

Estudios de
Literatura
 Colombiana

Lucero Estigarribia
 La Multitud Creante

¿Cómo puedo yo decirle que nunca lo
 va a encontrar, si ha pasado la vida
 buscándolo?

Me ha dicho que le duele el aire, que
 la sangre quema sus venas y que sa-
 caña el de alfileres, porque perdió a
 la mujer que ama en alguna de las
 vueltas del camino y no hay mapa
 que le diga dónde hallarla. La busca
 por la corteza de la geografía sin ce-
 derse un minuto de tregua ni de
 perdón, y sin darse cuenta de que
 no es afuera donde está sino fue le
 lleva de dentro, metida en su frebore.

53

JULIO-DICIEMBRE 2023
 FACULTAD DE COMUNICACIONES
 Y FILOLOGÍA
 UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Estudios de
Literatura
Colombiana

53

JUJO-DICIEMBRE 2023
FACULTAD DE COMUNICACIONES Y FILOLOGÍA
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

RECTOR UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
DR. JOHN JAIRO ARBOLEDA CÉSPEDES

**DECANA FACULTAD DE
COMUNICACIONES Y FILOLOGÍA**
DRA. OLGA VALLEJO MURCIA

DIRECTOR EDITOR
DR. ANDRÉS VERGARA-ÁGUIRRE
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. ADELDO 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_1@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-
ÁRENAS
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-ÁGUIRRE
CHRISTIAN BENAVIDES MARTÍNEZ

AUXILIAR EDITORIAL
ISABELLA OSPINO

REVISIÓN RESÚMENES TRADUCIDOS
YESENIA MELGUIZO MIRA (INGLÉS)
FONDO EDITORIAL FOCO

TRADUCCIÓN NORMAS PARA AUTORES
ANDRÉS ARANGO
VINÍCIUS DOS SANTOS

DIAGRAMACIÓN
YON LEIDER RESTREPO MONSALVE
leiderrestrepo.m@gmail.com
CHRISTIAN BENAVIDES MARTÍNEZ
christian.benavides@udea.edu.co
FONDO EDITORIAL FOCO
foco@udea.edu.co

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

PERIODICIDAD
Semestral

CARÁTULA
"La multitud errante"
Manuscrito de Laura Restrepo

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 2023

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

- II** **EDITORIAL**
La inteligencia artificial, ¿una nueva era para la literatura?
Andrés Vergara-Aguirre, Universidad de Antioquia
- ARTÍCULOS ARBITRADOS / REFEREED ARTICLES**
- 23** El orientalismo chino en el Caribe universal de Ramón Illán Bacca
Chinese Orientalism in the Universal Caribbean of Ramón Illán Bacca
Andrea Juliana Enciso Mancilla, Universidad del Atlántico, Colombia
- 41** El cine, la otra gran pasión de Gabriel García Márquez
Cinema, the other Gabriel García Márquez' Passion
Mercedes Herrero Saiz, Universidad Complutense de Madrid, España
- 61** Del epistolario de José María Vargas Vila: amistad y diplomacia en la carta del 14 de julio de 1908 a Rubén Darío
From the Correspondence of José María Vargas Vila: Friendship and Diplomacy in the Letter of July 14, 1908 to Rubén Darío.
Andrés Felipe Ramírez Zuluaga, Universidad de Antioquia, Colombia
- 79** Decantación de la literatura de vanguardia en Colombia a partir del estudio del poema “Lección de música” de Jairo Aníbal Niño y su relación con la poesía concreta
Decanting of Avant-Garde Literature in Colombia From the Study of the Poem “Lección de música” by Jairo Aníbal Niño and its Relationship with Concrete Poetry
Mario Enrique Eraso Belalcázar, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, España
- 97** *¡Que viva la música!:* An Analysis of the Subcultural Discourse of Rockers and Salseros in Andrés Caicedo’s Novel
¡Que viva la música!: un análisis del discurso subcultural de rockeros y salseros en la novela de Andrés Caicedo
Marc Alexander Fehringer, Universidad de Vilna, Lituania
- 117** Entre enigmas y testimonios. La ékphrasis en *Tríptico de la infamia*
Between Riddles and testimonies. The ekphrasis in Tríptico de la infamia
Alessandro Secomandi, Università degli Studi di Bergamo, Italia

- 135 Identidad narrativa y “yo escritor” en la narrativa de Pablo Montoya
L'identité narrative et le « je écrivant » dans l'œuvre de Pablo Montoya
Orfa Kelita Vanegas Vásquez, Universidad del Tolima, Colombia

- 153 Seres protectores y sentido de arraigo: una lectura ecocrítica de leyendas boyacenses vistas desde la oralidad
Legendary Protectors and its Regional Rooting: An Ecocritical Perspective of Colombian Oral Traditions
Jony Alexander Rodríguez Valderrama, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Colombia
Witton Becerra Mayorga, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Colombia

CONFERENCIA / CONFERENCE

- 175 *Yngermína o la hija de Calamar*, una novela fundacional
Yngermína o la hija de Calamar, a Foundational Novel
Consuelo Triviño Anzola, Instituto Cervantes, España

ENTREVISTA / INTERVIEW

- 185 Laura Restrepo: Letras para soñar un mejor mundo
Laura Restrepo: Dreaming a Better World
Andrés Vergara-Aguirre, Universidad de Antioquia, Colombia

RESEÑAS / REVIEWS

- 207 *En un bosque de la China* de Jaime Cabrera González.
Fairgreen Editores, Miami Beach, 2022, 688 p.
Consuelo Posada Giraldo, Universidad de Antioquia, Colombia
- 211 *Detective Santré, el caso Carranza* de Julián Nalber.
La Mirada Malva, Granada, España 2022, 252 p.
Mauro Javier Hernández Ramos

EDITORIAL
EDITORIAL

EDITORIAL

LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL, ¿UNA NUEVA ERA PARA LA LITERATURA?

Andrés Vergara-Aguirre
Universidad de Antioquia

Desde su lanzamiento el pasado 30 de noviembre de 2022, el chat GPT-3 —Generative Pre-trained Transformer—, basado en un modelo de lenguaje por inteligencia artificial desarrollado por la empresa OpenAI, ha causado un gran revuelo en los más diversos campos, entre ellos la literatura, por supuesto. Ante el gran boom generado por esta herramienta, que se ha convertido también en un nuevo desafío en el ámbito educativo, y que ha generado gran cantidad de pronósticos apocalípticos, como ocurre cada vez que se da un paso significativo en el campo de la tecnología relacionada con las comunicaciones, han surgido muchas voces invitando a la cordura y a un uso racional de esta herramienta, que hoy pone a disposición de cualquier persona que sepa leer y escribir —de manera libre y gratuita— prácticamente toda la información que había disponible en el Big Data cuando fue lanzado el chat, y que hasta el momento se remonta hasta septiembre de 2021. Entre las voces que claman por un uso moderado de esta herramienta está el secretario general de la ONU, Antonio Guterres, quien ha propuesto la creación de una agencia internacional para la vigilancia de este fenómeno: “yo sería favorable a la idea de que podamos contar con una agencia de inteligencia artificial, digamos inspirada por lo que el Organismo Internacional de Energía Atómica es hoy” (El Colombiano, 2023, párr. 3).

Si bien la inteligencia artificial no es un fenómeno tan novedoso como el GPT-3, que es uno de los muchos chats de IA disponibles hoy para los cibernautas, el furor causado por este ha renovado viejos temores sobre el riesgo de que las máquinas puedan evolucionar hasta volverse autónomas y convertirse en una amenaza para la humanidad, temores que aparecieron desde mediados del siglo XX, cuando comenzó la carrera de la IA, la cual ha avanzado a un ritmo vertiginoso en los últimos años.

¿La IA puede tener una incidencia importante en la literatura?

Uno de los campos en los que más revuelo ha causado el GPT es en la literatura. En febrero de 2023, apenas tres meses después de que fuera lanzado el GPT-3, ya en Amazon había una oferta de más de 200 títulos (Garay, 2023, párr. 2) en el que aparecía este chatbot como coautor, y ello sin contar con los muchos títulos en los que se ha utilizado esta

herramienta, pero cuyos “autores” prefieren omitir el crédito a su ayudante. Entre los casos más llamativos de libros producidos con ayuda de GPT está el de Tim Boucher, quien declara que ha producido cerca de 100 títulos con su ayuda; si bien son libros cortos, de entre 3000 y 5000 palabras e ilustrados con imágenes generadas también por IA, él afirma que invierte muy poco tiempo en su producción, pues “cada libro me toma aproximadamente de seis a ocho horas para crearlo y publicarlo” (Boucher, 2023, párr. 3).

Pero en realidad esto de la literatura escrita por máquinas tampoco es tan nuevo. A partir de múltiples teorías y análisis se programaron los primeros sistemas que crearon obras literarias. De estos destacan el primer libro escrito por una computadora, *The policeman’s beard is half constructed* (1984); *Just this once* (1993), libro romántico escrito por una computadora Macintosh IIcx llamada “Hal” y Scott French; *Mexica: 20 years-20 stories* [20 años-20 historias] (2017), colección de narrativas cortas escritas por Mexica, un programa desarrollado por el investigador mexicano Rafael Pérez y Pérez (Meza Ruiz, 2022).

Aunque el uso de IA en la literatura no sea tan novedoso, lo cierto es que ante el furor que estamos viendo y la oleada de obras literarias producidas con ayuda de los chatbots, podemos preguntarnos qué tanto puede verse afectado el ámbito de la literatura ante este nuevo escenario, que tiene muchos adeptos pero también otros tantos detractores, y que incluso ha provocado vaticinios apocalípticos para la literatura. El periodista y escritor Rolando Gabrielli (2023), por ejemplo, se plantea:

Quizás como los viejos filósofos, hoy distraídos en la memoria de estos tiempos, debemos preguntarnos si habrá una nueva poesía a partir de la IA, otro tipo de arte, donde el hombre no tenga arte ni parte. Es lo que se ve venir como un tornado, porque en un mar agitado de predicciones, fatalismo inquietante, la certeza sobre las cosas y lo que ocurrirá ha perdido vigencia (párr. 11).

Cualquiera que sea la respuesta, lo que sí tiene claro Gabrielli es que no quiere confundir sus propias líneas con las producidas por la IA:

No compartiré con una máquina, un robot, una inteligencia artificial (IA) —así llamada casi románticamente— un solo verso de un poema ni una palabra mecánica para la posteridad o alguna lectura casual en este siglo ni en los venideros. Mis compañeros de juego son los que forman parte de nuestra especie, parodiando al viejo Pound, que sí sabía que la literatura era el lenguaje cargado de sentido y las palabras no pasaban por el cedazo del artificio, ni de ninguna otra maquinaria en función, que no fuera la imaginación (párr. 1).

Por su parte el desarrollador Sergui Aguimbau, después de escribir un libro con la ayuda de la IA, concluye: “No creo que la IA pueda sustituir nunca a los escritores ni a los programadores, pero sí nos dará muy buenas ideas” (citado en Vásquez, 2023, párr. 24).

En su reflexión sobre el impacto que puede tener la IA en la escritura creativa, el periodista y editor Gustavo Pablos (2023) afirma:

Difícil predecir lo que sucederá en un futuro cercano, pero es inevitable sospechar en una mutación que pondrá en jaque el *stock* de nociones que sostienen, desde hace siglos, el armazón del pensamiento artístico y literario (a pesar de los intentos que en los últimos cien años intentaron destituirlo): autor, originalidad, invención, propiedad, copia (párr. 4).

Por su parte el Premio Nobel de Literatura en 2021 Abdulrazak Gurnah considera que “Es un asunto interesante, pero, realmente, no creo que la inteligencia artificial escriba de muto propio [...]. Es una buena herramienta para los escritores porque te puede iluminar sobre algún tema que estés investigando” (citado en Manrique Sabogal, 2023, párr. 12-13). Pero el escritor tanzano va mucho más allá al puntualizar, en una especie de reconvención para los apocalípticos:

Si damos por hecho que una máquina es capaz de crear o generar arte, si pensamos que puede reemplazar a pintores o escritores, si percibimos que ya no tiene sentido la enorme hazaña espiritual que implica crear, estamos contando un relato equivocado con efectos nocivos para nuestra especie en un momento clave de su Historia (párr. 15).

Al examinar el panorama que se nos plantea con todo este alboroto suscitado por la IA, Winston Manrique Sabogal afirma: “Es un momento de incertidumbre que va al corazón de todo esto al hacer que se reconsidere el propio sentido del arte, su función, la autoría y el papel del ser humano en la creación” (párr. 1).

Lo que dicen los escritores y estudiosos colombianos sobre la IA

Ante esas inquietudes que se evidencian con el revuelo producido por la IA, he querido trasladar esta pregunta a escritores y estudiosos de la literatura: ¿Creen que la IA marcará una nueva era para la literatura? ¿Tendrá trascendencia la IA para la literatura? Aquí tenemos algunas respuestas, en el orden de llegada:

El investigador y crítico literario Augusto Escobar Mesa: “No por pasar de la pluma de gallo a la máquina de escribir y de esta al computador se han hecho mejores escritores, ni tampoco ocurrirá con la IA. Cada nueva tecnología facilita el trabajo de consulta, brinda mejores herramientas al escritor para repensarse y repensar el entorno, pero no lo hará jamás mejor si no tiene el talento y la paciencia para construir un universo propio. El oficio del escritor ha sido el mismo desde Homero hasta el presente, mediado siempre por las dudas, aciertos y fracasos, sin importar la herramienta de escritura para plasmar su ser y no ser asediado por las mismas preguntas sin respuestas que lo

agobian. La IA es una tecnología que traerá cambios importantes en todos los dominios del conocimiento, incluyendo las artes y la literatura, pero es como las anteriores, cada nuevo aporte al conocimiento se soporta en el bagaje del pasado y vislumbra lo nuevo, a la espera de la siguiente que la reemplazará tarde o temprano. Como en el pasado, el futuro será igual sin importar los recursos a la mano para el escritor único y para los demás escritores que son, sin pena ni gloria, casi el 99 %. Jamás la IA podrá sustituir a un Cervantes, Shakespeare o García Márquez carnales, y otros que como estos vendrán y dejarán su impronta porque construirán un universo de palabras y de sentidos irrepetibles. La IA podrá copiarlos, y habrá escritores que escriban a la manera de tal o cual con la ayuda de la IA, pero son simples copias, obras robotizadas cuya autoría es tal o cual modelo de IA. Las IA son pues los sustitutos de los que hablaba Kant para no ejercitar la razón ni pensar ni gestar obras de cuenta propia: *Sapere aude!*” (Escobar Mesa, 2023).

La escritora Consuelo Triviño Anzola: “No creo en absoluto que la Inteligencia Artificial llegue a marcar de manera significativa una nueva era para la Literatura. No es ninguna novedad la fantasía de que las máquinas puedan liberarnos del trabajo, del ejercicio de pensar y de crear. De hecho, en el siglo XVII el jesuita alemán Athanasius Kircher inventó una máquina de escribir poemas, además de otras simpáticas locuras. En la Plaza Mayor de Salamanca, por ejemplo, se instaló una máquina con círculos concéntricos que componía poemas. De hecho hoy día existe un juego infantil con cartulinas de distintos colores llamado ‘máquina para fabricar poesía’. Además, el grupo francés Oulipo, creado en 1960, inventó un procedimiento para la elaboración de textos, antes de la computarización, por medio de la combinatoria, de las estrategias de distribución textual y de reglas capaces de regirlas. Este programa manejaba una base de datos de veinte autores modernos, a partir de los cuales se extraen y combinan citas y construcciones. Lo único nuevo bajo el sol es la velocidad que permite la informática y la ampliación del corpus. En España, por estos mismos años, me dice el catedrático Jorge Urrutia, el profesor Camarero, matemático de la Universidad Complutense, describió, gracias a los nuevos computadores de la Facultad, aquellos cuadros de Mondrian que el artista nunca llegó a pintar, pero que podría haberlo hecho. Recomendando la revista *Semiosfera. Humanidades/ Tecnología* (Universidad Carlos III de Madrid), número 1, 1994, dirigida por Jorge Urrutia, que trataba el tema en este número monográfico. Estos programas, pasada esta fiebre inicial propia de la publicidad y el espectáculo, probablemente se convertirán, por un lado, para muchos en un juego y, por otro, se situarán en el lugar

que les corresponde dentro del progreso científico y tecnológico de la humanidad. No hay que darles ni mayor ni menor importancia de la que tienen” (Triviño Anzola, 2023).

La escritora Laura Restrepo: “IA podrá hacer literatura, pero no gran literatura. IA será sobresaliente a la hora de imitar lo humano, mientras que la gran literatura amplía el espectro de lo humano. O, como dijo Marguerite Yourcenar, la gran literatura es levemente sobrehumana. IA extraerá sabiduría sin límite de los caminos ya recorridos, pero no podrá prefigurar los inéditos. Y, como dijo Deleuze, la Literatura con mayúscula es la historia de un pueblo que todavía no existe. IA podrá producir sonetos al estilo de Shakespeare, porque tomará la información de la fuente, pero no podrá generar un nuevo Shakespeare” (Restrepo, 2023).

La artista y poeta Gloria Posada Vélez: “Creo que en el mundo la inteligencia artificial es asumida como una gran novedad, un divertimento que causa mucha curiosidad por los antecedentes del género de la ciencia ficción en la literatura y el cine. Pero desde hace algunos años interactuamos con asistentes tecnológicos y virtuales en diversos campos. En cuanto a la literatura y específicamente la poesía, muchas personas han asumido el reto de la escritura con estas herramientas de inteligencia artificial, y como investigación y prospección es algo muy válido, es como asumir el contexto y los horizontes de la contemporaneidad, y estar actualizados en los desarrollos científicos y tecnológicos. Sin embargo, para mí esto es un simulacro más de nuestra sociedad, una imitación de la creación a partir de una base de datos y de textos que se han sistematizado y clasificado en archivos. En estos procesos se expande el concepto de autor, los textos son accesibles para todos, podría hablarse de una democratización de la escritura, pero el resultado también es una homogenización generalizada de los imaginarios y del acto de escribir. Tal vez de esta manera, se eliminen las singularidades de las respuestas a muchas preguntas. Yo aún no he asumido el reto de hacer un poema con la ayuda de la inteligencia artificial, por ahora no he sucumbido ante esa novedad...” (Posada Vélez, 2023).

El escritor y crítico Darío Ruiz Gómez: “‘Inteligencia, dice Juan Ramón Jiménez, dame el nombre exacto de las cosas’. La inteligencia es la dificultad, el enfrentamiento de lo que aún no es palabra, y ni es palabra-prosa ni sobre todo palabra-poesía. Hoy la inteligencia supone la sensibilidad para captar el momento en que cruza la flecha lanzada por el guerrero desde Grecia: lo inexpresable o lo que apenas sugiere un umbral como lo indica Mallarmé. Una máquina programa una palabra que carece de estos trasfondos, de esa capacidad de adentrarse en las profundidades de un yo absorto. La palabra no

es un informe sin alma y la inteligencia artificial carecerá siempre del aura que bendice la mirada del equivocado” (Ruiz Gómez, 2023).

El escritor Luis Fayad: “La inteligencia artificial es una nueva modalidad del Superhombre que durante siglos ha intentado crear la humanidad con recursos materiales o con la suma completa de conocimientos, que buscan llegar a la sabiduría y que son casi artificios espirituales. Del moderno Superhombre y de su participación en la literatura hay desde hace decenios un antecedente o semilla, la computadora programada por dedos y mentes experimentadas que la convierten en autora de poemas y relatos de buen tono, de acuerdo con el juicio de los que se ha educado con una intimidad sensible al arte. Pero hasta ahora no hay constancia de una obra de esos años que circule siquiera en el nivel bajo de la literatura.

