docente de secundaria. Investigadora en las áreas de análisis del discurso, argumentación e ideologías lingüísticas. Autora del libro *Argumentación y política para la paz: enfoque glotopolítico* (2021). Actualmente, está realizando el doctorado en Lingüística de la Universidad de Antioquia.

Contacto: yulia.cediel@utp.edu.co

Fuentes, Víctor: doctor en Lenguas y Literaturas Romances de la Universidad de Nueva York. Profesor de la Universidad de California, Santa Bárbara. Galardonado con el Premio Camp de L'Arpa (1976) y el Premio "Letras de Oro" en la categoría Ensayo (1989), entre otros. Premiado por el International Latino BookAward 1917 (Los Ángeles, CA), en la categoría "Theme Awards" como "Best Union Theme Book".

Contacto: fuentes@spanport.ucsb.edu

Hernández, Consuelo: doctora en Literatura Latinoamericana. Profesora de American University. Poeta, ensayista y crítica literaria. Autora de ocho poemarios incluidos *Estela del azar / Wake of Chance* (2021), *Mi reino sin orillas* (2016), y *Poems from Debris and Ashes / Poemas de escombros y cenizas* (2006). También ha escrito numerosos artículos sobre literatura latinoamericana y dos libros académicos de crítica literaria: *Voces y perspectivas en la poesía latinoamericana del siglo XX* (2009) and *Álvaro Mutis: Una estética del deterioro* (1996). Fue galardonada con el Premio Antonio Machado de poesía (2011) fue finalista del Concurso Internacional de Poesía "Ciudad Melilla" (España) y del Concurso "Letras de Oro" (Universidad de Miami).

Contacto: chdez@american.edu

Maya Franco, Claudia María: doctora en Filosofía de la Universidad Pontificia Bolivariana. Miembro del grupo de investigación Comunicación, Organizaciones y Política (COP). Profesora de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Medellín.

Contacto: cmaya@udem.edu.co

Montoya Campuzano, Pablo: escritor y profesor de literatura de la Universidad de Antioquia. Realizó estudios de maestría y doctorado en Literatura Latinoamericana en la Universidad Sorbonne Nouvelle Paris 3. Ha sido galardonado con el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos (2015), Premio Iberoamericano de Letras José Donoso (2016), Premio Casa de las Américas (2017), Premio de narrativa José María Arguedas (2017), entre otros.

Contacto: pablo.montoya@udea.edu.co

Murillo Ospina, Javier Hernando: doctor en Estudios Sociales de la Universidad Externado de Colombia. Miembro del Grupo de Investigación de Estudios en Administración (GEA) del Colegio de Estudios Superiores en Administración (CESA). Profesor e investigador. Coordinador del Área de Humanidades y Centro de Apoyo para la Lectura, la Oralidad y la Escritura (DIGA) del CESA. Autor de los libros *Comunicación efectiva en entornos empresariales* (2017), *La novela como experiencia de modernidad en Bogotá. La ciudad, sus escritores y la crítica (1910-1938)* (2020) y *Leer para escribir* (2021).

Contacto: javier.murillo@cesa.edu.co

Pérez Hernández, Nayra: doctora en Literatura y Teoría Literaria de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Miembro del Grupo de Investigación Pensamiento, Creación y Representación en el ámbito de los Estudios Culturales (PeCRaEC). Profesora de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Sus líneas de investigación son literaturas afrohispanicas; literaturas canaria y latinoamericana; estudios culturales y relaciones atlánticas.

Contacto: nayra.perez@ulpgc.es

Puerta Molina, Andrés Alexander: doctor en Lenguajes y Manifestaciones Artísticas y Literarias de la Universidad Autónoma de Madrid. Miembro del grupo de investigación Comunicación, Organizaciones y Política (COP). Profesor del programa de Comunicación y Relaciones Corporativas de la Universidad de Medellín. Autor del libro *La mirada del cronista. El método de Alberto Salcedo Ramos* (2018).