El Superhombre actual es más productivo, el estilo de sus creaciones convence más y sus testimonios y datos en el ensayo no dejan lagunas, su cultura es tan amplia como la acumulación de los archivos de academias y enciclopedias, y casi hace creer que está tocado con la intuición y la vocación del artista de nacimiento. No se puede cuestionar este fruto del uso inteligente de la ciencia. Pero también se dice que no hemos visto sus efectos negativos aunque sabemos que vendrán. Yo me sitúo en los dos lados opuestos de la sociedad mundial de científicos, me uno a los que dejaron oír una voz de pánico ante la presencia del nuevo personaje, en algunos países no le abrieron la puerta, y no me aparto de los que le dan la bienvenida y lo han adoptado como su asistente, los especialistas en radiología dicen que han llegado a conclusiones que antes se escapaban de su observación. Yo, mirando de lejos y de cerca, veo que este Superhombre no tiene capacidad de análisis ni conceptos éticos ni sentimientos ni emociones, no sustituye al pensamiento y carece de las maravillosas imperfecciones gramaticales y morales del ser humano. Privado de esas propiedades, no puede trascender, él solo, a la creación literaria concebida como arte. Su perfección es la del mármol, fría y sin sombras misteriosas. Yo me quedo con lo que el modernísimo invento pueda cederme, es útil y se lo agradezco, pero no confío en que de él va a llegarme la llama que le da luz a lo que busco en mi ocupación de escritor” (Fayad, 2023).

La originalidad y la creatividad, claves de la escritura humana

Por supuesto, aquí no podíamos dejar por fuera la voz de GPT. Ante la pregunta ¿cree que la IA marcará una nueva era para la literatura? ¿Tendrá trascendencia la IA para la

literatura?, nos dio una respuesta que en gran medida coincide con las voces citadas aquí, en cuanto pone como cualidades humanas trascendentales para la literatura la originalidad y la creatividad:

“Como modelo de IA, puedo ofrecerte una perspectiva sobre el tema. La inteligencia artificial ya está teniendo un impacto significativo en muchos aspectos de nuestras vidas, y la literatura no es una excepción. Si bien es difícil predecir el futuro con certeza, la IA tiene el potencial de marcar una nueva era para la literatura y de tener una gran trascendencia en ese campo. La IA puede ser utilizada en diferentes aspectos de la literatura. Por ejemplo, se pueden desarrollar algoritmos que generen historias completas, poemas o incluso novelas enteras. Estos sistemas de generación de texto pueden ayudar a los escritores en la creación de nuevas ideas, a superar bloqueos creativos o a generar contenido de manera más eficiente. Además, la IA también puede ser utilizada en la edición y revisión de textos, mejorando la gramática, la coherencia y la estructura de una obra. Esto puede ayudar a los escritores a pulir su trabajo y a producir textos de mayor calidad. Sin embargo, es importante tener en cuenta que la creatividad y la originalidad son características que han sido altamente valoradas en la literatura. Aunque la IA puede ser una herramienta útil para los escritores, es probable que la verdadera trascendencia en la literatura siga dependiendo de la habilidad humana para crear y transmitir emociones, experiencias y visiones únicas. En resumen, la IA tiene el potencial de marcar una nueva era para la literatura al brindar herramientas y recursos adicionales a los escritores. Sin embargo, la trascendencia de la IA en la literatura dependerá en última instancia de cómo se utilice y de cómo los escritores y el público la adopten y la integren en su experiencia literaria” (ChatGPT, 2023).

Ana Clara Pérez Cotten (2023) también hace énfasis en que la esencia del arte es la creatividad vinculada a la emocionalidad:

La IA no tiene capacidad de emocionarse ni de pensarse a sí misma. ¿Cómo podría crear algo original? Carl Jung, pionero del psicoanálisis, creía que la creación no es resultado del intelecto sino del instinto de juego: “La mente creativa juega con los objetos que ama”. Tal vez ahí, en la capacidad de amar y odiar, radique precisamente el corazón insustituible de la creatividad humana (párr. 19).

Por su parte Juan Luis Suárez y Dago Cáceres Aguilar (2019) en su artículo sobre literatura y creatividad artificial concluyen:

El bot narrador no implica el ocaso del autor humano. Ambos operadores se nutrirán mutuamente y los universos y personajes ficticiales seguirán circulando a través del libro impreso y digital, la narrativa

transmedia o *video games*. Más que una subjetividad en competencia, el robot narrador puede inducir y ampliar la experiencia lúdica del usuario humano. Para las generaciones emergentes estas entidades no serán percibidas como *surrogates* o suplantadores que supongan la ruptura de la ética o moral de la especie humana. Más allá de las profecías apocalípticas, los ciborgs seguirán siendo parte de los mundos imaginarios que propone lo distópico, fantasías tan propias de la virtualidad del juego fictivo (p. 174).

Por mi parte, coincido con muchas de las voces citadas aquí: por medio de la IA habrá mucha producción que se supone literaria, y lo evidencia la voluminosa oferta que ha aparecido en los últimos meses en Amazon con la coautoría de GPT, pero las grandes obras literarias son únicas. Al fin de cuentas, la producción de la IA es por espejo... como lo dicen algunas de estas voces y lo insinúan otras: mediante la IA se podrán emular grandes obras, pero nunca se lograrán creaciones originales importantes... Quizá con la ayuda de esta herramienta, buenos escritores podrán avanzar en sus obras de manera significativa, pero los méritos no serían precisamente de un chatbot, sino de su brillante interlocutor. Esto es lo que podemos decir hasta ahora, porque probablemente en diez o veinte años la IA habrá avanzado tanto que esto que decimos hoy habrá perdido vigencia: son tiempos vertiginosos.

Andrés Vergara-Aguirre
(Universidad de Antioquia)
Director-editor

Referencias bibliográficas

- Boucher, T. (5 de mayo de 2023). I'm Making Thousands Using AI to Write Books. *Newsweek*. Recuperado de <https://www.newsweek.com/ai-books-art-money-artificial-intelligence-1799923> [17.06.2023].
- ChatGPT (17 de junio de 2023). Comunicación personal.
- El Colombiano (2023). Secretario general de la ONU apoyará creación de agencia internacional para supervisar la Inteligencia Artificial. *El Colombiano*, 13 de junio. Recuperado de <https://www.elcolombiano.com/internacional/secretario-de-la-onu-apoyara-la-creacion-de-un-organismo-que-regula-la-inteligencia-artificial-GG21727919> [2023.06.16].
- Escobar Mesa, A. (13 de junio de 2023). Comunicación personal.
- Fayad, L. (19 de junio de 2023). Comunicación personal.
- Gabrielli, R. (28 de abril de 2023). El duende oculto de la inteligencia artificial. *Letralia*. Recuperado de <https://letralia.com/ciudad-letralia/fechado-en-panama/2023/04/28/ia-duende/> [17.06.2023].
- Garay, J. (23 de febrero de 2023). La literatura escrita por IA comienza a ser una categoría en tiendas como Amazon. *Wired*. Recuperado de: <https://es.wired.com/articulos/literatura-escrita-por-inteligencia-artificial> [23.02.2023].

- Manrique Sabogal, W. (23 de marzo de 2023). Inteligencia artificial en el mundo del libro y la literatura: mitos, verdades, temores, dudas, ventajas, preguntas... *WMagazin.com*. Recuperado de <https://wmagazin.com/relatos/la-inteligencia-artificial-en-el-mundo-del-libro-y-la-literatura-mitos-verdades-temores-fantasmas-dudas-preguntas/> [23.03.2023].
- Meza Ruiz, I. V. (1 de diciembre de 2022). El arte de escribir... según las computadoras. *Letras Libres*. Recuperado de <https://letraslibres.com/revista/el-arte-de-escribir-segun-las-computadoras/> [17.06.2023].
- Pablos, G. (30 de abril de 2023). Inteligencia artificial, ChatGPT y literatura: ¿una nueva era para la escritura creativa? *La Voz*. Recuperado de <https://www.lavoz.com.ar/numero-cero/inteligencia-artificial-chat-gpt-y-literatura-una-nueva-era-para-la-escritura-creativa/> [17.06.2023].
- Pérez Cotten, A. C. (1 de febrero de 2023). La inteligencia artificial avanza: ¿va a destronar a los escritores? *Infobae.com*. Recuperado de <https://www.infobae.com/leamos/2023/02/01/inteligencia-artificial-y-literatura-puede-la-tecnologia-destronar-a-los-escritores/> [17.06.2023].
- Posada Vélez, G. (15 de junio de 2023). Comunicación personal.
- Restrepo, L. (15 de junio de 2023). Comunicación personal.
- Ruiz Gómez, D. (16 de junio de 2023). Comunicación personal.
- Suárez, J. L.; Cáceres Aguilar, D. (2019). Literatura y creatividad artificial en la época de la singularidad. *Revista Cubana de Ciencias Informáticas* 13 (1), pp. 158-175. En <https://www.redalyc.org/journal/3783/378360617012/378360617012.pdf> [17.06.2023].
- Triviño Anzola, C. (14 de junio de 2023). Comunicación personal.
- Vásquez, D. (16 de febrero de 2023). Escribí un libro con ChatGPT y descubrí que la IA en lugar de sustituir a los escritores, les dará buenas ideas. *Business Insider México*. Recuperado de <https://businessinsider.mx/hombre-escribio-libro-chatgpt-esto-aprendio-tecnologia/> [17.06.2023]

El número 53

Esta edición la abrimos con una visita a las representaciones sinofóbicas y orientalistas estereotipadas de los chinos en la obra periodística y literaria de un escritor samario, presentada por Andrea Juliana Enciso en “El Orientalismo chino en el Caribe universal de Ramón Illán Bacca”; en esas mismas coordenadas caribeñas, Mercedes Herrero Saiz nos ofrece un recorrido por “El cine, la otra gran pasión de Gabriel García Márquez”.

Por su parte Andrés Felipe Ramírez Zuluaga nos presenta una curiosa conexión de uno de los autores colombianos más controvertidos con el máximo exponente del modernismo hispanoamericano en “Del epistolario de José María Vargas Vila: amistad y diplomacia en la carta del 14 de julio de 1908 a Rubén Darío”. Y siguiendo en la senda

poética, Mario Enrique Eraso Belalcázar hace una novedosa incursión en “Decantación de la literatura de vanguardia en Colombia a partir del estudio del poema: ‘Lección de música’ de Jairo Aníbal Niño y su relación con la poesía concreta”.

“*¡Que viva la música!: An Analysis of the Subcultural Discourse of Rockers and Salseros in Andrés Caicedo’s Novel*” es la propuesta de Marc Alexander Fehinger. Y en la lectura de otra novela, Alessandro Secomandi nos ofrece “Entre enigmas y testimonios. La écfrasis en *Tríptico de la infamia*”; y siguiendo con otro estudio sobre el mismo autor, Orfa Kelita Vanegas Vásquez presenta “Identidad narrativa y ‘yo escritor’ en la narrativa de Pablo Montoya”. Finalmente, “Seres protectores y sentido de arraigo: una lectura ecocrítica de leyendas boyacenses vistas desde la oralidad” es la propuesta de Jony Alexander Rodríguez Valderrama y Witton Becerra Mayorga.

Este es, apreciados lectores, el menú que presentamos en esta edición 53 de la revista *Estudios de Literatura Colombiana*. Con esta entrega va nuestro agradecimiento a ustedes por su confianza, a la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia, a los comités editorial y científico, a los colaboradores, a los pares evaluadores, a los lectores, y al equipo editorial. Gracias a su apoyo y su voto de confianza, seguimos cumpliendo con esta grata labor de hacerle un aporte a los estudios literarios al tiempo que dejamos un registro del transcurrir del pasado y del presente de nuestra literatura.

El director-editor

ARTÍCULOS ARBITRADOS
REFEREED ARTICLES

EL ORIENTALISMO CHINO EN EL CARIBE UNIVERSAL DE RAMÓN ILLÁN BACCA*

CHINESE ORIENTALISM IN THE UNIVERSAL CARIBBEAN OF RAMÓN ILLÁN BACCA

Andrea Juliana Enciso Mancilla¹

* Artículo derivado de la investigación Orientalismo y Otredad en el Caribe Hispánico S. xx y xxi. La autora es líder del grupo de investigación literaria del Caribe GilKARI de la Universidad del Atlántico.

Cómo citar este artículo: Enciso Mancilla, A. J. (2023). El orientalismo chino en el Caribe universal de Ramón Illán Bacca. *Estudios de Literatura Colombiana* 53, pp. 23-40. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.350914>

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

Resumen: Ramón Illán Bacca es uno de los novelistas más representativos de la segunda mitad del siglo xx del Caribe colombiano por su inclusión del humor, el registro de la cultura popular mediática y el Caribe urbano. Este estudio analiza cómo las representaciones de los chinos de Bacca, tanto en sus reflexiones periodísticas como en sus novelas *Deborah Kruel* (2001) y *La mujer barbuda* (2011), reproducen los estereotipos orientalistas y sinofóbicos del chino como otredad inadmisibles dentro del Caribe universal colombiano. Así, se exponen los límites de la inclusión de la particularidad dentro de este proyecto cosmopolita universalista.

Palabras clave: orientalismo, cosmopolitismo, chinos, Caribe colombiano, Ramón Bacca.

Abstract: Ramón Illán Bacca is one of the most representative novelists of the second half of the twentieth century of the Colombian Caribbean region for his humor inclusion, the record of popular media culture and the urban Caribbean area. This study analyzes how Bacca's representations of the Chinese, both in his newspaper articles and in his novels *Deborah Kruel* (2001) and *La mujer barbuda* (2011), reproduce the orientalist and sinophobic stereotypes of the Chinese as an inadmissible Otherness within the project of the Colombian universal Caribbean. This study shows the limits of the inclusion of difference in this cosmopolitan universalistic ideal.

Keywords: orientalism, cosmopolitanism, Chinese, Colombian Caribbean region, Ramon Bacca.

Editores: Andrés Vergara-Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 15.08.2022
Aprobado: 24.11.2022
Publicado: 01.07.2023

Copyright: ©2023 *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/)



Presentación

El estudio de las representaciones de la diáspora china en la literatura colombiana ha sido escaso, al punto que podríamos considerar que es un tema exótico dentro de nuestra tradición literaria. Aparte de la alusión borrosa que hace García Márquez en *El amor en los tiempos del cólera* (1985), la mención de esta comunidad en la literatura del Caribe colombiano es bastante marginal, aun siendo una de las comunidades más activas en la construcción de lo que hoy entendemos como la vida cultural popular y comercial de la Barranquilla de mediados del siglo xx. Ramón Illán Bacca (RIB) es uno de los pocos escritores que integra a los chinos en su obra y reconoce su presencia en el espacio cultural caribeño colombiano.

Sin embargo, aunque su obra saca a la luz a esta comunidad marginal en la tradición cultural y artística colombiana, sus personajes chinos reproducen los estigmas sinóforos y orientalistas del gran Caribe. En su obra, el chino aparecerá como un sujeto oscuro, ajeno e inasimilable que funcionará en su narrativa como el Otro que da límite a las heroínas y los héroes en su narrativa. En este estudio se analiza la forma en que el estereotipo del chino proveniente de la cultura de masas, hallado en sus artículos periodísticos y en sus novelas *Deborah Krueh* (2001) y *La mujer barbuda* (2011), delata los límites de la inclusión de la particularidad dentro de la *Imago Mundi* caribeña del proyecto intelectual de un Caribe universal colombiano.

Es mejor ser un *low seller* que un *bestseller*: Ramón Bacca, el clásico popular

Uno de los hechos que más atormentaba a Bacca era las bajas ventas de sus libros. Sin embargo, su apuesta por ser un *less/low seller* para conservar la autonomía creativa y la alta calidad literaria dio resultado, y lo convirtió en uno de los autores de culto dentro del canon literario colombiano caribeño contemporáneo. En el perfil que Fabián Buelvas (2021) hizo del autor, Bacca se lamentaba: “Soy un escritor de culto: tengo pocos lectores y menos compradores” (s.p.).

Con cinco novelas, cinco libros de cuento, libros de ensayo, cientos de crónicas y artículos periodísticos, Bacca entra al mundo de los escritores publicados tardíamente. Su primer libro *Maribhuana para Göering* sale a sus cuarenta y un años (Buelvas, 2021, s.p.). Ávido lector, nace en 1938, en una época posterior a la bonanza bananera en Santa Marta. Huérfano de madre, es educado por sus tías ricas bajo la atmósfera de la Segunda Guerra y las improntas del conservadurismo recalcitrante de la ciudad más antigua

del Caribe colombiano. En su juventud inicia sus estudios de Derecho en Medellín en la Universidad Pontificia Bolivariana, de la cual es expulsado por su cercanía con los nadaístas y su fervor juvenil por la revolución cubana. Este evento será crucial en su vida, pues es por este “motivo que entrara al reino de la necesidad, del que nunca más he vuelto a salir” (Bacca, 2014, p. 169).

Tal ingreso al reino de la necesidad marcó la errancia del autor por el Caribe y luego por el interior del país, así como su espacio para explorar la lectura. Como él mismo afirmaba citando a Dickinson, esta errancia le demostró que “descansar en lo inseguro es estar en el mismo ser de la alegría” (Bacca, 2014, p. 169). Para intentar sobrevivir y graduarse de Derecho en la Universidad Libre, trabajó en el Instituto Colombiano de la Reforma Agraria (Incora) en la década del sesenta. A inicios de los setenta se gradúa, trabaja como juez promiscuo en Fonseca, Guajira, y luego se instala en Barranquilla para ejercer su carrera y también el periodismo. Agobiado por la asfixia somática, abandona el Derecho para entregarse a las tres labores por las que fue conocido durante casi cinco décadas hasta el día de su muerte en Barranquilla en 2021: la docencia universitaria, el periodismo y la escritura.

Considerado la memoria viva del Caribe colombiano, Bacca es un ave rara en el panorama literario del siglo xx. Tal como afirma el escritor y crítico Orlando Mejía (2022), era mejor describirlo por lo que no era: ni un heredero de la novela de la violencia ni de los caminos ásperos y amargos de la escritura filosófica del interior del país (pp. 133-114). Tampoco fue un constructor de catedrales verbales como las de Rojas Herazo o de edificios ontológicos para explicar la raíz del ser Caribe al modo Zapata Olivella. Su gran insurrección, como la de Fanny Buitrago y Roberto Burgos Cantos, fue buscar otras fórmulas para narrar el Caribe retando la potestad del exotismo de Macondo impuesto por el éxito editorial de García Márquez.

Una de las características de su escritura es que bosqueja el revés del ideal del cosmopolitismo con acento universalista del Caribe colombiano. Al referirme al cosmopolitismo hago alusión a la actitud o disposición que asume “los intercambios internacionales, o entre pueblos heterogéneos, en términos asimétricos e incluso, se cree que estos intercambios pueden llegar a hacerse de manera horizontal” (Moreno, 2017, p.101). Sin embargo, este cosmopolitismo, si seguimos a Ramón Grosfoguel (2008, p. 208), más que ser horizontal, privilegia los referentes eurocéntricos como los estándares de lo que puede ser incluido o no dentro de la discusión política, social y cultural sobre las

comunidades y los individuos. En ese sentido es universalista,¹ entendiendo la expansión e implantación de la cultura occidental con su sujeto trascendental como el único referente válido para comprender la inclusión y la integración de las diferencias que se da en el Caribe colombiano.

En la escritura de la región ha primado la idea del Caribe colombiano como el lugar por excelencia del sincretismo cultural. La *Imago Mundi* caribeña de Germán Espinosa es un ejemplo paradigmático de esta concepción. Según el intelectual cartagenero,

[la] propensión —la del Caribe por y para el universo— cobró hace mucho la fuerza de un destino. El mismo que, como dije, fue placentera o dolorosa y sutilmente tramado, en otros tiempos, por el conspicuo cruzamiento de todas las razas del planeta: la dulce y aborigen cobriza, la meridional europea que llegó en las carabelas, la negra que arribó en las galeras y que acabó replegándose en ese cálido entorno, la judía que a partir de la Colonia irradió desde el foco libertario de Willemstad, la árabe que inmigró ansiosamente en los albores del siglo, la amarilla que nos acecha desde los restaurantes pintorreados por pabilos y farolitos, y la de todo el resto del globo terráqueo que se concentró en las naves piráticas y cuya horrida presencia dejó violadas a centenares de mujeres que retoñaron rubias pelambres escandinavas, zarcos ojos sajones, maldicientes belfos eslavos, embrujadoras miradas gitanas (Castillo, 2001, p. 77).