Contacto: andrespuerta@udem.edu.co

Ruiz Gómez, Darío: novelista, cuentista, poeta, ensayista, crítico de arte, crítico literario, urbanista, investigador y profesor universitario. Un humanista, en síntesis. Se graduó en España en 1961 en la Escuela Oficial de Periodismo. Y en esa misma época hizo estudios de Estética y urbanismo. Es autor de los libros de cuentos *Para que no se olvide su nombre* (1967), *La ternura que tengo para vos* (1982), *Para decirle adiós a mamá* (1983), *Sombra de rosa y vino* (1999), *Crímenes municipales* (2009) y *Cuentos de la Estación Villa* (2014); y las novelas *Hojas en el patio* (1979), *En voz baja* (1999) y *Las sombras* (2014). También es autor de numerosos libros de ensayo sobre arte, arquitectura, urbanismo, entre ellos *De la razón a la soledad* (1981), *Trabajo de lector* (2003) y *Diario de ciudad* (2005). Entre sus libros de poesía se cuentan *A la sombra del ángel* (1990) y *La muchacha de la leyenda* (2001).

Contacto: darioruiz2@yahoo.es

Vergara Aguirre, Andrés: doctor en Historia de la Universidad Nacional de Colombia. Miembro del Grupo de Investigación de Estudios Literarios (GEL). Profesor de la Universidad de Antioquia. Autor de la novela *Jugaremos a la guerra* (2018) y del libro de investigación en periodismo *Historia del arrabal* (2014).

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..
- Processo 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).
 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).
 - 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.

Editorial. Literaturas y los sueños de paz en Colombia	11
ARTÍCULOS ARBITRADOS / REFEREED ARTICLES	
El peregrinar del maestro Feliciano Ríos y de Peralta por el cielo y el infierno, que con su ingenio picaresco derrotaron al Diablo y sometieron a Dios	19
Juan Simón Cancino Peña, Corporación Universitaria Minuto de Dios, Colombia	
Escribir en la bruma. El trabajo narrativo de Simón Pérez y Soto como fuente histórica	37
Margarita-Inés Alonso-Rico y Javier Hernando Murillo Ospina, CESA, Colombia	
Construcción de una identidad relacional aribeña en Doce cuentos peregrinos de Gabriel García Márquez	57
Sandra Milena Castillo Balmaceda y Amilkar Caballero De la Hoz, Universidad del Atlántico, Colombia	
No give up, maan!, de Hazel Robinson, desde la periferia de la comunidad letrada	77
Nayra Pérez Hernández y Antonio Becerra Bolaños, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, España	
Leandro: un vallenato literario de Alonso Sánchez Baute	95
Johnattan Farouk Caballero Hernández, Universidad Autónoma de Bucaramanga, Colombia	
El cielo a tiros y el debate de la sicaresca como género. Una lectura desde la estética de la recepción	113
Claudia María Maya Franco y Andrés Alexander Puerta Molina, Universidad de Medellín, Colombia	
Una guerra sin monumentos: Rebelión de los oficios inútiles de Daniel Ferreira	131
Ángela M. González Echeverry, Gulf University for Science & Technology, Kuwait	
CONFERENCIA / LECTURE	
Rehabitar la universidad	149
Pablo Montoya Campuzano, Universidad de Antioquia, Colombia	
ENTREVISTA / INTERVIEW	
Consuelo Triviño Anzola. El difícil y gratificante camino de la escritura	157
Andrés Vergara Aguirre, Universidad de Antioquia, Colombia	
RESEÑAS / REVIEWS	
Estrella Madre de Giuseppe Caputo	175
Yulia Katherine Cediel Gómez, Universidad de Antioquia, Colombia	
Suma Paz. La Utopía de Mario Calderón y Elsa Alvarado de Elvira Sánchez Blake	179
Consuelo Hernández, American University, Estados Unidos	
Ironías filosóficas y paradojas literarias de Julián Serna Arango	185
Darío Ruiz Gómez, Colombia	
Qué hacer con estos pedazos de Piedad Bonnett	189
Juan David Almeyda Sarmiento, Universidad Industrial de Santander, Colombia	
Estela del azar / Wake of Chance de Consuelo Hernández	193
Victor Fuentes, University of California Santa Barbara, Estados Unidos	