Así, el Caribe sería el gran *mixer* cultural donde todas las razas del planeta se han amalgamado y han eliminado su negatividad en el crisol del mestizaje. Para el investigador Orlando Araújo (2012, p. 61), al referirnos al proyecto de Espinosa nos remitimos a un Caribe universal afín a la idea de José Vasconcelos de la raza cósmica como una síntesis de todas las razas en el planeta. Un cosmopolitismo luminoso donde la diferencia y la violencia colonial han sido eliminadas del presente.

El Caribe de Bacca, en cambio, es mucho más afín a la percepción de la región que tienen Aimé Césaire, Édouard Glissant y Derek Walcott.² Un lugar donde la modernidad es un fracaso y la cotidianidad es un resultado de la tensión de las diferencias y las cicatrices heredadas de los modelos de pensamiento colonial. Sus personajes son hombres y mujeres sin épica, marginales atrapados en la excentrici-

¹ El universalismo surgió de la discusión sobre una consciencia universal donde la concepción del espíritu de occidente es el referente que viene a llenar los vacíos sobre un mundo carente de esencia. Esta visión unidireccional y colonial fue crucial para los procesos de colonización, industrialización y explotación desde los que surge la modernidad europea imperial como eje de sentido global (Grosfoguel, 2008; Moreno, 2017).

² Para Walcott, Glissant y Cesaire, el Caribe es un espacio de antagonismo cultural, social, racial y económico demarcado por el legado de la violencia, el saqueo, la incertidumbre y la pobreza. La solidaridad para esos tres autores surge de la posibilidad de crear narrativas particulares y locales que hablen de esos fracasos como un eje de narración de la existencia fuera del éxito y los universalismos abstractos eurocéntricos. Lina María Martínez en su artículo “Desafíos a la conciliación. Antagonismo y negatividad en imaginarios históricos del Caribe” (2014) desarrolla más esta idea de la negatividad y la diferencia del Caribe como potenciales críticos para pensar los imaginarios y las violencias históricas de la región.

dad del mundo cotidiano caribeño. El mundo de RIB está poblado por fracasados profesionales que han terminado en el Caribe, y ese destino geográfico es el signo de su imposibilidad de brillar en el firmamento del éxito localizado en el norte del mundo. Sus perdedores son afines a la preposición “prefiero estar muerto en París o Bruselas que vivir en Santa Marta” (Bacca, 2018, s.p.), premisa que, como rememoraba Bacca, fue uno esos lemas coloniales de la élite bananera samaria de la primera mitad del siglo xx. La gran tragedia para la mayoría de estos personajes es anhelar ser parte del cosmopolitismo universalista del imperio y vivir en la pobreza del aire salitroso de la costa caribe colombiana. El Caribe es de por sí un fracaso que no se elige, pues se nace allí o se llega por pura aventura o accidente. Lo cierto es que en este mundo ficcional cada uno de los personajes de Bacca procura eludir su destino caribeño y periférico con diferentes tretas hasta llegar a la terrible conclusión de que no hay forma de huir de la derrota frente a los elementos naturales del calor y el óxido. Como dice Go Toba, el protagonista de “Cómo llegar a ser japonés”: “Ese es mi drama, nacer en un país y en una época que no son los míos” (Bacca, 2010a, p. 61). En síntesis, haciendo uso de la reflexión de Samuel Whelpley (2022), “Si los personajes de García Márquez están ceñidos a un destino inevitable, los de Ramón están descontentos con el suyo y se resisten. De allí que muchos de sus personajes devienen caricaturas trágicas” (p. 125).

Otro elemento muy ligado al oficio periodístico del escritor es que su Caribe es el urbano. Sus personajes están atravesados por las circunstancias sociales, la cultura de masas y la alta cultura; por los chismes, por los eventos desafortunados, los contrastes insólitos que se dan en un lugar donde “lo barroco y lo chévere”,³ lo refinado y lo popular aparecen de manera dialógica. La narrativa de Bacca sería una en la que el destino manifiesto como estructura mítica de lo narrativo, comparado con el de las obras de García Márquez y Rojas Herazo, perdería su función cohesionadora. No narra para redimir o explicar. Tampoco para comprender el origen de nuestra desgracia. Como le contestó alguna vez a Miguel Ángel Gómez Góngora: “Yo no escribo novelas para combatir cosas. No me siento profeta, ni ideólogo, adalid, político, ni militante, ni nada, punto. Yo simplemente [escribo] cosas que me parecen sabrosas de contar”

³ Esta es una expresión del autor que aparece a lo largo de sus entrevistas y reflexiones periodísticas para hablar de las contradicciones culturales del Caribe y su naturaleza diaria, insólita y dispar.

(Castillo, 2022, p. 81). En Bacca el enamoramiento con el ritmo de la oralidad cotidiana y la cultura popular mediática en conjunción con su erudición son las características que darán el compás a su proyecto narrativo vitalicio.

Para González de Mojica (2014, pp. 110, 117), su obra es afín con el cambio de paradigmas en la literatura posmoderna latinoamericana. Del mito fundacional y la potestad de las novelas del canon universal como referentes, Bacca saltará a la oralidad y el registro del habla cotidiana en su literatura. Como Manuel Puig, Bryce Echenique y Guillermo Cabrera Infante, las intertextualidades y las voces que definen su universo narrativo están absolutamente integradas a la dinámica de reproducción de las imágenes de lo global por los medios de comunicación del siglo xx.

En ese tono anecdótico, afín al folletín, la radionovela, el misterio de las películas mexicanas y norteamericanas de la época dorada, el gran aporte de Bacca a la literatura colombiana fue el humor de su “mirada bizca”. Esa mirada que él definía como su habilidad para ver el lado jocoso de las cosas y criticarlas de manera seria a partir de la ironía. Para Ariel Castillo (2022, p. 79) y José Manuel Camacho Delgado (2022, p. 141), el humor de Bacca logró con su ambliopía retratar y analizar las tensiones en el relato histórico y político nacional narrado desde el Caribe: un país que habla del progreso y la modernidad aferrado a una camándula y a los mandatos de los arzobispos; la inautenticidad, la pacatería, la ignorancia de las clases dominantes y el fascismo a ultranza que denosta de la vida diversa del territorio para dar prelación a los valores coloniales y patriarcales.

Aunque la distribución de sus novelas en vida fue reducida, su importancia en la literatura colombiana posmoderna es inversamente proporcional a sus ventas. “Fue nuestro clásico marginal”, escribía Orlando Mejía (2022, p. 119) en el monográfico dedicado a RIB de *Huellas*, que a su vez hace uso de la expresión de Monsiváis (2000) en *Aires de familia*: “lo popular se transfigura y resulta lo clásico marginal” (p. 35).

El Caribe, lo chino y los chinos en el universo de RIB

El universo creativo de Bacca es un universo Caribe alimentado por la memoria y el presente. Los recuerdos de la Santa Marta de la infancia, los recorridos durante su juventud de los pueblos polvorosos, pero sobre todo su gran obsesión tanto creativa como investigativa por Barranquilla serán parte del insumo geográfico y anecdótico del que se nutrió su obra por casi cinco décadas.

Para la década del cincuenta Barranquilla albergaba la mitad de la población extranjera del país. Tal como afirma García Márquez en su entrevista con Gerald Martin (2009): “Barranquilla me permitió ser escritor. Tenía la población inmigrante más elevada de Colombia —árabes, chinos, etcétera—. Era como una Córdoba en la edad media” (p. 161). Ese flujo migratorio se traducía en la fisonomía de una ciudad definida por las olas migratorias y la asimilación de los capitales culturales de las comunidades recién llegadas.

Tal como explica Bacca (2020) en su texto sobre la Barranquilla de García Márquez,

Había el constante arribo de extranjeros de todas las latitudes y religiones: alemanes, italianos, españoles, árabes, chinos y hasta hindúes en algún momento, en su mayoría con capitales de aventura. Pacíficos y avenidos árabes y judíos, chinos y japoneses, alemanes e ingleses le daban una fisonomía propia a la ciudad (p. 250).

Esa fisonomía propia le dio a Barranquilla ciertas características que la hicieron un lugar icónico del ideal cosmopolita del Caribe colombiano. Una esquina donde, usando la expresión del escritor cartagenero Germán Espinosa, el mundo se da cita y “el hombre culto del Caribe dirige su mirada hacia todas las culturas y sabe apropiarse sin perder su identidad, de todo lo de ellas necesita” (Ortega, 2008, p. 8). En su arquitectura, los deportes, y su historia empresarial y educativa se pueden observar más las huellas de un diálogo cercano con los referentes del mundo árabe, los chinos, los estadounidenses y los alemanes que un intercambio directo con los ideales del catolicismo, la gramática y la urbanidad del centro del país.

En el caso de los chinos, su migración a Barranquilla data desde el siglo XIX. Aunque como explica Fleischer (2012, pp. 75-76), estaban lejos de ser un grupo homogéneo en su migración, incluyendo los motivos que la desencadenaron, los grupos de chinos que llegaron a Barranquilla venían desde Panamá, movidos por la fama de la ciudad de ser el centro de recepción de migraciones de distintas partes del mundo, y un centro de progreso y comercio activo (Patiño, 2016, s.p.). Al llegar a la ciudad, tal como afirman Jessile López García (2016, s.p.) y Gerardo Patiño (2016, s.p.), la ocupación económica principal de esta comunidad se orientó al cultivo de hortalizas y al comercio minorista de las tiendas de barrio y locales en el mercado. Luego, entraron a la industria del servicio con la apertura de restaurantes, lavanderías, granjas avícolas y casinos.

Bacca recordaba, respecto al movimiento de los chinos cuando llegó por primera vez a la ciudad desde río Magdalena: “En los 50 cuando llegué por primera vez a Barranquilla los chinos eran conocidos por ser laboriosos. Toda la avenida Murillo

estaba repleta de sus tiendas y sus lavanderías. En esa época era raro que alguien hablara de los chinos” (Enciso, 2019). Dentro de este mundo diverso de la Barranquilla de mediados del siglo xx, los chinos eran objetos de misterio y desconfianza por el arraigo a su cultura de origen, y la preservación de su lengua y sus costumbres a partir de las relaciones de paisanaje y uniones entre familias chinas (López García, 2016, s.p.). Para la comunidad barranquillera, aunque diversa, su diferencia era inasimilable bajo el referente eurocéntrico de integración universalista del sujeto occidental. Lo paradójico es que el legado de los chinos en la cultura de la ciudad es indeleble, aunque seamos ignorantes del origen chino de muchas de nuestras costumbres diarias.⁴

En ese universo cotidiano e intelectual, la fascinación de RIB por los chinos (y los japoneses) será una constante que marcará sus preocupaciones estéticas y narrativas a lo largo de cincuenta años (Enciso, 2022, pp. 57-59). En Bacca se puede apreciar una tensión muy propia de la región frente a lo chino. Por un lado, su consumo de lo chino (lo chino clásico) es un sinónimo de cosmopolitismo universalista, un gesto social de superación del provincialismo bajo la copia del ademán colonial inglés, francés y español con la Nao de Manila que trae mercancías de ese otro lado del mundo dominado por Occidente. Su disposición es afín al legado modernista, que copia la fascinación imperial por el consumo del Otro lejano geográfica y epistemológicamente.

En su columna “Puntos de bizca” del primero de diciembre del 2019, en una supuesta carta a una estudiante de Literatura de una universidad del interior del país, Bacca responde frente a la insistencia de la estudiante que le hace más de “veintitantas preguntas” sobre su conocimiento de obras literarias japonesas y chinas, y la influencia de estas en su obra, con la siguiente confesión:

Llegué a esas lecturas de manera inesperada. En mi adolescencia era un lector empedernido de las aventuras de Fu Manchú, el tenebroso personaje chino creado por el inglés Sax Rohmer; una de esas novelitas que devorábamos la muchachada de la época. Este personaje, en uno de esos fascículos funda en Estados Unidos La liga de los buenos americanos, y llega a colocar a uno de sus cómplices como presidente de Estados Unidos, pero su rival el inspector Nayland Smith logra derrotarlo (Bacca, 2019, p. 6).

En otra de sus reflexiones frente a la construcción de sus villanos, en “De cómo escribir una novela de espionaje”, Bacca (2010b) afirma:

⁴ Autores como Lok C.D Siu en *Memories of a Future Home* (2005) se han ocupado de la influencia de la comunidad china en la cultura popular del Caribe y cómo su legado se ha hecho tan integral a la experiencia cotidiana, que ignoramos el origen de algunas de nuestras costumbres cotidianas, como es el caso de la fiapa y la tienda. En el caso barranquillero, Jesille López García (2016) narra la presencia de los chinos en el desarrollo de la vida comercial y la expansión barrial de la ciudad en la primera mitad del siglo xx como un motor de la economía popular.

Durante mi adolescencia, en los años cincuenta, iba a la peluquería de Paco, el cubano, donde se encontraban rimeros de revistas cubanas; *Bohemia*, *Carteles* y *Vanidades* [...]. Sus grandes orquestas eran las que nos visitaban, sus radionovelas eran las que se oían, como [...] la serie de Chang Li Po (p. 54).

Frente a su idea central en este caso para su cuento “Cómo llegar a ser japonés”, Bacca alude al cine como otro de los recursos de donde surge su idea de la pasividad extrema y la indolencia como una característica de sus personajes de raigambre asiática:

En una película norteamericana con escenario en una China anterior a Mao, un funcionario con coleta y uñas largas le dice a la gringa turista que accidentalmente ha matado con su carro a un chino cargador de bultos: “No se preocupe, señora, la vida, aún en el mejor de los casos, es apenas soportable” (Bacca, 2019, p. 6).

En los tres casos (el villano, el sabio y el indolente), los estereotipos que usa Bacca para la creación de sus chinos provienen de la cultura masiva mediática de Estados Unidos, Inglaterra, México y la Cuba de la década del cincuenta. Estos chinos que influenciaron el mundo ficcional del autor recrean los estereotipos provenientes de la visión occidental orientalista. Para Gregory Lee (2006, p. 381), los cambios en esta percepción se correlacionan con los estadios de los intereses occidentales y su relación de satisfacción o rechazo con las relaciones políticas y económicas con China. Durante los siglos XVII y XVIII, son vistos como sabios, regentes de una sabiduría pasiva y antigua de la que Occidente puede aprender. En el siglo XIX, por la tensión política y los intereses económicos británicos, franceses, estadounidenses y holandeses, a los que China se rehúsa, los chinos se transformarán en la “amenaza amarilla”, cuyo horror toma el giro biopolítico de una amenaza para el proyecto eugenésico americano (en algunos países de mestizaje, en otros de blanqueamiento, como una premisa para lograr el progreso en las nuevas naciones). Cabe añadir que es en el siglo XIX cuando se reifica la idea de que los chinos no son humanos al ser carentes de emociones y de moral por sus costumbres polígamas, la homosexualidad y la feminidad de sus rasgos, su suciedad, fealdad y su decadencia racial. Son también despojados hasta de la posibilidad de filosofar.⁵ Ya en el siglo XX, sin humanidad, desde la visión occidental del sujeto universal mutan en la “amenaza roja”. En este nuevo estadio China se convierte en un poder político y económico cuyo eje comunista ha sido articulado para debilitar la economía mundial e invadir como hormigas a Occidente hasta la caída de los valores capitalistas y humanistas. Pero, así como el

⁵ Ernest Renan en *D’origine du langage* declaró en un tono despectivo sobre la lengua china que solo era conveniente para resolver necesidades vitales, pero no el pensamiento filosófico, científico o religioso (citado en Lee, 2006, p. 382).

dispositivo orientalista chino ha sido narrado para asegurar la no asimilación en la idea de una comunidad humana, también Occidente ha creado un revés: la minoría modelo. Según Lee (2006, p. 385), son discursos que en Estados Unidos y Europa coexisten con los estereotipos negativos. A esta corresponde la imagen del chino prudente, tranquilo, pacífico, que no causa problemas, que no se mete donde no lo llaman.

En el Caribe los dos modelos se combinan con los prejuicios sobre las mezclas de las razas provenientes del sistema de castas colonial de Nueva España y las teorías eugenésicas. En el México decimonónico se les tildó además de degeneradores de la raza, de especie inferior por su “repugnante” imagen física de “ojos atravesados” y “piel amarilla”. Según Botton Beja (2008, p. 481), se les acusó de ser portadores y transmisores de enfermedades (tuberculosis, malaria, tracoma, sífilis, lepra), y se les segregó y confinó a través de las leyes. En Cuba, México, Costa Rica y Panamá, fueron considerados seres moralmente inferiores, inclinados al crimen, indolentes y completamente inasimilables en las sociedades americanas y del Caribe (López, 2013, p. 209).⁶ Su otredad era tan inasimilable que, como señala Fernando Ortiz (1978, p. 98-103), en el proceso transcultural entre blancos, negros y mulatos, chino es un elemento indeseable por el riesgo que implicaría su mezcla con los demás elementos para el mejoramiento de la raza por su condición degenerada y amoral.

En el Caribe colombiano, que es el que nos interesa por su presencia en la obra de Bacca, tales estereotipos se agrupan en las categorías del “chino bueno” y el “chino malo”,⁷ y su presencia es prácticamente espectral en las narrativas de conformación cultural y social nacional. En el caso de las dos novelas de Bacca analizadas en esta ocasión, el estereotipo que encontramos es de la versión orientalista, a saber, el del “chino malo”, el negativo o la sombra de sus antiheroínas y antihéroes. Su representación de

⁶ En el caso colombiano, aunque el país no tuvo leyes migratorias antichinas como México, Jamaica, Panamá, Estados Unidos y Costa Rica, los chinos también fueron clasificados por la medicina como una amenaza para la raza y la salubridad pública al ser considerados agentes de transmisión de la lepra. Obregón en su artículo “Medicalización de la lepra: una estrategia nacional” (1997) analiza este caso.

⁷ El mejor ejemplo en la literatura colombiana para ilustrar la pulsión popular sobre cómo el Caribe ha percibido a los chinos y su diáspora en la vida cotidiana lo encontramos en *El amor en los tiempos del cólera* (1985), cuando Fermín Daza da el premio al chino ganador de los juegos florales ofuscada por no poder pronunciar su nombre. En esta división dada por el pueblo, los chinos estarían divididos entre los “chinos malos” y los “chinos buenos”. Los malos eran los de las fondas lúgubres del puerto, los dueños de prostíbulos y los comerciantes de opio. Los buenos, a los que pertenecía el poeta premiado, eran los de las lavanderías que poseían la sagrada ciencia de lavar y entregar camisas limpias, perfectamente planchadas.

lo chino y los chinos será coherente con el dispositivo orientalista del cosmopolitismo de raigambre universalista que se expuso anteriormente.

Deborah Kruel y La mujer barbuda: el doble filo de lo oriental

En la literatura latinoamericana, el orientalismo con frecuencia ha cumplido dos funciones en su larga tradición desde el modernismo. En algunos casos, se trata de la expansión de los marcos de referencia estéticos y de consumo, y en el lance de algunos creadores ha sido un recurso de expansión filosófica y vital fuera de las salidas modernas en momentos de agotamiento histórico frente al discurso de la modernidad. En otros casos, ha funcionado como el registro de las barreras biopolíticas del soberano sobre lo que es considerado humano y asimilable dentro de la comunidad latinoamericana. En el caso de Bacca, si bien es uno de los pocos autores colombianos que incluye a los chinos en su universo narrativo, estos personajes aparecen en sus novelas, parafraseando a Ignacio López-Calvo (2022, p. 240), como unos elementos simbólicos extraños al cuerpo mestizo de la nación y la región. Su referente es el límite de lo humano y la comunitario dentro de esa esa *Imago Mundi* caribeña en el mundo de sus novelas *Deborah Kruel* y *La mujer barbuda*.

La primera novela es recreada en una ciudad similar a la Santa Marta de la infancia de Bacca. RIB crea una comunidad compuesta por italianos, hijos de alemanes con madres wayú, franceses, judíos bolcheviques, tías solteronas criadas en Bélgica, negros y colombianos mestizos de la zona andina. Su trama central es el hundimiento de un submarino alemán y el rumor de la condición de espía de la *femme fatale* por la que los hombres se derriten y las santurronas se santiguan: Deborah Kruel. La voz por la que leemos gran parte de la historia es la de Benjamín, un adolescente que es el *alter ego* del autor, que ve desde el lente de sus libros, radionovelas y películas favoritas los acontecimientos y conflictos que se dan en su comunidad por la Segunda Guerra Mundial.

En la novela, el orientalismo aparecerá con las dos caras mencionadas anteriormente: como una expansión referencial y el límite de la comunidad a partir de la figura del Otro inasimilable. Respecto a lo primero, a lo largo de la narración encontramos objetos y alusiones a la exposición cultural de los personajes a lo chino: hay biombos chinos desde donde se escuchan las conversaciones de los adultos, una revista con una modelo china que sería la fuente de inspiración para los relatos de exóticos con los que

el tío entretiene a las visitas. Una escena que recrea esta expansión referencial es aquella cuando Benjamín encuentra en el cuarto de los sombreros, fuente de libros prohibidos en esa casa, el secreto de las historias de su tío: “Por aquí también veo la Chinita Ting Ling, su amor en *La Rúa Felicidades de Macao*, no es sino un aviso de una revista vieja. ¡Ah, el muy embustero!” (Bacca, 2001, p. 78).

En consonancia con la reflexión de Moraña, la expansión referencial de la que hace uso Bacca es un recurso paródico para crear el efecto de enrarecimiento en los juicios de valor y las experiencias de personajes con atisbos cosmopolitas que han terminado por puro accidente en el mundo lento, católico y conservador del Caribe peninsular colombiano. Madame Mariela, quien ha renunciado a su laureada carrera por su “cama-sutreo” con el negro Martiniano (expresión que usa Benjamín para referirse a la intensa actividad sexual entre estos personajes) es un buen ejemplo de lo anterior:

El Momo ha contado la vez que encontró a Madame Mariela en el muelle recién desembarcada. Con un sombrero alón y una sombrilla multicolor, transpiraba copiosamente y daba gritos para que un cargador le ayudara con el equipaje. “Cómo yo me huélo la noticia —dice— me acerqué a indagar que hacía esa rara avis por estos contornos”. La madame, resultó ser una antropóloga famosa, experta en sinología, o algo así, y venía de Shangai. (“Me mostró una foto al lado de Pearl S. Buck”). Su visita era para encontrarse con otro súper sabio: el profesor Rivet (pp. 79-80).

Estos ejemplos son afines a la estrategia que señala Mabel Moraña (2004, p. 209) en varias novelas latinoamericanas contemporáneas como un procedimiento de expansión referencial destinado a insertar en la representación de contenidos localistas una dimensión cultural diferente. Sin embargo, considero que Bacca no apunta al borramiento de las fronteras entre Oriente y Occidente para mostrar nuestra condición solidaria entre marginales del este y el oeste, como afirmaría Moraña (p. 214).⁸ Al contrario, Bacca parecería apuntar a la construcción del Otro a partir del filtro del eurocentrismo como un mecanismo para señalar la aptitud universalista de esta comunidad que intenta calcar el cosmopolitismo imperial y colonial al que se refiere. A partir del consumo de lo chino, estos personajes imitan los comportamientos imperiales para transformarse en un remedo del sujeto occidental imperial, aunque su tragedia de haber nacido en

⁸ Para Moraña el orientalismo latinoamericano sería una alianza de otredades que potenciaría el espacio periférico y reforzaría la idea de la existencia de epistemologías alternativas aun dentro del espacio regulado y monológico de la modernidad. En esta línea del orientalismo la alusión a lo oriental sería un esfuerzo por romper las brechas coloniales y buscar modelos de conocimiento y experiencia fuera del filtro colonial del saber. En el caso de Bacca, no hay búsqueda más allá de las referencias. Al contrario, la referencia oriental refuerza el dispositivo eurocéntrico en los anhelos de su mundo ficcional.

el Caribe en nada cambiará. El efecto en la novela no es la integración de estos personajes al cosmopolitismo del que tanto hablan, sino la burla al gesto de estas élites que pretenden ser algo que nunca serán.

En el caso de los personajes chinos, los estereotipos sinófobos de la cultura de masas del gran Caribe se reproducen en el consumo de novelas y películas del joven Benjamín. Aquí el chino es la otredad colonial de la “amenaza amarilla”. Es una criatura inhumana y sanguinaria representada en el mundo del acetato y la literatura de nuestro joven narrador. En el fragmento de la novela *Fu Manchú* que Benjamín está leyendo en medio de los rumores del mundo adulto se puede ver la monstruosidad de la amenaza amarilla: “Cuando Petrie abrió los ojos encontró delante de sí la mirada fría, amarilla y despiada del diabólico doctor Fu Manchú, vestido de mandarín y con sus largas uñas desarrolladas en forma de garras” (Bacca, 2001, p. 42). Fu Manchú es lo inhumano. Siguiendo la tradición de siglos, la extrañeza del chino sigue atormentando a los miembros de la comunidad humana, en este caso al joven lector samario. El chino es el monstruo de la ficción, un monstruo casi similar a las descripciones de las garras del Nosferatu, quien acecha a las doncellas en sus camas. En las lecturas de Benjamín el chino milenario es un cuerpo sin alma que persigue a sus víctimas desde su inhabilidad de conectar con lo humano.

Otro de los momentos en que el estereotipo aparece es en la escena de la película *La escudilla de cobre dorada*, donde Yuang Li le dice a la heroína, mientras su amante se desangra frente a ella: “la vida en la mejor de las circunstancias es apenas aceptable” (p. 62). El chino de esta descripción es indolente y carente de compasión. El cosmopolitismo universal, que asume a un solo ser como el pensante y sintiente despoja al Otro de su humanidad al no considerarlo persona, tal como las imágenes globales de los medios de comunicación que consume el narrador de la novela. El racismo epistemológico de la sinofobia demarca a estos personajes incapaces de conectar empáticamente con el dolor del otro. Esto significaría que, en su nivel más íntimo, no habría en este universo ficcional la posibilidad de integrar a un sujeto no humano. Su indolencia lo ha transformado en un cuerpo excluido del vínculo de la empatía. En las imágenes que consume Benjamín, el chino, aunque nombrado, existe en el Caribe universal como el borde donde inicia la inhumanidad. Su mención es un ejercicio de linderos. En su imagen global cosificada en las imágenes masivas de consumo de la primera mitad del siglo xx, el chino es el Otro que no se integrará al mundo de los personajes de Bacca.

Aunque el ejercicio de RIB sea uno de los pocos dentro de su generación que incluye a los chinos en su universo narrativo, la particularidad china dentro del universo ficcional en *Deborah Krueh* sigue siendo inasimilable y exótica en el cuerpo simbólico de la comunidad caribeña. Exótica en el sentido de que desborda nuestros límites epistemológicos y, por ende, es inalcanzable para el diálogo necesario para crear experiencias de intercambio que a su vez permitan su inclusión a la comunidad. De ahí que los chinos sean personajes sin voz que no cuentan con la palabra a la hora de integrarse a la comunidad. No obstante, seguirán siendo narrados como perversos en las historias recreadas de esos otros personajes que quieren huir del Caribe por sus vidas. *La mujer barbuda* (2011) es el mejor ejemplo de estas representaciones.

A lo largo de esta historia sobre la desaparición y los escándalos de Perfecto Socorro, la “mujer barbuda”, en algún lugar de Panamá y el Caribe colombiano, el chino es el antagonista de los dos héroes de la trama: la Chipriota, una antigua madama de burdel convertida en institutriz de la mujer barbuda, y Mr. Cow, el diplomático británico adicto a la morfina y coleccionista de orquídeas. Ambos ingleses son perseguidos por Sing Lee, quien los ve como una amenaza para su negocio de tráfico de opio. En consonancia con la construcción xenófoba y racista del Gran Caribe, Bacca crea un personaje que encarna los grandes estereotipos del “chino malo”: moralmente abyecto, cruel e incapaz de asimilarse a la sociedad donde vive tanto por sus rasgos físicos como por el apego a sus costumbres ancestrales. Se trata del tendero y comerciante pequeño de los relatos del Gran Caribe. Sing Lee es el dueño de un restaurante que secretamente trafica opio. Mr. Cow lo describe así:

Tengo una foto del restaurante chino y su dueño, Sing Lee inclinándose en la terraza, sonriendo con su atuendo tradicional chino y su larga coleta. En la parte delantera de su casa puedo ver a una prostituta. Nadie sospecha que en la parte trasera del restaurante, dirige una guarida de opio (Bacca, 2011, p. 44).

Bacca activa el dispositivo orientalista como un límite de lo humano dentro de esta comunidad a partir de su mudez. Sabemos que es cruel, que es el criminal encubierto que atenta contra la seguridad de nuestros héroes-antihéroes, pero no sabemos cuál es su opinión, nunca leemos su voz en las 180 páginas de narración.

Sing Lee es descrito como el borde de lo comunitario. Es el más allá oscuro que vive junto a nosotros en el barrio. Su diferencia es una constante amenaza para la comunidad compuesta por blancos, expatriados indios y negros. Comunidad donde parece que solo tienen el privilegio de hablar el hombre y la mujer blanca de origen imperial, como es el caso de los héroes de la historia.

Además, esta diferencia, que es riesgosa para los dos personajes en el desarrollo de la narración, también es reforzada por los cuentos que La Chipriota le cuenta a Perfecto Socorro a la hora de dormir. Así como las películas y novelas recrean al chino monstruoso que aterroriza a Benjamín en *Deborah Kruel*, aquí son los cuentos que la institutriz inventa con lo que ha leído en los folletines y los rumores escuchados en sus años en el Londres victoriano del opio lo que refuerza la idea de que el espanto es chino:

Yo le inventaba historias sacadas de los folletines que leía y mis historias eran cada vez más truculentas, con mandarines malvados de uñas largas, con las que les sacaban los ojos a sus enemigos. Hubo una especialmente truculenta pues la bella Lola había asesinado a su rival con un estilete y su esposo chino la estrangula con su propia coleta (Bacca, 2011, p. 110).

La imagen del chino de esta narración es muy similar a la del Fu Manchú del Bacca adolescente que veíamos en una de sus columnas de prensa, y muy afín al chino monstruoso de la primera película descrita por Benjamín. Aquí su monstruosidad avanza hacia un margen que lo aleja más de lo humano y lo transforma en una criatura que arranca ojos y posee una coleta que sería una extensión del cuerpo, un tentáculo con el que asesina a la bella, que, sin embargo, sería otra infractora, otra asesina. Al mencionar esa otredad y repetirla una y otra vez en el mundo imaginario de sus personajes, ese cuerpo extraño simbólico se aleja cada vez más de la posibilidad de ser considerado parte del mundo cotidiano y afectivo en el que se desenvuelven las relaciones en el Caribe cotidiano. El chino de la ficción no puede ser parte de la *Imago Mundi* caribeña, no se integra al *mixer* cultural del Caribe; su diferencia no habla dentro del espacio idealizado de la comunidad diversa, heterogénea de ese Caribe de vocación cosmopolita del que se enorgullece la intelectualidad costeña. El chino es un espectáculo cotidiano que se mira en la distancia y con desconfianza en las tiendas, los restaurantes y las lavanderías de la primera mitad del siglo xx en Barranquilla.

Una comunidad diversa no es sinónimo de una comunidad integrada: los chinos de Bacca

Para hablar de diversidad, no basta incluir el vocablo en los documentos oficiales o la simple mención de esta. Si Barranquilla era una Córdoba medieval, usando la expresión de García Márquez, los chinos han cumplido un papel similar al de los moros en ese discurso español del Otro inaceptable dentro de una comunidad diversa en el siglo xv en España. En el mundo ficcional de Bacca los chinos evidencian los límites de la

inclusión dentro del Caribe universal que ha sido planteado desde una concepción del cosmopolitismo, cuya base es la creencia, como dice Grosfoguel (2008, p. 208), de que los únicos sujetos que pueden pertenecer a esta comunidad heterogénea son aquellos que cumplen las condiciones para ser parte del espíritu universal de Occidente: blancos, heterosexuales, masculinos y europeos. O al menos, como se han empeñado las élites en remarcar el caso latinoamericano, aquellos que puedan imitar en su pensamiento y escritura en tercera persona estas condiciones.

Aunque en Bacca hay una crítica mordaz al ademán inauténtico del Caribe universal con sus personajes insólitos que se lamentan de haber nacido en el Caribe colombiano y sus fallidas imitaciones de lo occidental, el ideal sigue siendo el proyecto cosmopolita euromoderno como un punto de llegada improbable en su narrativa. El gesto de Bacca, aun con todas sus tensiones y la reproducción en su obra de los estigmas orientalistas que hemos heredado de siglos de repetición de que el centro del mundo es blanco y la erudición es europea, es un esfuerzo por ensanchar la comunidad social y cultural del Caribe colombiano en la literatura contemporánea. Su inclusión, afín a su apuesta transgresora de visibilizar a los marginales, plantea ensanchar la historia oficial hegemónica y darle al fin nombre a esos migrantes y sus herederos como parte de la vida colombiana caribeña.

Para que el gesto de su inclusión sea realmente incluyente, la primera premisa sería pensar la diferencia de la comunidad china, tal cual diría Aimé Césaire (2006, p 84), como una particularidad que coexiste en nuestra tradición cultural con los otros elementos de la historia diversa del Caribe colombiano. En este sentido, el asombro de Bacca frente a los chinos de la avenida Murillo hace 50 años cuando llegó por el río por primera vez a Barranquilla podría ser para las siguientes generaciones de escritores y creadores de la región un referente para nombrar el legado de esta comunidad a la que tanto le debe la cultura popular urbana barranquillera actual.⁹

Referencias bibliográficas

- Araújo, O. (2012). Germán Espinosa: transgresión y continuidad en la tradición literaria colombiana. *Atenea* 506, pp. 57-69. DOI: <https://doi.org/10.4067/S0718-04622012000200005>
- Bacca, R. (2001). *Deborah Krueel*. Bogotá: Ediciones B.

⁹ Dos estudios que hablan de esta presencia serían, para aquellos interesados en este tema, el ensayo de Fleisher previamente mencionado en este estudio (2017) y el artículo de Luz M. Hincapié, "Rutas del Pacífico: Identidades diaspóricas en el Caribe colombiano" (2016) en *Revista Iberoamericana*.

- Bacca, R. (2010a). *Cómo llegar a ser japonés. Selección de cuentos*. Barranquilla: Ediciones Uninorte.
- Bacca, R. (2010b). De cómo escribir una novela de espionaje. *Revista Universidad de Antioquia* 301, pp. 53-57. Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/6454> [01.08.2022].
- Bacca, R. (2011). *La mujer barbuda*. Bogotá: Seix Barral.
- Bacca, R. (2014). Notas para una improbable autobiografía. En A. Castillo Mier y J. Viloria de la Hoz (Eds.). *Caribe Literario: siete ensayos sobre cultura y literatura del Caribe Colombiano* (pp. 165-183). Santa Marta, Bogotá: Universidad del Magdalena, Banco de la República, Ministerio de Cultura.
- Bacca, R. (21 de enero 2018). ¿Independencia? *Latitud*. Recuperado de <https://revistas.elheraldo.co/latitud/independiente-147392> [01.08.2022].
- Bacca, R. (2019). Japoneserías. *El Dominical de El Herald*, 6.
- Bacca, R. (2020). La Barranquilla de García Márquez. En *Escribir en Barranquilla* (pp. 245-260). Barranquilla: Ediciones Uninorte.
- Botton Beja, F. (2008). La persecución de los chinos en México. *Estudios de Asia y África* 43 (2), pp. 477-486. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/586/58611186007.pdf> [01.08.2022].
- Buelvas, F. (2021). ¿Quién lee a Ramón Illán Bacca? *El Malpensante* 167. Recuperado de <https://elmalpensante.com/articulo/3395/quien-lee-ramon-illan-bacca> [01.08.2022].
- Camacho Delgado, J. M. (2022). Desacralización de la historia colombiana. Una interpretación de *Maracas en la ópera. Huellas. Revista de la Universidad del Norte* 109, pp. 138-148.
- Castillo, A. (Ed.). (2001). *Respirando el Caribe. Memorias de la Cátedra del Caribe Colombiano. Volumen I*. Cartagena, Bogotá, Barranquilla: Observatorio del Caribe Colombiano, Ministerio de Cultura, Universidad del Atlántico.
- Castillo, A. (2022). In memoriam. *Huellas. Revista de la Universidad del Norte* 109, pp. 80-85.
- Césaire, A. (2006). *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal.
- Enciso, A. J. (2022). El refugio orientalista. *Huellas. Revista de la Universidad del Norte* 109, pp. 56-61.
- Enciso, A. J. (2019) Ramón Bacca: entrevista personal. Barranquilla, 19 de agosto. Archivo personal.
- Fleischer, F. (2012). La diáspora china: un acercamiento a la migración china en Colombia. *Revista de Estudios Sociales* 42, pp. 71-79. DOI: <https://doi.org/10.7440/res42.2012.07>
- González de Mojica, S. (2014). Genealogía de la imagen en las novelas de Ramón Illán Bacca Linares. En A. Castillo Mier y J. Viloria de la Hoz (Eds.). *Caribe Literario: siete ensayos sobre cultura y literatura del Caribe Colombiano* (pp. 105-130). Santa Marta: Universidad del Magdalena, Banco de la República, Ministerio de Cultura.

- Grosfoguel, R (2008). Hacia un pluri-versalismo transmoderno decolonial. *Tabula Rasa* 9, pp. 200-125. DOI: <https://doi.org/10.25058/20112742.345>
- Lee, G. (2006). La representación de los chinos en el imaginario de los occidentales. *Anuario Asia-Pacífico* 1, pp. 381-388. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3690425&orden=1&info=link> [01.08.2022].
- López, K. (2013). *Chinese Cubans. A Transnational History*. Chapel Hill: North Carolina University Press.
- López García, J. (2016). China en Barranquilla. *Memorias. Revista digital de historia y arqueología desde el Caribe* 29. Recuperado de <https://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/article/download/9008/8799?inline=1> [01.08.2022].
- López-Calvo, I. (2022). El inconsciente político de la escritura asiático-latinoamericana y las comunidades asiáticas en el inconsciente político latinoamericano. *Revista Guillermo de Ockham* 20 (2), pp. 235-245. DOI: <https://doi.org/10.21500/22563202.5820>
- Martin, G. (2009). *Gabriel García Márquez, una vida*. Bogotá: Debate.
- Mejía, O. (2022). La escritura del Gato de Cheshire. *Huellas. Revista de la Universidad del Norte* 109, pp. 113-122.
- Monsiváis, C. (2000). *Aires de familia*. Barcelona: Anagrama.
- Moraña, M. (2004). Teorías nómadas. Orientalismo y modernidad en América Latina. En *Crítica impura. Estudios de literatura y cultura latinoamericanos* (pp. 209-214). Madrid: Iberoamericana.
- Moreno, F. (2017). Universalismo, cosmopolitismo y política editorial en revistas culturales del siglo xx. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos* 64, pp. 99-123. DOI: <https://doi.org/10.22201/cialc.24486914e.2017.64.55057>
- Ortega, M. (2008). Conversando con Germán Espinosa. *Nueva Gaceta* 14, pp. 6-14. DOI: <https://doi.org/10.4067/S0718-04622012000200005>
- Ortiz, F. (1978). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Patiño, G. (2016, 28 de octubre). Chinos y japoneses. *Revista Semana*. Recuperado de <https://www.semana.com/especiales/articulo/chinos-japoneses/81654-3/> [01.08.2022].
- Whelpley, S. (2022). Ramón en voz baja. *Huellas. Revista de la Universidad del Norte* 109, pp. 121-127.

EL CINE, LA OTRA GRAN PASIÓN DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ *

CINEMA, THE OTHER GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ' PASSION

Mercedes Herrero Saiz¹

* Artículo derivado de la tesis doctoral "El cine de García Márquez como parte de su estética literaria" de la Universidad de Sevilla.

Cómo citar este artículo: Herrero Saiz, M. (2023). El cine, la otra gran pasión de Gabriel García Márquez. *Estudios de Literatura Colombiana* 53, pp. 41-59. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.351570>

 mercheherrerosaiz@yahoo.com
Universidad Complutense de Madrid,
España

Resumen: Gabriel García Márquez consideraba que la literatura y el cine eran dos aspectos inseparables, dos caras de una misma moneda en la que todo fluía y se entrelazaba. Para el nobel colombiano, lo primordial era contar una historia, sin importar el medio utilizado. No tenía prejuicios hacia los diferentes formatos, ya que lo fundamental era llegar al mayor número de espectadores posible si la historia era buena. En este artículo se destaca la intertextualidad entre su obra escrita y su obra cinematográfica, siendo esta última una parte integral de su estética literaria.

Palabras clave: Gabriel García Márquez, cine latinoamericano, guion, adaptación.

Abstract: Gabriel García Márquez considered that literature and film were two inseparable aspects, two sides of the same coin in which everything flowed and intertwined. For the Colombian Nobel Prize winner, the most important thing was to tell a story, regardless of the medium used. He was not prejudiced towards the different formats, since the main thing was to reach as many viewers as possible if the story was good. This article highlights the intertextuality between his written and cinematographic works, the latter being an integral part of his literary aesthetics.

Keywords: Gabriel García Márquez, latin american cinema, screenplay and script adaptation.

Editores: Andrés Vergara-Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 20.10.2022
Aprobado: 16.06.2023
Publicado: 31.07.2023

Copyright: ©2023 *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 la segunda mitad del siglo xx, la correlación entre cine y literatura fue muy fecunda en Latinoamérica. Muchos de los escritores del realismo mágico trabajaron como guionistas para la gran pantalla; es el caso de Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Guillermo Cabrera Infante y Gabriel García Márquez, entre otros.

El autor de *Cien años de soledad* tuvo un talento natural para el cine y una enorme afición a contar historias, elementos que se conjugaron y fueron un soporte para su obsesión de comunicador. Las reflexiones y escritura sobre este arte maduraron y asentaron su propio estilo literario, incluyendo técnicas cinematográficas en sus textos y superando la idea tradicional del realismo, aportando una visión mágica. Así, la influencia del cine en su formación como escritor es evidente y sus textos de los años cincuenta y principios de los sesenta alimentan la idea de vasos comunicantes entre ambas disciplinas. Este trasvase conseguirá trasladar el universo garciamarquiano al cine, convirtiendo esas cintas en parte de su estética literaria.

Su obra literaria siempre atrajo a los directores de cine y productores por su enorme poder visual. En este artículo vamos a repasar las adaptaciones donde el escritor participó directamente, dejando para otro trabajo las cintas donde solo cedió o vendió los derechos de autor.

Cine y literatura, dos caras de una misma moneda

En sus memorias, *Vivir para contarla*, García Márquez (2002) recuerda que su abuelo, el coronel Nicolás Márquez, lo llevaba a ver el cine del momento, y que fue un italiano quién introdujo el cinematógrafo en Aracataca: “Antonio Daconte nos invitaba a la función tempranera de su salón Olympia, para alarma de la abuela que lo tenía como un libertinaje impropio para un niño inocente” (p. 109). Como agradecimiento, García Márquez lo hizo inmortal en *Cien años de soledad* como Pietro Crespi, benefactor de Macondo, y después con su propio nombre en *El amor en los tiempos del cólera*. Así lo cuenta en su biografía:

Mi abuelo no tenía noción de censura y ni a él ni a nadie le parecía malo que un niño de cinco, seis, siete años fuera a las películas cada vez que había un estreno. Así que me quedaron toda clase de imágenes, pero la más vívida y la que siempre se repite es la del viejo que lleva al niño de la mano (Martin, 2009, p. 76).

A los cinco años, su abuelo lo llevó a ver *Drácula*, un film poco adecuado para esa edad. El efecto de la salida del ataúd produce la impresión de una aparición mágica en un

ambiente gótico, y podemos imaginar el pánico que sufrió en la proyección de esta historia de terror sobrenatural del primer cine sonoro.

Durante la adolescencia, la pasión por el cine de acción siguió alimentando a García Márquez; en esta ocasión en la matiné de los domingos:

Otro hallazgo afortunado fue un aprendiz que pintaba anuncios de películas para el cercano cine de las Quintas. Yo lo ayudaba por el simple placer de pintar letras, y él nos colaba gratis dos o tres veces por semana en las buenas películas de tiros y trompadas (García Márquez, 2002, p. 177).

En 1948 y recién llegado al gremio periodístico en *El Universal* de Cartagena, el novelista colombiano comienza a escribir reseñas básicas sobre cine donde muestra sus gustos cinematográficos. En su primer artículo, “El cine norteamericano”, hace una declaración de principios y manifiesta su hostilidad hacia la industria de Hollywood, alineándose con Chaplin, que había sido vapuleado por su interpretación en *Monsieur Verdoux*: “Los productores USA no solo han resuelto hacer películas de taquilla, sino que con ello dieron al traste con el buen gusto de un sector del público que, a la larga, hubiera tenido que acomodarse al cine superior para no quedarse sin espectáculos” (García Márquez, 1948).

Más adelante, esta consideración irá variando. En una entrevista concedida a Angel Harguindey en 1978 y publicada en el diario *El País*, el novelista confiesa: “Hubo un momento en el que el cine me interesaba mucho más que la novela. Consideraba que era un medio de expresión con el cual se podía ir mucho más lejos que con la literatura” (Rentería Mantilla, 1979, p. 171).

Después de sus primeros trabajos en Cartagena, llega a Barranquilla a finales de 1949. Enseguida contacta con el que luego sería el Grupo de Barranquilla y cuyo mentor fue el librero catalán Ramón Vinyes. Las preferencias culturales del grupo estaban referenciadas en Estados Unidos y eran entusiastas de Faulkner, quien pronto sería el escritor de cabecera del nobel colombiano. En este contexto, el cine de autor de Hollywood de los años 40 pasa a tener un papel decisivo en los cimientos de la afición al cine y el criterio del novelista. Fue Álvaro Cepeda Samudio, con sus estudios en la Universidad de Columbia, quien le hizo ver que el cine era la cultura del siglo XX y había que tomárselo en serio:

Después de largas discusiones con Cepeda quedé tan interesado que empecé a ver el cine desde otra óptica. Antes de conocerlo a él yo no sabía que lo más importante era el nombre del director, que es el último que aparece en los créditos. Para mí era una simple cuestión de escribir guiones y manejar actores pues lo demás lo hacían los numerosos miembros del equipo. Cuando Álvaro regresó me dio un curso completo a base de gritos y ron blanco hasta el amanecer en las mesas de las peores cantinas, para enseñarme a golpes lo que le habían enseñado de cine en los Estados Unidos, y amanecíamos soñando despiertos con hacerlo en Colombia (García Márquez, 2002, p. 449).

Ese entusiasmo del Grupo de Barranquilla por el cine los llevó a realizar una película experimental, *La langosta azul* (1954). Aunque el grado de colaboración de cada uno es difícil de determinar, está demostrado que García Márquez participó en la génesis del proyecto, donde se pueden ver elementos de su cultura filmica, poética y narrativa. Se trata de una producción de 30 minutos, independiente, rodada sin presupuesto. Más allá de las similitudes, es un experimento de resultado intermedio cuyo mayor mérito fue unir a un grupo de pioneros que acabaron siendo importantes figuras en el panorama colombiano: Álvaro Cepeda Samudio, escritor, periodista y gran transformador de la literatura colombiana del siglo xx; Luis Vicens, fundador del Cine Club de Colombia y hombre decisivo en el desarrollo del cine en el país; Enrique Grau, pintor colombiano que sería reconocido por sus pinturas amerindias y afrocolombianas; Nereo López, precursor del fotorreportaje independiente y uno de los fotógrafos más importantes de Colombia, y Gabriel García Márquez, Nobel de Literatura en 1982.

El film colombiano tardó en ser estrenado y tomado en consideración. Durante muchos años, la copia reversible en 16 mm y muda estuvo perdida; décadas después apareció y se estrenó en Barranquilla. También se exhibió en los festivales de Lyon, Biarritz y Huelva. En 2013 se visionó en el primer Festival de Cine Internacional de Barranquilla, en esta ocasión musicalizado.

En los años cincuenta, instalado en Bogotá, García Márquez sigue trabajando como crítico literario y afianzando sus conocimientos sobre cine en *El Espectador*. Ve en este arte una estrecha vinculación con la narración literaria, dos caras de una misma moneda. En su formación cinematográfica, además de las lecturas especializadas como la *Histoire générale du cinéma* de Georges Sadoul, que fue una de sus biblias, están las revistas *Bianco e Nero* y *L'écran Français*.

Desde su posición de escritor reflexiona sobre cuestiones de poética y la construcción del relato fílmico. La poética que más influyó en su desarrollo estético fue el neorrealismo italiano, que surgió tras la Segunda Guerra Mundial. Aquí, el novelista encuentra una nueva forma de narrar, un hallazgo que le tocó de lleno, y así lo contaba en la reseña de la película *El ladrón de bicicletas*, donde destaca la humanidad de los personajes y la autenticidad del relato que se asemeja a la vida misma. En esta cinta descubrió una nueva forma de contar historias con una sensibilidad narrativa hasta entonces nunca vista.

El autor de *El Otoño del patriarca* también jugó un importante papel en el Cine Club de Colombia, creado en 1949. Se trata del primero en Latinoamérica y ejemplariza el

carácter de estos espacios después de la Segunda Guerra Mundial. García Márquez participó como asesor técnico, y el centro tuvo su sede en el Teatro San Diego de Bogotá. Su fundador fue Luis Vicens, librero catalán en el exilio que tenía un currículum cinematográfico plagado de éxitos. La importancia de este cineclub es decisiva en la historia del séptimo arte, y en torno a él se formaron grandes intelectuales. A menos de un año de haber sido fundado, Vicens logra que la Cinemateca se incluya en la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, FIAF, afiliación muy ventajosa por los donativos de películas que más tarde dieron algunas entidades. Este logro lo consiguió personalmente el futuro nobel colombiano cuando viajó a Europa como corresponsal de *El Espectador* en 1955. Desde Francia, y con su amigo Plinio Apuleyo Mendoza, recorre los países del este hasta recalar en Varsovia, donde se celebra el XI Congreso de la FIAF.

Su destino soñado era Roma, pues deseaba visitar los estudios de Cinecittà y conocer a Cesare Zavattini, el mayor creador de argumentos que tanto admiraba el cataquero. Dice Dasso Saldívar (1997) en *El viaje a la semilla*: “Quienes lo conocieron en aquel tiempo, coincidirían en afirmar que su sarampión cinematográfico era entonces tan urticante o más que el literario y el periodístico” (p. 298).

En Roma, el periodista empieza a estudiar en el Centro Experimental Cinematográfico y se inscribe en Dirección de Cine, porque no existía la especialidad de guion. Su experiencia no fue muy buena; sin embargo, ese año asiste a las clases de montaje con la dottoressa Rosado, quien lo consideró uno de sus mejores alumnos. Todos los conocimientos técnicos de realización cinematográfica los adquirió en esa escuela donde, según confesó él mismo, hizo sus únicos estudios reglados.

Esas lecciones de montaje y el trabajo en la moviola le ayudaron a pulir su técnica narrativa tanto literaria como cinematográfica. Y como no podía ser de otra manera, asistió a las clases de guion impartidas por Zavattini, uno de los principales teóricos y defensor del neorrealismo italiano. García Márquez siempre lo admiró: “soy hijo de Zavattini, que era ‘una máquina de inventar argumentos’. Le salían de adentro, a borbotones [...]. Zavattini nos hizo comprender que los sentimientos son más importantes que los principios intelectuales” (Martin, 2009, p. 228).

Cabe matizar que varios estudiosos han establecido un cierto paralelismo entre el realismo mágico y el neorrealismo. En ambos movimientos hay realidad trufada con elementos fantásticos, que son percibidos por los personajes como algo absolutamente

normal. Además, lo cotidiano se transforma en una experiencia sobrenatural y los escenarios se dan en ambientes de marginación social y pobreza.

García Márquez no fue el único latinoamericano atraído por este movimiento artístico de la postguerra europea. El interés de los jóvenes intelectuales viene tras la difusión del cine neorrealista, que sería el espejo donde se miraría el nuevo cine latinoamericano de los años 60 y 70.

Tras su estancia en Europa, regresa a América y en 1961 se instala en Ciudad de México, donde ya existía una relevante industria cinematográfica, la más importante en habla hispana de los años 60. En la capital azteca residirá el resto de su vida y allí comienza su carrera cinematográfica. Gracias a su gran amigo Álvaro Mutis, contactó con los artífices del cine mexicano. Conoció a Gustavo Alatriste, productor de alguna de las películas de Luis Buñuel, y a Manuel Barbachano. Además, le presentaron a Carlos Fuentes y Juan Rulfo, escritores mexicanos reconocidos en el ámbito de las letras y guionistas de cine en aquellos años.

García Márquez debuta en la industria del cine con los guiones de *El gallo de oro* y *Tiempo de morir*. Sin embargo, el resultado de estos dos trabajos fue desigual. La primera película, dirigida por Roberto Gavaldón en 1964, se basa en una historia de Rulfo que, desde el principio, fue pensada para llevar a la gran pantalla. La trama se centra en las relaciones entre dos seres errantes y marginales cuyo destino consiste en vagar de feria en feria. Este modo de vida hace inviable cualquier intento de establecerse en un lugar porque supone la pérdida de libertad y el doblegamiento; ello los aboca a un destino fatal.

El guion que se conocía hasta ahora estaba fechado en 1964; sin embargo, el hijo del director del film encontró en febrero de 2020 otra versión anterior, de 1963, atribuido a García Márquez. Este guion de 68 páginas mecanografiadas está encuadernado en dos pastas verdes con los nombres de Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes, en este orden, que son también los autores que aparecen en el guion definitivo:

El hecho de que aparezca primero su nombre nos sugiere que la autoría principal es de García Márquez, mientras que el segundo sería quizá más de Fuentes. Se trata de dos textos muy diferentes entre sí. El primero es mucho más literario y el segundo no es simplemente una corrección sino una reescritura a fondo (Weatherford, 2020).

Esta tesis se basa en las características literarias del autor colombiano y en la adjudicación de ciertos poderes sobrenaturales a Bernarda, la protagonista, y al gallo. Por otra parte, aparecen ciertos guiños a su obra *El coronel no tiene quien le escriba*, que se había publicado recientemente. Además, está la evocación de un pueblo imaginario fantasmagórico que podría ser Comala

y un personaje que recuerda a *Pedro Páramo*, “una intertextualidad maravillosa fruto de la sensibilidad de García Márquez y de su lectura de la obra de Rulfo” (Weatherford, 2020).

Por lo tanto, la autoría de este primer guion sería en exclusiva del autor colombiano y este extremo estaría justificado por notas al margen del texto sobre diálogos (el joven Gabo era muy cuidadoso con ellas) y alguna escena en concreto. Además, se hablaría del “adaptador”, en singular. Los investigadores han determinado que esa caligrafía corresponde a García Márquez. Pero Barbachano, el productor, señaló que los diálogos tenían modismos o giros coloquiales de origen colombianos y pidió a Carlos Fuentes una segunda reescritura. Ese segundo guion fue el que se rodó y no se parece en absoluto al cuento corto de Juan Rulfo. La crítica cinematográfica fue severa con la cinta a causa de sus obvias concesiones al cine comercial y la desaparición del universo rulfiano.

Con *Tiempo de morir*, basada en un argumento propio, el novelista colombiano cumplió sus expectativas. Según ha manifestado su hijo y director de cine Rodrigo García, “Gabo tenía el plan de escribir guiones y posiblemente dirigir también. *Tiempo de morir* es una de las películas y guiones con los que más contento estuvo siempre” (Agencia EFE, 2016).

Este largometraje de 1965 fue, sin lugar a duda, su mayor logro como guionista en México antes de publicar su obra maestra *Cien años de soledad*. Se trata de su primer guion original rodado, donde explora asuntos que le inquietan desde su más tierna infancia: el destino inexorable, la muerte y la venganza. También fue la ópera prima del realizador mexicano Arturo Ripstein. La historia se desarrolla en un espacio ambiguo y durante un tiempo que marca las acciones y constata que todos tienen prisa por terminar lo que tienen que hacer, unos matar y el otro morir, eludiéndose la épica heroica y con una narrativa que está en la línea de la estética de la *nouvelle vague*. Titulada originalmente “El Charro”, se cambió de título por razones comerciales. García Márquez se sentía orgulloso de su paso por el Centro Sperimentale di Cinematografia en Roma y de su afición al séptimo arte; pensaba que el cine tenía posibilidades de expresión para llegar más lejos que la literatura. Es por ello que *Tiempo de morir* iba a darle el empuje y la autoestima necesarios para afianzarse como guionista. De esta manera, entra de lleno en la industria cinematográfica y le manifiesta su amor de manera contundente. Dice el cineasta Jorge Alí Triana (1997) que “la literatura era su esposa, el cine su amante” (19M11S).

Y en este contexto, el novelista se embarca en otras producciones: *Juego peligroso*, *Patsy, mi amor*, *Cuatro contra el crimen*, etc. Estaba decidido a hacer cine y era lógico

que intentara adaptarse al medio. Así, obtuvo un cierto prestigio como guionista, aunque muchas veces su trabajo consistió en rehacer textos de otros autores o completar trabajos. Esto le produjo cierta frustración y decidió presentar algunas de las tramas de *Cien años de soledad* para elaborar guiones cinematográficos. Así lo recordaba en el diario español *El País*: “Te puedo asegurar que todas las historias que están en *Cien años de soledad* estuvieron en la mesa de los productores de cine y las rechazaron porque decían que eran inverosímiles y que no llegaban a la gente” (Harguindey, 1979, p. 171).

Así las cosas, comienza a gestarse el trasvase entre literatura y cine del universo garciamarquiano. Aunque esta idea de vasos comunicantes entre las dos disciplinas fracasó en un primer intento, no estaba dispuesto a claudicar.

Entre 1968 y 1975, García Márquez vive en Barcelona para alejarse de la popularidad que le ha proporcionado la publicación de *Cien años de soledad*, y trabajar en *El otoño del patriarca*. Las crónicas cuentan que está centrado en su próxima obra y alejado del mundo del cine. Sin embargo, sus contactos en España con directores, productores, guionistas, etc. muestran que este alejamiento no fue tal. Según ha contado su hijo Rodrigo, en la capital catalana se relaciona con la Escuela de cine y conoce al productor y director Pere Portabella, propietario de la productora Films 59, con la que había producido varias películas de Carlos Saura, Luis Buñuel, entre otros. Por otra parte, y con Ricardo Muñoz Suay, productor y guionista valenciano, el novelista colombiano asiste al rodaje de *Cabezas cortadas* en el Alto Ampurdán. En este film, Glauber Rocha describe una alegoría contra la dictadura rodada en la España de 1970. Siguiendo con los contactos llevados a cabo en estos años, el autor de *Cien años de soledad* también conoce al director Gonzalo Suárez y al historiador de cine Román Gubern; este último, publica *Historia del cine* en 1969, que fue un libro imprescindible para críticos, cinéfilos y aficionados. Pero no solo hay visitas a rodajes y contactos. El escritor colombiano también trabaja con el director Ruy Guerra en el guion de *Eréndida*, y paralelamente planea la adaptación de la novela *Bajo el volcán* del poeta y novelista inglés Malcolm Lowry y con el mexicano Paul Leduc, que no pudo llevarse a cabo.

Asimismo, la correspondencia entre García Márquez y Luis Alcoriza entre 1969 y 1970 avala la tesis de la cercanía que siempre mantuvo con el séptimo arte y sigue dándole vueltas al guion de *Presagio*, que se estrenaría en 1974. Del mismo modo, viaja a Italia y contacta con Franco Solinas, guionista de *La Batalla de Argel*, una de las películas más admiradas del nobel y que fue ampliamente premiada. También visita a Francesco Rosi y

Tonino Guerra, quiénes serían en 1987 director y guionista, respectivamente, de *Crónica de una muerte anunciada*. En suma, mantiene una frenética actividad que desmiente por sí misma ese supuesto alejamiento del cine.

Los primeros borradores de *Presagio* datan de entre 1961 y 1965, y están inspirados en notas que García Márquez escribe con Luis Alcoriza en México. Esa colaboración ha trascendido a través de una correspondencia inédita que actualmente conocemos y que es de gran importancia no solo en lo concerniente a la elaboración del mencionado guion, sino también porque muestra la relación del primero con el cine.

Sobre este particular, Alcoriza recuerda cómo fue su trabajo de colaboración en México:

García Márquez y yo nos pusimos a trabajar bebiendo cóctel con ginebra, y de pronto nos encontramos con argumentos para ocho películas. En un determinado momento él hizo una síntesis de aquel material y salió el primer tratamiento de *Presagio*, que luego reescribí solo cuando iba a rodarla (Sorela, 1989, p. 130).

No hay que olvidar que Alcoriza ya estaba vinculado a la historia del cine mexicano al renovar el lenguaje cinematográfico de la época, y en la segunda mitad de los años 40 empieza su colaboración con Buñuel, cineasta de talla universal que impulsa su carrera como guionista. Escriben juntos *Los olvidados* en 1950, y hasta un total de 11 de los 23 guiones que el director español realizó en México.

La novela en la que se inspira *Presagio* es *La mala hora*. El leitmotiv de la trama es la violencia soterrada que se produce inicialmente en un pueblo donde aparentemente no sucede nada, y por hechos triviales. Así, surge el odio al forastero en el que se basa la xenofobia y la discriminación, el fanatismo y la estupidez. Aunque en *Presagio* no hay sangre, la rudeza de sus personajes, de sus acciones, está presente en todo momento. El lugar donde se desarrolla el film nos recuerda al Macondo de *Cien años de soledad*, una geografía plena de supersticiones y malos augurios; en este espacio, podemos encontrar algunas características del realismo mágico. Alcoriza elige para *Presagio* el blanco y negro y la ausencia de música, carencias que refuerzan la idea de desnudez de las imágenes, poniendo de manifiesto el estado de angustia y el miedo de sus gentes amenazadas por ancestrales creencias.

Otra cinta de los años 70 es *El año de la peste*, una adaptación de *Diario del año de la peste* de Daniel Defoe. García Márquez siempre manifestó un enorme interés por las pestes y las plagas. De acuerdo con José Manuel Camacho Delgado (2016), “Además de los enigmas, muy recurrentes en la narrativa marquiana, el autor se sirve

con frecuencia del motivo de las pestes (cualquiera que sea su índole) para poner en funcionamiento una determinada trama novelística” (p. 44). La peste más famosa y aclamada es, sin duda, la del insomnio en *Cien años de soledad*, que afecta a todos los habitantes de Macondo. Por su parte, en *El amor en los tiempos del cólera* la peste tiene un efecto positivo y facilitador para el amor entre Fermina Daza y Florentino Ariza, que celebrarán su amor octogenario en un barco que recorrerá el río Magdalena y donde el eterno enamorado ha pedido instalar una bandera amarilla que históricamente se ha usado para señalar la cuarentena.

Así las cosas, la peste y las pandemias han hecho correr ríos de tinta a lo largo de la historia y sus escenarios fueron recorridos por diferentes autores. *Edipo Rey* de Sófocles, el *Decamerón* de Boccaccio, *Muerte en Venecia* y *La montaña mágica* de Thomas Mann, *Un mundo sin fin* de Ken Follet o *Las noches de la peste* de Orhan Pamuk son solo algunos ejemplos.

El año de la peste de Felipe Cazals narra un brote epidémico de dimensiones apocalípticas que estalla en una gran ciudad y donde la extensión de la urbe favorece la difusión. El relato de ciencia ficción contabilizó 300 000 muertos en México; pasados tres años el virus desapareció, el gobierno nunca reconoció la existencia de la epidemia y oficialmente no hubo peste. Joel del Río (2013), periodista, profesor y crítico de cine cubano, apunta:

La visión apocalíptica de Felipe Cazals y sus guionistas respecto a la vida futura en peligrosas megalópolis se emparenta con el tratamiento del mismo tema en películas predecesoras como *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang; *El proceso* (1961), de Orson Welles; *Alphaville* (1965), de Jean-Luc Godard; *Fahrenheit 451* (1966), de François Truffaut; *2001: Odisea del espacio* (1968) y *La naranja mecánica* (1971), de Stanley Kubrick; y *El planeta de los simios* (1968), de Franklin Schaffer (p. 94).

En una ocasión, el director francés Jean-Luc Godard afirmó que “los escritores siempre tuvieron la ambición de hacer cine sobre una página en blanco” (Freire, 2003, p. 153). García Márquez también se dejó tentar por este axioma en diversas ocasiones.

En 1978 escribió “Solo vine a hablar por teléfono”, un cuento que no se publicaría hasta 1992. Se trata de una historia basada en un hecho real que el novelista conoció durante su estancia en España: “Lo único que yo tenía escrito de esa historia —desde que me la contaron muchos años antes en Barcelona— eran unas notas sueltas en un cuaderno de escolar, y un proyecto de título: ‘No: yo solo vine a hablar por teléfono’” (García Márquez, 1981). El cuento se adentra en la desdichada historia de María de la Luz Cervantes, una joven que una tarde, como consecuencia de las lluvias torrenciales,

sufre un accidente de tráfico. Desesperada porque su esposo la espera y necesita avisarle por teléfono de su retraso, se sube al primer autobús que la socorre y cuyo destino es un hospital psiquiátrico. Una vez allí, desesperada, comprueba que nadie cree que haya llegado al centro para hacer una llamada, y la obligan a permanecer interna como una enferma más.

García Márquez utiliza este argumento para expresar cómo algunas circunstancias pueden cambiar el rumbo de nuestras vidas; así, se va generando una enorme tensión entre los personajes y en el propio centro de internamiento:

Hace unos dos años, le conté un episodio de la vida real al director mexicano de cine Jaime Humberto Hermosillo, con la esperanza de que lo convirtiera en una película, pero no me pareció que le hubiera llamado la atención. Dos meses después, sin embargo, vino a decirme sin ningún anuncio previo que ya tenía el primer borrador del guion, de modo que seguimos trabajándolo juntos hasta su forma definitiva (García Márquez, 1981).

La producción del film supuso un hito en la historia del cine mexicano porque se abordó a partir de una estructura cooperativa, con la aportación de todos los intervinientes. Director, guionista, técnicos, actores, etc. aportaron su trabajo y solamente se contó con una liquidez de 8000 dólares, una cantidad muy pequeña para hacer una película.

El realismo mágico llega al cine

La carrera cinematográfica de García Márquez se va cimentando y en los años 80, con *Eréndida* y *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, el realismo mágico se asoma a la gran pantalla. Del mismo modo, se empieza a plantear la dificultad de mostrar esta nueva forma del realismo porque la potencia icónica de la literatura del cataquero hace compleja su puesta en escena, y traducir la fantasía en imagen no es sencillo. Además, hacer de lo extraordinario un hecho cotidiano también tiene sus dificultades. Otro aspecto complejo es reflejar el paso del tiempo de unos personajes polisémicos que cada lector ha imaginado de manera diferente. Por último, el respeto reverencial a la obra original también puede complicar la adaptación. Sin embargo, algunos realizadores se acercan a la obra garciamarquiana con la entrega suficiente como para mostrar en sus cintas la existencia latinoamericana en su dimensión más estrambótica o misteriosa; un mundo carnavalesco, de feria y comercio que normaliza, por ejemplo, la relación entre una abuela desalmada y de su nieta prostituida, o la exhibición de un viejo alado.

Eréndida está basada en un cuento titulado “La increíble y triste historia de la cándida Eréndida y su abuela desalmada”. En el relato, García Márquez proporciona

realidad a hechos aparentemente irreales; es usual ver en la literatura latinoamericana una delgada línea que divide lo real de lo imaginario. Así, se narra la desventura de una niña que es prostituida por su abuela para saldar una deuda.

En este texto se vislumbran elementos cinematográficos como los emplazamientos de cámara y el montaje; por ello, el novelista colombiano siempre vio en este relato una película y se resistió a publicarlo como cuento. Sin embargo, en 1968 hizo la trasposición literaria porque el autor entendió que sería más sencillo escribirlo que filmarlo. De esta manera, García Márquez muestra su conocimiento de los géneros, además de la diferente forma de abordarlos.

El largometraje, dirigido por Ruy Guerra, retrata la explotación de los débiles e indefensos, y es la parábola de la opresión sexual y la violencia a la que puede verse sometido el ser humano. El guion es de García Márquez, con la inestimable colaboración del director, y la crítica reconoció en la cinta tanto la consagración de la poética del colombiano como “la afloración del realismo mágico en la cinematografía” (Del Río, 2013, p. 135).

La película *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, de 1988, está basada en un cuento homónimo escrito por García Márquez en 1968. El texto fue adaptado a la gran pantalla por Fernando Birri, con la estrecha colaboración del autor. Ambos se conocieron en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, y de inmediato surgió entre ellos una corriente de simpatía mutua y una amistad que duraría toda la vida. Además, mantuvieron jornadas maratónicas conversando sobre el futuro del cine latinoamericano, sueño que se materializaría treinta años después con la creación de la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños, en Cuba.

Durante el trabajo de trasposición del texto, el autor puso énfasis en respetar la estructura de la historia y en no traicionar el “feeling garciamarquiano” de la trama. El director trabajó siete años en siete guiones diferentes hasta conseguir el definitivo. Finalmente, concluyó que la mejor manera de llevar las palabras del colombiano al cine era no usarlas sino traducirlas al lenguaje cinematográfico.

La historia se inspiró en los ángeles de paja que se venden en Michoacán y narra la historia de un pueblo caribeño azotado por el sol y los fuertes vientos, donde tras las lluvias aparece un ser sobrenatural, un anciano alado que los vecinos consideran celestial. Así, asistimos a un espectáculo sin escenario donde se exhibe y comercializa al presunto ángel, con venta de imágenes incluida. No todos están de acuerdo con las bondades del querubín y se produce un enfrentamiento en el pueblo por la intolerancia

de algunos. El realizador argentino Fernando Birri despliega todo su arte, y para ilustrar la palabra recurre a la representación visual y barroca, resistiéndose a la tentación de usar los diálogos literarios que han caracterizado el cine de García Márquez, que resultan tan poco creíbles como inadecuados.

Un señor muy viejo con unas alas enormes ha inspirado a diversos artistas para sus creaciones. El tradicional arte del Therukoothu del sur de la India ha recreado a un hombre que llega de otro mundo y refleja, para la compañía, una experiencia de la otredad. Por otra parte, hay una coreografía del Ballet Nacional de Cuba dedicada a este personaje, y en un capítulo de *Los Simpson* aparece un ángel como el del cuento. Además, existe una película de animación y hasta la banda estadounidense de rock alternativo R.E.M. se inspiró en el alado para el videoclip de su tema *Losing my Religion* de 1991. Michael Stipe, líder del grupo, escribió una canción de amor no correspondido. Además de la imagen de un anciano con alas, el videoclip está plagado de deidades hinduistas e imágenes religiosas como san Sebastián; toda la atmósfera recuerda las pinturas de Caravaggio. El videoclip ganó seis premios en la edición de 1991 de la MTV.

Para Gabriel García Márquez, literatura y cine fueron las dos caras de una misma moneda, donde todo fluye y confluye; lo importante es contar una historia, independientemente del medio. El novelista colombiano nunca tuvo prejuicios con los formatos, porque si la historia es buena, lo importante es llegar al mayor número de espectadores posible. Por ello afirmó: “Soy un narrador. No me interesa que las historias sean escritas, llevadas al cine, vistas por televisión o transmitidas de boca a boca. Lo importante es que se cuenten” (Cortés, 2014, p. 159).

A finales de los años 80, el director de cine italiano Bernardo Bertolucci decía que la creatividad del cine había pasado a las series televisivas. Se trataba de ficciones que marcaron a toda una generación. Las hay comerciales como *Dallas*, *Dinastía*, *Falcon Crest*; emblemáticas como *Los Simpson*, *Claro de luna* o *Cheers*; sin olvidar la ya mítica *Twin Peaks*, creada y dirigida por David Lynch.

En esta línea, García Márquez impulsó un proyecto con Televisión Española que en aquellos días dirigía Pilar Miró, a su vez realizadora de cine y televisión. Se trata de la serie *Amores difíciles* de 1988 y compuesta por seis episodios independientes: “La fábula de la bella palomera”, “Cartas en el parque”, “El verano de la señora Forbes”, “Un domingo feliz”, “Yo soy el que tú buscas” y “Milagro en Roma”. Los episodios tienen mayor longitud de la habitual en series porque se planteó su explotación en salas de

cine, rodándose en 35 mm, a color. En la producción participaron técnicos e intérpretes de México, Colombia, Venezuela, Brasil, Cuba y España.

Las historias giran en torno al amor en sus diferentes vertientes, en especial el amor contrariado, que es la fuerza motriz de los personajes del autor de *Cien años de soledad*. Este proyecto de Televisión Española se hizo en régimen de coproducción con International Network Group y contó con el auspicio de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y la Escuela Internacional de Cine de La Habana. Asimismo, la serie se aproxima a la cultura que se expresa en español y tiene una intención absolutamente reivindicativa de la unidad e identidad latinoamericana. García Márquez siempre se mostró partidario de las coproducciones o multicoproducciones como solución para integrar las diferentes cinematografías, pero salvando la identidad de cada país; había que unirse para ser más fuertes. De esta manera, esta serie supone un hecho relevante en el cine latinoamericano y un paso adelantado en la relación del cine con la TV.

Tras *Amores difíciles*, la actividad cinematográfica de García Márquez no cesó. *Con el amor no se juega*, de 1991, propone tres argumentos y los guiones se escriben con los miembros de la Escuela de Cine de La Habana; una de las guionistas es Susana Cato, madre de la única hija del nobel colombiano. Todas las tramas demuestran que no hay edad para el amor y que desafiar al tiempo es posible. La producción corrió a cargo de Producciones Amaranta, México y la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, con directores como Tomás Gutiérrez Alea, música de Chucho Valdés y la dirección de fotografía de Mario García Joya, entre otros; el nobel colombiano vuelve a rodearse con los mejores.

Un año después se presentó a los medios de comunicación otra serie del caracateño titulada *Me alquilo para soñar*, con seis capítulos de una hora de duración. Traía el sello de una gran producción y contaba con un presupuesto elevado para la época. RTVE e International Network Group abonarían el 75% del gasto y Gabriel García Márquez el resto.

El guion de *Me alquilo para soñar* surge inventando historias de manera grupal. En uno de los talleres que García Márquez impartía en la Escuela Internacional de Cine de Cuba, propuso a los participantes convertir un breve argumento en guion para una serie de TV. Así, se establecen unas reglas específicas para que la creatividad fluya entre todos los participantes. Esta trama ya había sido desarrollada en un cuento y en una nota de prensa donde el autor relató los orígenes de la historia, la localización y sus personajes. Sin embargo, a los talleristas solamente se les proporcionaron los siguientes datos: una enigmática mujer llega a una casa, ofrece sus servicios de soñadora y poco

a poco elimina a los miembros de la familia. Con ese argumento y durante un mes de trabajo, los talleristas debían redactar el guion bajo la tutela de García Márquez y el guionista brasileño Doc Comparato.

Hay que remarcar que la violencia de Colombia fue siempre una de las grandes preocupaciones del autor de *Cien años de soledad*. Desde su fundación como República, el enfrentamiento entre liberales y conservadores causó diversas guerras en el país latinoamericano, lo que provocó que se desangrara durante más de un siglo; esto marcó la infancia de García Márquez, que escuchaba las dramáticas historias que le contaba su abuelo materno. De joven estudiante en Bogotá, viviría el “bogotazo” de 1948, cuando asesinaron al líder liberal Jorge Eliecer Gaitán y que dio lugar a diez años de represión brutal. Ese recrudecimiento de la violencia se prolongó durante años a modo de guerra civil. Al novelista colombiano, este fenómeno no lo dejó indiferente y ya aparece en sus primeras novelas, *La hojarasca* de 1955, *El coronel no tiene quien le escriba* de 1958 y *La mala hora* de 1962, que forman parte de lo que se denominó *novela de la violencia*. En 1996, con la publicación de *Noticia de un secuestro*, se aborda la violencia política institucionalizada, esta vez en forma de reportaje. Narra el drama de diez figuras relevantes de la vida colombiana, ocho de ellas periodistas, que son secuestradas por Pablo Escobar, jefe de los narcotraficantes de Medellín en 1990. Por todo ello, García Márquez sentía una enorme amargura y en un taller de cine en 1998 confesó a sus alumnos: “Voy a decirles algo que jamás repetiré en público: creo que la situación colombiana será siempre esta. En Latinoamérica se dan todos los factores que tienden a colocar al ser humano en situación de crisis permanente” (García Márquez, 1998, p. 28).

En este contexto surge *Edipo alcalde* en 1996. Fue su proyecto más personal y sería uno de sus últimos guiones para el cine. Se trata de la adaptación de la tragedia griega de Sófocles, escrita en el año 430 a.C., la cual consideró la obra policiaca más perfecta del mundo, pues su “esencia no es la fatalidad de los hechos sino el drama del hombre en la búsqueda de su identidad y su destino” (García Márquez, 1982).

La tragedia se presenta como un auténtico *thriller*, con todos sus ingredientes dosificados para crear y mantener la intriga hasta el final. Es por ello que el novelista colombiano vio desde el principio las características de una novela policiaca y se nutrió de sus cualidades en sus propias obras. De este modo, comienza a trabajar en la libre adaptación de la obra de Sófocles y que titula *Edipo alcalde*, trasladando la historia y los personajes a Colombia. En 1992 contacta con Jorge Alí Triana:

Me dice que tiene unas 10 o 15 unidades dramáticas, que me consiga un guionista y comience a trabajar. Yo me reuní con Stela Malagón, una guionista y alumna de él en la Escuela de San Antonio de los Baños, e hicimos un primer tratamiento del guion, varias versiones. Él las leyó, las corrigió y le enviamos el guion a Orlando Senna, un guionista brasileño, que hizo otra versión y volvió a Gabo, que le dio el punto final. Esa fue la película que filmamos (Triana, 2015, 14.mjos).

Asimismo, acuerdan que el film se rueda como una obra teatral para no traicionar el espíritu de Sófocles y porque buscan esa relación con la tragedia. Mientras que en la obra de Sófocles el objetivo es acabar con la epidemia, *Edipo alcalde* lucha por la paz; es un alegato contra la violencia de aquellos años en Colombia, y el guion de García Márquez nos remite a sus comienzos como escritor, reflejando la realidad y sintiendo la tremenda crudeza de esta lacra latinoamericana. Poder, destino y violencia son temas comunes a ambas obras.

En la gestación del guion hubo una controversia en torno al nombre de los personajes. En un taller de la Escuela de Cine de La Habana, el escritor plantea a sus alumnos esta disyuntiva. Para algunos asistentes al curso, el nombre representa la esencia del personaje, como su cabello o su color de piel, y no les parecen creíbles los de Creonte o Edipo en un drama colombiano actual, porque remite a una historia de hace más de tres mil años. Sin embargo, el novelista cree que el hecho de que los personajes, sus nombres, evoquen una obra de Sófocles no es un defecto sino una virtud. Incluso, considera que le resultaría imposible escribir esa historia cambiando los nombres, y así se quedaron porque el director también estuvo de acuerdo.

La película se planteó como una coproducción de México, Colombia y España, y contó con un elenco internacional de lujo. La elección de Jorge Perugorria para el papel de alcalde fue una apuesta personal de García Márquez. Lo había visto y admirado en su primer éxito cinematográfico *Fresa y chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea en 1993, donde interpretaba a un joven estudiante homosexual.

El compromiso de García Márquez

En otro orden de cosas, hay que resaltar que Gabriel García Márquez siempre tuvo una enorme sensibilidad para interpretar los acontecimientos políticos que se producían a su alrededor y que van desde el asesinato de Gaitán hasta la Guerra fría, pasando por la Revolución cubana, la crisis de Vietnam, el poscolonialismo, etc. La razón es que el novelista se formó bajo la injusticia y la violencia de las dictaduras militares que asolaron América Latina y que terminaron con movimientos que defendían los derechos

humanos, la libertad y la democracia. Así, el nobel fue un intelectual comprometido que reflexionó sobre la relación entre literatura y política.

En este marco, dio luz y visibilizó las zonas más turbulentas de América Latina, llenas de contradicciones y donde se dio un militarismo auspiciado por los Estados Unidos. En los años 70 hubo doce golpes de Estado en la región. En este escenario, el novelista colombiano, como figura pública que era, asumió la responsabilidad de llevar a cabo una mediación diplomática al más alto nivel. Participó en el Grupo de Contadora a favor de la paz en la región, donde asistieron los presidentes de Centroamérica, y para acercar posturas entre Cuba y Estados Unidos, mantuvo encuentros con Bill Clinton, por ejemplo.

El otro compromiso incuestionable de García Márquez fue con el cine latinoamericano. Comenzó en la Escuela de Cine Experimental de Roma en los años 50. Allí conoció a Fernando Birri, Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, y todos fueron conscientes de la necesidad de crear un cine de autor propio, lejos de lo ya hecho. Y así lo hicieron, siendo el trabajo de García Márquez en el cine equiparable al del nobel William Faulkner. El escritor norteamericano tuvo una frenética actividad como guionista con directores como Howard Hawks o Jean Renoir.

Otras historias y argumentos del novelista colombiano concitaron el interés de directores y productores que compraron los derechos de autor. Esos títulos fueron adaptados sin la participación de García Márquez: *El coronel no tiene quien le escriba*, *El amor en los tiempos del cólera*, *Crónica de una muerte anunciada*, entre otros. Actualmente, se está rodando *Cien años de soledad*, que pronto podrá verse en la plataforma Netflix. Todas estas adaptaciones ameritan otro artículo.

Conclusiones

En mi tesis doctoral estoy trabajando en la producción cinematográfica de García Márquez, ya sea como guionista o adaptador de su propia obra. También he dado cabida en mi estudio a la trasposición que otros autores han hecho de sus novelas o cuentos.

Como hemos podido observar en el presente artículo, el novelista colombiano siempre mantuvo una estrecha vinculación con el cine y vio en este arte un vehículo para contar sus historias y desarrollar sus argumentos. Su éxito literario nunca lo apartó del cine, todo lo contrario, porque siempre se mantuvo ocupado en diversos proyectos cinematográficos y se propuso potenciar el cine de la región, cuestión que culminó con

la creación de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y la Escuela Internacional de Cine de La Habana.

El número de veces que las obras del nobel colombiano han sido trasladadas al cine supera la de otros escritores de su entorno, y cuenta con 28 largometrajes. El autor de *Cien años de soledad* en sus producciones para cine y TV trabajó siempre con los mejores equipos técnicos y artísticos, entre ellos prestigiosos directores como Arturo Ripstein, Luis Alcoriza, Jaime Humberto Hermosillo, Tomás Gutiérrez Alea, Jorge Alí Triana y Jaime Chávarri. Contó con la presencia de actores conocidos y reconocidos como Jorge Perugorría, Ángela Molina, Hanna Schygulla, Irene Papas, Geraldine Chaplin, el célebre Francisco Rabal y el oscarizado Javier Bardem. Sus historias fueron fotografiadas por grandes maestros como Gabriel Figueroa, figura clave en la Edad de Oro del cine mexicano y referente del blanco y negro que trabajó en Hollywood con John Ford y John Huston; y con Luis Buñuel y Emilio Fernández en México.

A pesar de lo antedicho, la crítica cinematográfica no fue justa con el cine de García Márquez; quizá la desmesura y excelencia de su narrativa literaria opacaron su obra cinematográfica. Sin embargo, en cincuenta años de adaptaciones hay claros ejemplos de calidad y en ese trasvase se ha trasladado a la pantalla su poética, y es por ello que esa filmografía debería formar parte de la estética garciamarquiana.

Referencias bibliográficas

- Agencia de noticias EFE (6 de agosto de 2016). Hijo de Gabo dice que “Tiempo de Morir” refleja el deseo del nobel de ser cineasta. *el Economista América*. Recuperado de: <http://bit.ly/3NN23Fw> [22.10.2022].
- Camacho Delgado, J. M. (2006). El largo viaje de Edipo. De la Tebas de Sófocles al Caribe de Gabriel García Márquez. En *Magia y desencanto en la narrativa colombiana* (pp. 41-50). Alicante: Universitat d’Alacant.
- Cortés, L. (2014). *Los amores contrariados. García Márquez y el cine*. Caracas: CNAC.
- Del Río, J. (2013). *El cine según García Márquez*. La Habana: Ediciones ICAIC, EICTV y Cinemateca de Cuba.
- García Márquez, G. (23 de septiembre de 1948). El cine norteamericano. *El Universal*. Recuperado de <https://www.eluniversal.com.co/blogs/en-un-2x3/tbt-el-cine-norteamericano> [22.10.2022].
- García Márquez, G. (5 de mayo de 1981). María de mi corazón. *El País*.
- García Márquez, G. (12 de octubre de 1981). El cuento después del cuento. *El País*.
- García Márquez, G. (1998). *La bendita manía de contar*. Madrid: Ollero y Ramos Editores.
- García Márquez, G. (2002). *Vivir para contarla*. Barcelona: Mondadori.

- Harguindey, A. (1979). Llegué a creer que Franco no se moriría. En A. Rentería Montilla (Ed.). *García Márquez habla de García Márquez* (pp. 169-172). Bogotá: Rentería Editores.
- Martin, G. (2009). *Gabriel García Márquez. Una vida*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Rentería Mantilla, A. (1979). *García Márquez habla de García Márquez*. Bogotá: Rentería Editores.
- Saldívar, D. (1997). *Viaje a la semilla*. Madrid: Alfaguara.
- Sorela, P. (1989). *El otro García Márquez. Los años difíciles*. Bogotá: Oveja Negra.
- Triana, J. A. (21 de diciembre de 2015). Entrevista a Jorge Alí Triana. Recuperado de: <https://youtu.be/CjnMsvLWYw> [22.10.2022].
- Triana, J. A. (31 de agosto de 2017). Charlando con Cervantes - Jorge Alí Triana. Recuperado de <https://youtu.be/PWRcX5c1PcI> [22.10.2022].
- Weatherford, D. J. (2 de febrero 2020). Ve la luz el primer guion escrito por García Márquez. *El País*.

DEL EPISTOLARIO DE JOSÉ MARÍA VARGAS VILA: AMISTAD Y DIPLOMACIA EN LA CARTA DEL 14 DE JULIO DE 1908 A RUBÉN DARÍO *

FROM THE CORRESPONDENCE OF JOSÉ MARÍA VARGAS VILA: FRIENDSHIP AND DIPLOMACY IN THE LETTER OF JULY 14, 1908 TO RUBÉN DARÍO.

* Artículo derivado de la investigación *Literatura y transgresión: Redes intelectuales, circulación y recepción de la obra de José María Vargas Vila en Colombia (2020-2022)*, realizada en el marco de la Maestría en Literatura de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia.

Cómo citar este artículo: Ramírez Zuluaga, A. F. (2023). Del epistolario de José María Vargas Vila: amistad y diplomacia en la carta del 14 de julio de 1908 a Rubén Darío. *Estudios de Literatura Colombiana* 53, pp. 61-77.
DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.351490>

Andrés Felipe Ramírez Zuluaga¹

Resumen: En este artículo se aborda la conexión fraternal, intelectual y diplomática entre José María Vargas Vila (1860-1933) y Rubén Darío (1867-1916) a la luz de la carta del 14 de julio de 1908 que el pensador colombiano le dirigió al laureado vate nicaragüense cuando ambos estaban en España. Primero, se hace un recuento de su itinerario, siguiendo el libro *Rubén Darío* (1917) y otros textos de referencia; luego se presenta la carta y su sentido como objeto de estudio en el ámbito de la historia intelectual latinoamericana y los estudios literarios.

Palabras clave: Vargas Vila, Rubén Darío, epistolario, romanticismo hispanoamericano, historia intelectual latinoamericana.

Abstract: The aim of this paper is to address the fraternal, intellectual and diplomatic connection between José María Vargas Vila (1860-1933) and Rubén Darío (1867-1916) via the letter of July 14, 1908 that the Colombian thinker wrote him to the Nicaraguan poet when both were in Spain. First is made the analysis of their friendship following the Rubén Darío book (1917) and other reference texts; then the letter is transcribed and get its meaning as an object of study in the field of Latin American intellectual history.

Keywords: Vargas Vila, Rubén Darío, letters, Latin American romanticism, Latin American intellectual history.

¹  andres.ramirez@udea.edu.co
Universidad de Antioquia, Colombia

Editores: Andrés Vergara-Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 09.10.2022
Aprobado: 05.06.2023
Publicado: 31.07.2023

Copyright: ©2023 *Estudios de Literatura Colombiana*.
Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



Introducción

La conexión intelectual y afectiva entre José María Vargas Vila (1860-1933) y Rubén Darío (1867-1916) se transformó con los años, pasando del desprecio a la admiración, y fue plasmada por ambos en textos de reconocimiento. Si bien al inicio no se cayeron en gracia, terminaron siendo amigos en Europa a partir de 1900. Anecdóticamente, Juan Ramón Jiménez (1981) refiere lo siguiente: “Aquel vacío pedante de Vargas Vila, le dijo una vez a Rubén Darío, delante de mí: ‘Rubén, tú eres el sol de Nicaragua, yo el de Colombia. Cuando yo no soy Vargas Vila, soy D’Annunzio; cuando tú no eres Rubén Darío, eres Victor Hugo’” (p. 233).

Esta reminiscencia muestra la postura de Jiménez respecto a los escritores latinoamericanos, pero es llamativo en esta alusión el hecho de que las palabras en boca de Vargas Vila y en oído de Darío los sitúa en alto nivel intelectual y cultural, pues no solo se correlacionan con escritores reconocidos de la literaria europea —D’annunzio y Victor Hugo—, sino que, equiparándose con el sol, se declaran como un destino socio-político para sus pueblos. Atina el análisis sobre la figura del intelectual y del artista que plantea la *Sociología de las filosofías* (Collins, 2005): “Los intelectuales se contemplan a sí mismos desde una perspectiva abstracta de la reflexión histórica, filosófica o incluso sociológica o psicológica. Los artistas han adquirido históricamente una actitud igualmente elevada respecto a su arte” (p. 25).

Siguiendo al sociólogo norteamericano, se comprende que los agentes culturales solo emergen en virtud de sus redes de interacción social; Vargas Vila y Darío triunfaron como literatos gracias a sus relaciones públicas, sumando a ello su literatura, aspectos mediante los cuales lograron instaurarse como diplomáticos significativos, o lo que Altamirano y Sarlo (1993) definen como “autores faro” (p. 158). En la obra y figura de Vargas Vila se mueven una intensa energía emocional y un importante cúmulo de significaciones sociales dada su fogosa trayectoria. Considera Giraldo Castaño (2015) en su artículo que

Vargas Vila realizó un aporte fundamental en el proceso de configuración de la modernidad en Hispanoamérica. Esta apuesta la realizó de la mano de sus amigos cómplices de tantas batallas en pro de la libertad y el arte como José Martí y Rubén Darío, por solo citar dos nombres de esa heterogeneidad de escritores modernistas que forjaron en cuerpo y espíritu una nueva imagen de la América libre en su lengua y en su territorio (p. 790).

Así confiesa Vargas Vila (1995) su cercanía con Darío: “los rudos vientos del Destino, trajeron la barca del Poeta, cerca a la barca mía, y, su Vida, se mezcló a mi Vida” (p. 14);

esta fraternidad reflejada también en la carta objeto de estudio aquí y en otras correspondencias, no sorprende. El lazo que los unió aparece trazado igual en los diarios (*Tagebücher*) de Vargas Vila (tanto en los cuatro tomos configurados por Salazar Pazos —1992— como en el establecido por Triviño Anzola —2000— en 1989). En el libro *Rubén Darío* (1917), el escritor colombiano reflexiona sobre la labor del poeta a través de un repaso por sus andanzas juntos. Allen (2003) comenta de este libro:

En 1917 publica *Rubén Darío*, grandioso y tragicómico anecdotario que dedica a ensalzar la imagen del poeta genial y amigo a quien siempre quiso y ayudó, al margen de sus posturas políticas que eran en todo punto inconciliables. [...] Vargas Vila desglosa las circunstancias y las épocas de la amistad sincera que le unió al poeta cumbre del modernismo hispano (p. 83).

Concluye el comentarista: “El afecto que le tiene al poeta le permite escenificar sus extravagancias y manías sin mermar la grandiosa idea que a la vez defiende de su genio creador” (p. 86). La relevancia de esta conexión es la proyección social que encontraron uno y otro siendo leales aliados. En ese orden de ideas, la correspondencia entre ellos es significativa en tanto que revela de manera íntima, subjetiva y concreta la carga emotiva, la conexión afectiva y las preocupaciones intelectuales o diplomáticas en la interacción epistolar de un periodo preciso.

Este estudio presenta la relación entre Vargas Vila y Rubén Darío para luego contextualizar, transcribir y analizar una de sus cartas recuperadas, indicando con ello la pertinencia de un proyecto que compile, clasifique y estudie el epistolario vargasviliano. Lo anterior se despliega en tres momentos: el primero indaga sobre los proyectos comunes de estos dos amigos, abordando su rol como diplomáticos latinoamericanos en Europa y situándolos en las agitaciones políticas del mundo hispanoamericano finisecular. En el segundo, se presenta una transcripción de la carta escogida basada en el rescate de dos manuscritos del documento; esto se logró por medio de un ejercicio de ecdótica que permitió destacar las principales características de la misiva. Por último, se plantean algunas consideraciones finales como la significación de la carta en tanto huella de la red intelectual entre Vargas Vila y Rubén Darío; y se apuntan elementos claves hacia un proceso investigativo en la configuración archivística del epistolario vargasviliano.

Amistad y diplomacia en Europa

Vargas Vila decidió ensalzar el genio poético de Rubén Darío y destacó su carácter humano narrando a su modo los encuentros que tuvieron, llegando a calificarlo como “aquel

que fue: el Orfebre Divino del Verso” o el “Poeta Excelso” (Vargas Vila, 1995, p. 13). Mas no siempre fue así. Fueron primero enemigos literarios y diplomáticos a causa del nombramiento que Rafael Núñez hizo del bardo centroamericano como Cónsul de Colombia en Buenos Aires en 1894; Vargas Vila (1995) dice:

Un Tirano Poeta, que había fatigado por igual, el Crimen y, el Poder y, había violado con igual insolencia a las Musas y, las Leyes, había nombrado a Darío, Cónsul de su Dictadura en Buenos Aires; para expresar su gratitud, el Poeta, de rodillas, deshojó las más bellas flores de sus rosales líricos a los pies del Herodes Taciturno, que entre los arrecifes de la costa, cerca al divino mar azul, deshonra tanta belleza, con el bochornoso espectáculo de su Despotismo y, de su bigamia; yo, que desde mis periódicos, en New York, atacaba rudamente al Poeta-Tirano, ataqué con igual vehemencia, al Poeta-Cortesano (p. 16).

En Madrid, Vargas Vila eludió el encuentro desestimando la invitación del venezolano Nicanor Bolet, pues Darío se hospedaba en el Hotel América. Poco después, despreció una tarjeta de José Martí que decía: “Comemos hoy, con *nuestro* Darío, y, contamos, con *nuestro* Vargas Vila” (p. 17). Darío terminó partiendo de la ciudad sin toparse con el pensador bogotano, que dice “se marchó sin habernos estrechado la mano; sin haber sido amigos” (p. 17).

No obstante, tras la falsa muerte de Vargas Vila en un naufragio mediterráneo, Darío elogió al escritor en un obituario que le conmovió. Ciertamente, dos de los escritos necrológicos llamaron su atención: “El de la Señora Cabello de Carbonera, publicado en un diario de Lima, y el de Rubén Darío, aparecido en *La Nación* de Buenos Aires” (Vargas Vila, 1995, p. 18). En el último, Darío llama a Vargas Vila “Amable enemigo mío” y lo perfila como un hombre apasionado cuando imagina que murió abrazando a su amante en las honduras de un lejano océano (Darío, 1987).¹ A este gesto Vargas Vila responde con una carta pública en la que él mismo consideró sellada su amistad a distancia: “Ella unió nuestras almas y nuestras manos en una comunión espiritual a través del océano” (Vargas Vila, 1995, p. 19).

Coinciden en plena Exposición de París de 1900. Darío llega desde Argentina y Vargas Vila desde Roma. Se propicia el encuentro en el apartamento que el poeta compartía con Gómez Carillo, y Vargas Vila asiste en compañía de su inseparable amigo y secretario Palacio Viso, descubriendo en Darío a un joven soñador de belleza espiritual pero también taciturno.

¹ Archivo conservado en el repositorio: <https://archivoiac.untref.edu.ar/110>

Volvieron a encontrarse en casa de la señora Smith de Hamilton donde se hospedaban Vargas Vila, Palacio Viso y César Zumeta; la dama tenía fascinación por los versos de Darío y esto facilitó la organización de una cena. Recuerda Vargas Vila (1995) que “aquellos fue una sesión de llanto a domicilio; solo Zumeta, Palacio Viso, y, yo, no llorábamos; hacíamos esfuerzos inauditos para no reír; la romántica comedia tuvo fin; volvimos al salón” (p. 22). Esta anécdota expone la sensibilidad del poeta y la complicidad entre el grupo de artistas latinoamericanos modernos en Europa.

El mismo año de 1900 sucedió otro encuentro significativo entre ambos mientras el colombiano era ministro de Ecuador en Roma. Darío llegó de visita, dice Vargas Vila (1995) “en unión de un millonario sudamericano, cuyo nombre no recuerdo; analfabeto, ostentoso y gárrulo” (p. 24), lo que muestra el ambiente burgués en que se movían los autores, a la vez que el desprecio hacia esos personajes por parte del escritor bogotano. Siguiendo a Altamirano (2008) en su “Introducción” a *Historia de los intelectuales en América Latina*, es fácil comprender el rol que jugaron las elites en los procesos de intelectualidad latinoamericana durante las primeras décadas del s. xx; Vargas Vila y Darío hicieron parte de los beneficiados.

Cenaron en el Restaurante Colonna y allí Darío se convirtió para Vargas Vila (1995) en “el Poeta de los poetas” que, “mudo ante las multitudes, era en la intimidad, si no rico de expresiones, ni fastuoso de imágenes, sí lleno de un encanto secreto, que le venía de su sinceridad” (p. 24). A Darío le dejó estupefacto el carácter de Vargas Vila y su poco trámite burocrático pese a que tenía un cargo diplomático; no entendía cómo no se relacionaba con nobles ni aristócratas o por qué no reconocía al papa, pues para el momento ya el poeta nicaragüense se inclinaba por la vida palatina. Rechazando eso, el colombiano lanza este comentario:

Él, tenía ya su tarjeta, para ir al Vaticano, con la peregrinación argentina;/ sentía una gran veneración por esa momia de cera y talco, que era León XIII, al cual atribuía la política pseudo-democrática y el liberalismo florentino, del Cardenal Rampolla (p. 25).

Palacio Viso y Darío hicieron un recorrido por las basílicas romanas del cual Vargas Vila no participó dada su postura anticlerical. Y así como le cuestionó al poeta arrodillarse ante Núñez, le reprochó el haberse inclinado a los pies del pontífice en medio de la fascinación religiosa. Días después, Darío pide mediante telegrama que Vargas Vila lo reciba en la estación del ferrocarril de Florencia (p. 27). Tomaron cerveza mientras Darío esperaba el tren; sin embargo, su itinerario se alteró, ya que el poeta quiso quedarse a

comer, pues “tenía la voluptuosidad de la mesa, como todas las voluptuosidades” (p. 29), y hospedarse en un hotel por la vía Cavour, cerca de la Estación. Darío quería continuar su faena, por lo que Vargas Vila (1995) dice: “yo, que no tengo el hábito de trasnochar, empecé a arrepentirme de haber salido a su encuentro” (p. 29).

Tomaron un coche y fueron al *Caffe Aragno*, “el más serio y más chic de Roma, entonces que no se había abierto aun el Faraglia; llegamos. Darío pidió cognac; yo, café...” (p. 29); mientras el poeta pide licor, el asceta intelectual pide café: su amistad florecía en la diferencia, superponiéndose a lo político, lo social y lo personal que afectó a cada uno.

Vargas Vila explicaba constantemente a Darío las razones de su esquiva relación con los periódicos de las principales ciudades y de su negativa a ser corresponsal, lo cual extrañaba al poeta, quien disfrutaba de una dinámica interacción con el mundo de la prensa como corresponsal de *La Nación*. Sin parar de beber, el poeta rechazó un coche que lo dejaría en el hotel y entró en la Cervecería Gambrinus. Vargas Vila, impaciente, complacía al melancólico bardo, quien agradecido le dedica algunos versos (p. 31).²

Transcurriendo 1901 y siendo buenos amigos, Darío y Vargas Vila deambulaban por París, y en un cafetín el poeta escribe “una especie de oda a la ‘Muerte de Bizancio’, majestuosa y sonora” (Vargas Vila, 1995, p. 34); el colombiano motiva a su modo la escritura del bardo de Nicaragua. Más adelante, Darío invitó a Vargas Vila a otra cena cerca de Montmartre en medio de algunos apuros económicos, puesto que vivía con lo que ganaba como corresponsal; contrario a su mala fama de bohemio, por entonces llevaba una vida austera en las afueras de la ciudad, siendo siempre buen anfitrión. El colombiano le reconoce a su amigo ser excelente cocinero y hedonista (Vargas Vila, 1995, p. 35); sin embargo, no se deja convencer, pese a la insistencia, para colaborar con *La Nación* y escribirle al señor Mitre, director del periódico.

Durante el tiempo que Vargas Vila enfermó, Darío lo acompañaba permanentemente, aunque sin descuidar su labor en el *Mercure de France* y en la *Nouvelle Revue*. El poeta le presentó “algunos redactores y colaboradores de esas revistas, entre ellos, al Señor Rouviere, que escribió en el *Mercure* un bello artículo sobre *Rosas de la Tarde*” (Vargas Vila, 1995, p. 38). Lo visitó también en compañía de Manuel Ugarte, el escritor argentino (p. 39). Por esos mismos días, en una esquina de París se reunieron Blanco

² Estos versos contenidos en el *Rubén Darío* (1917) aparecieron publicados por primera vez en la *Revista Cervantes* editada por Villaespesa en agosto de 1916, Madrid; y el original forma parte del poco accesible archivo vargasviliano.

Fombona, Gómez Carrillo, Rubén Darío y Vargas Vila, conversaron sobre temas de fantasía y terror; al separarse, Darío no quería quedarse solo (p.40). Esta anécdota es empleada por Vargas Vila para enfatizar la sensibilidad de su amigo y el alto vuelo imaginativo de su carácter. Finalmente, se nota que el nexo fraternal de los escritores se extendía desde la simple compañía hasta el plano de las relaciones editoriales o las convalecencias.

Consulado de Nicaragua en París

En cierto punto, el prestigio de Rubén Darío fue tal que era perseguido por aduladores a los que no sabía resistirse. Así, para 1903, iba por los cafés con su séquito y se veía menos frecuentemente con su amigo colombiano; lo hacía escasamente para trabajar por su nombramiento como cónsul de Nicaragua en París. Así lo refiere Vargas Vila (1995): “venía a verme en los pocos momentos que su escolta de ulanos, le dejaba libre; era en esos momentos, que él, buscaba a sus amigos, a Gómez Carrillo, que fue su hermano espiritual de toda la vida, a Bonafoux, a Blanco Fombona” (p. 42).

Darío era presa de crisis sentimentales que lo arrojaban a la ansiedad; en uno de esos accesos, el poeta irrumpió durante la madrugada en la casa familiar donde se hospedaba Vargas Vila, causando preocupación debido a su expresión alterada. Nadie se esperaba que la urgencia era dar la noticia a su amigo de que “su compañera estaba embarazada” (Vargas Vila, 1995, p. 45).

En 1904, Darío fue nombrado cónsul de Nicaragua en París y se instaló en el Passage des Princes, triunfo que celebró Vargas Vila. En su función recibió ayuda de un mexicano diligente que el poeta llamaba Maximiliano; se trataba de Julio Sedano y Leguísamo, supuesto hijo bastardo de Maximiliano de Habsburgo, hombre que “fue desde entonces, algo como la sombra del Poeta” (Vargas Vila, 1995, p. 48). En esta misma temporada, Darío acompañaría con licencia del gobierno a Vargas Vila en su viaje a Venecia, empero no llegó a la hora acordada y su viaje se canceló, lo cual decepcionó a los dos (p. 50).

Durante 1905, el litigio diplomático de límites territoriales entre Nicaragua y Honduras fue sometido al juicio de la corona española. Nicaragua escogió como apólogos a su ministro Crisanto Medina y a Vargas Vila, quien era Cónsul general en Madrid. Pese a la torpeza diplomática de Darío y a la oposición del ministro Medina, Vargas Vila intentó incluirlo en la misión de defensa de Nicaragua, pero no pudo ser así dada la influencia de Medina en la Casa Real.

No obstante, en Madrid fue bien recibido y encontró un ambiente diferente al espectáculo parisino, pues “toda la intelectualidad acudió a su lado” (Escobar Uribe, 1968, p. 56). En esta ciudad obtuvo reconocimiento y se reunía con Vargas Vila repetidamente, acompañado a veces por el poeta y editor Francisco Villaespesa (Vargas Vila, 1995, p. 55), quien gestionaba por entonces la revista *Cervantes* (1916-1920).

En casa de Pando y Valle, secretario general de la Unión Ibero Americana de Madrid, Darío y Vargas Vila fueron invitados especiales con el objetivo de socializarlos con algunos directores de periódicos (Vargas Vila, 1995, p. 57). El mismo Pando y Valle organizó luego una sesión en el Ateneo de Madrid en donde serían oradores los dos escritores latinoamericanos; en vísperas del evento, Palacio Viso y Vargas Vila tuvieron que persuadir a Darío para que escribiera. Horas más tarde estaba lista la *Salutación del Optimista*, pieza considerada por el colombiano como “una de las más bellas poesías, de la lengua hispana, y de todas las lenguas” (p. 59). Después de todo, el evento en el Ateneo salió bien en tanto que ambos, como apunta Escobar Uribe (1968), “llevaron la palabra, como estaba convenido” (p. 57), ante un público de altos dignatarios y diplomacia hispanoamericana.

Los artistas embajadores fueron enviados también para representar al Gobierno de Nicaragua en el Tercer Centenario del Quijote en Madrid; infortunadamente, el poeta enfermó y envió a Martínez-Sierra a leer unos versos de su autoría (Vargas Vila, 1995, p. 60), a saber, *Letanía del Señor Don*. La dejadez del poeta empezaba a ser notoria. Santiago Pérez-Triana, político y periodista bogotano vestido como diplomático salvadoreño, los invitó a un amistoso almuerzo al cual faltó Darío, enviando una esquila (p. 61). Desde entonces la salud de Darío entró en declive, por lo que abandonó España y regresó a su consulado en París.

Ministerio en Madrid

En 1906 se disolvió por completo la misión en defensa del gobierno centroamericano; Darío viajó a Dieppe, Francia, y Vargas Vila a Málaga. Resuelto el asunto con Medina en 1907, el colombiano propone al poeta “hacerse nombrar Ministro en Madrid” (Vargas Vila, 1995, p. 63), lo cual aceptó partiendo a Managua y dejando abnegadamente a su mujer con su hijo recién nacido. Tras el nombramiento en 1908, pide la compañía en Madrid de su amigo, pero este recusa debido a ocupaciones editoriales. Es en este momento en el que se ubica la carta objeto de estudio aquí, por lo que estos datos constituyen el contexto en sí de la epístola.

Pasado algún tiempo, bajo influencia de telegramas enviados desde Managua, Vargas Vila fue a visitar al poeta nicaragüense en Madrid, quien se hallaba enfermo. En 1909, el vate centroamericano se refugia en un piso pequeño con una vida de precariedad apenas solventada por su labor en *La Nación*; no obstante, se encuentra a menudo con su colega. En una de esas veladas escribió el poema titulado *A Vargas Vila en su librería*, publicado luego por Villaespesa en *Cervantes* y del cual el colombiano guardó el original y citó íntegro en su elogio póstumo (Vargas Vila, 1995, p. 69). Entre 1910 y 1911, Vargas Vila estuvo en Italia y no se reunió con el poeta; aunque sí hubo un constante flujo epistolar, aún desconocido. Al respecto dice Vargas Vila: “solo sus cartas me llegaron; sus bellas cartas amigas; ellas fueron a buscarme a mi refugio romano” (p. 70).

En el invierno de 1912, Vargas Vila se mueve a Barcelona; allí apareció una tarjeta enviada por el poeta anunciando su llegada, pero Vargas Vila (1995), que ya reconocía en su amigo un “periodo de exhibicionismo de Circo” (p. 72), no fue a su recepción. Cuando fue a verlo, estaba involucrado con editores empresarios de la revista ilustrada peruana *Mundial* y otros agentes. Darío existía “en ese grado de desaparecimiento físico, que fue acentuándose día por día... más pálido, más delgado, más fantasmal que nunca” (p. 72). Finalmente, huye enfermo en 1913 a Buenos Aires, donde tuvo gran gloria y una vida bohemia decadente, o al menos así lo refiere Vargas Vila en su *Rubén Darío* (p. 74).

Darío retorna a París, donde le revela a su amigo todas las miserias de su vana gloria y su condición de artista víctima a causa de la explotación editorial; Vargas Vila (1995) se pregunta: “¿quién será capaz de consolar el alma inconsolable de un Poeta?” (p. 75), y ante esa imposibilidad le brindó su amistad. A finales de 1913, Vargas Vila recibe otra visita del poeta que venía deslumbrado de Mallorca; asegura el colombiano que el poeta “había sentido el deseo vehemente de ser monje” (p. 77). Después se mantuvieron esquivos hasta 1914, cuando se dio una cena familiar donde estaban Darío, su hijo y Vargas Vila; la frialdad entre padre e hijo fue notoria.

Vargas Vila se mantuvo alejado de Leopoldo Lugones, pese a que Darío persistía en presentarlos; no acudía a las recepciones en hoteles o cafetines, pues aunque su amigo era el “más grande Poeta de lengua hispana” (Vargas Vila, 1995, p. 81), no le interesaba el espectáculo. Junto con el francoespañol Bonafoux y un diplomático importante, Vargas Vila visitó después de doce años a Gómez Carrillo, a Fombona, a quien no encontraron, y al poeta. Cuando estuvieron con Darío, el encuentro fue agradable a pesar de su aire

mustio, e incluso exhortó a que uno de sus seguidores leyera pasajes de la novela *El Oro de Mallorca*, inédita para el momento (p. 83).

El característico mutismo de Darío no fue impedimento para ser invitado a una comida donde acudirían también García Calderón, Gómez Carrillo y Vargas Vila. En medio del desorden vital, el poeta no asistió a la cena. En su ausencia, los reunidos leyeron algunos de sus versos para cubrir su vacío (p. 84). Más tarde, con la ayuda de Vargas Vila y Palacio Viso, Darío pudo mudarse a Barcelona, donde “fue recibido y, agasajado como siempre... pero iba ya herido de muerte” (p. 86). Instalándose en la calle Tiziano, no pudo disfrutar de su reposo, pues “los cuervos devoraban al cisne” (p. 86).

Al estallar la guerra en 1914, Vargas Vila vuelve a Barcelona y reflexiona: “ya no era Darío, era el cadáver de Darío, lo que se disputaban” (Vargas Vila, 1995, p. 86). Su amigo y asistente Maximiliano lidiaba con la enfermedad y con los compromisos del convaleciente poeta. Solicitó auxilio del gobierno nicaragüense, del cual recibió los pasajes de regreso a Centro América. La desolación del asistente mexicano con el desahucio de Darío fue similar a la pesadumbre de Vargas Vila al enterarse poco después de que Julio Sedano había sido ejecutado en París, condenado por espionaje (p. 87).

Cursando 1915, Vargas Vila se entera de la condición terminal del poeta, y en menos de un año llega la noticia de su muerte. Muerto por cirrosis, su vida beoda le pasó cuenta de cobro. Comparándolo con otros grandes poetas, Vargas Vila (1995) rememora su espíritu taciturno y su capacidad creativa, pues en su perspectiva, “Darío fue siempre el poeta niño” (p. 90), su proceder poético lo mantuvo limpio en medio del vicio, “era, como un rayo de estrella, reflejado en el fondo de un pantano” (p. 91).

Para Vargas Vila, la poesía de Darío responde al sentimiento de un solitario, “obra anti-ideológica, y de pura figuración verbal” (Vargas Vila, 1995, p. 97), “Poesía Intelectual” (p. 100) donde “fue un Poeta educador; un Poeta Soñador” (p. 100). Después de todo, “un crepúsculo denso caía ya, sobre la Vida, y sobre la Obra del Poeta” (p. 104); muerto estaba, y a Vargas Vila le quedaba todavía otra década y media más.

Carta del 14 de julio de 1908

Para Vargas Vila (1995) primero estaba Ramón Palacio Viso, amigo, secretario y heredero; “el otro caso de contradictorio afecto, amistad y admiración es Rubén Darío” (p. 9), considera Nelson Osorio en el prólogo para la reedición de *Rubén Darío* (1995). Además

de varios versos dedicados, en otra parte dice el poeta nicaragüense en reconocimiento del colombiano:

Vargas Vila, el célebre pensador, novelista y panfletista político, para mí no es sino, juntándolo todo, un único e inconfundible poeta, quizá contra su propia voluntad y autoconocimiento. Vargas Vila, que ha pasado muchos años de su vida en Italia, país que ama sobre todos, se encontró conmigo en Roma. Fuimos íntimos en seguida, después de una mutua presentación, y no siendo él noctámbulo, antes bien persona metódica y arreglada, pasó conmigo toda esa noche, en un cafetín de periodistas, hasta el amanecer; y desde entonces, admitiéndolo yo de todas veras, hemos sido los mejores camaradas en Apolo y en Pan (p. 10).³

Esta alusión tomada de la *Autobiografía* (1913) de Darío se sitúa en el encuentro que tuvieron los escritores cursando 1900 en Roma y permite captar la perspectiva con que el poeta ve al singular escritor, reiterando la proximidad entre ellos; asunto que se evidencia todavía más en la carta del 14 de julio de 1908 que el colombiano le dirigió al bardo de Metapa.

En ella se revela la charla íntima y concreta, la carga emotiva, la conexión afectiva y las preocupaciones diplomáticas entre ambos escritores. Tal carta es significativa en tanto que es una de las pocas recuperadas del epistolario vargasviliano. A continuación se presenta su transcripción.

Manuscritos de la carta y transcripción

Descifrando la caligrafía vargasviliana y realizando una operación ecdótica básica (Tavani, 2005) mediante cotejo de testimonios genéticos recuperados en microfilm, se presenta la siguiente transcripción:

San Lucas de Barrameda - Julio 14 de 1908

Cher ami:

Aquí estoy ya en plena soledad y frente al mar. Cerca a estas dos grandezas pienso en usted y le escribo ¿Qué nueva catástrofe de la brutalidad nos amenaza en Centro América? ¿Es verdad la guerra de Honduras? Yo no creo en la intervención de Nicaragua. Zelaya tiene demasiada visión política para emprender ese camino, sin estar seguro de una victoria decisiva ¿Qué sabe usted de cierto? ¿No ha preguntado usted al gobierno, para poder ilustrar la prensa? ¿Qué sabe nuestro amigo el Doctor Argüello? ¿Está aún en Madrid? Dígame algo de aquel problema personal de usted y de cómo ha tenido su solución. Si Argüello está aún en Madrid saludelo de mi parte. Escríbame a Cádiz — San Miguel 2— Principal - a donde parto mañana y duraré diez días.

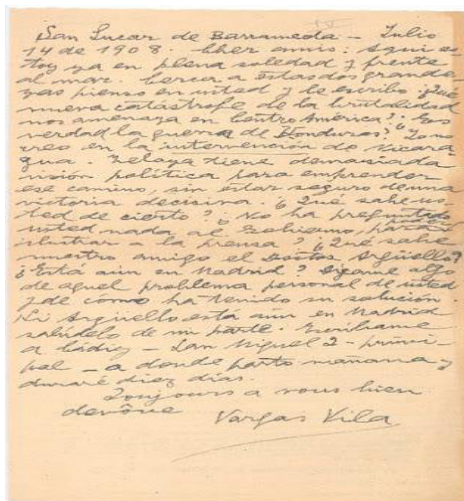
Toujours a vous bien devoue

Vargas Vila

³ Pasaje también mencionado por Giraldo Castaño, 2015, p. 799, artículo antes referido.

De esta carta archivada en Madrid, y recuperada mediante digitalización en microfilm por la Biblioteca Nacional Digital de Chile, se han hallado dos versiones idénticas en su contenido, fechadas el mismo día y firmadas. Ambos papeles están debidamente clasificados en el Archivo de Rubén Darío:

Figura 1. Manuscritos carta del 14 de julio de 1908



San Lucas de Barrameda - Julio
14 de 1908. - Querido amigo: Aquí ya
estoy ya en plena guerra y frente
al mar. Cerco a estas dos grandísimas
ciudades en un momento y le escribo que
una catástrofe de la brutalidad
no amenaza en Centro-América? ¿Es
verdad la guerra de Honduras? ¿Es
verdad en la intervención de Nicaragua
guerra? ¿Hay alguna democracia
política para emprender
este camino, sin estar segura de una
victoria decisiva. ¿Sabe usted
de cierto? ¿No ha preguntado
usted nada al Gobierno, ha
solicitado a la prensa? ¿Está
nuestro amigo el doctor Argüelles?
¿Está aún en Madrid? ¿Sabe algo
de aquel problema personal de usted
del cómo ha venido su solución.
¿Si Argüelles está aún en Madrid
sábale de mi parte. Escríbame
a Cádiz - San Miguel 2 - Princi-
pal - a donde he ido mañana y
duraré diez días.
Bonne nuit a vous bien
devotee Vargas Vila



San Lucas de Barrameda
a 14 De Julio - 1908
E. J. 23-7-1908
III
Querido amigo:
Aquí estoy ya en plena
guerra y frente al mar. Cerco a estas dos grandísimas
ciudades en un momento y le escribo que una catástrofe de
la brutalidad no amenaza en Centro-América? ¿Es
verdad la guerra de Honduras? ¿Es verdad en la
intervención de Nicaragua? ¿Hay alguna democracia
política para emprender este camino, sin estar
segura de una victoria decisiva. ¿Sabe usted de
cierto? ¿No ha preguntado usted nada al Gobierno,
ha solicitado a la prensa? ¿Está nuestro amigo el
doctor Argüelles? ¿Está aún en Madrid? ¿Sabe algo
de aquel problema personal de usted del cómo
ha venido su solución. Si Argüelles está aún en
Madrid sábale de mi parte. Escríbame a Cádiz - San
Miguel 2 - Principal - a donde he ido mañana y
duraré diez días.
Bonne nuit a vous bien
devotee Vargas Vila

Fuente: Biblioteca Nacional Digital de Chile
(<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/612/w3-search.html>)

Esta carta fechada el 14 de julio de 1908 y escrita por el pensador colombiano en San Lucas de Barrameda, Cádiz, es dirigida al poeta nicaragüense en Madrid y presenta

aspectos propios de la estética modernista y romántica. El uso de modismos de salutación franceses da testimonio del afrancesamiento generalizado del mundo occidental a principios del s. xx, durante la denominada *Belle époque*; pero también muestra el decoro entre amigos intelectuales.

Estas expresiones enmarcan la carta fraternalmente al enunciar la disponibilidad que una amistad sincera ofrece. Este tipo de cartas fraternales permiten gestos estilísticos que conllevan a una oscilación irregular en las cuestiones enunciadas; Ozuna Castañeda (2017) plantea que estas cartas intentan

Imitar una conversación, su flexibilidad temática, la ligereza con que pasa de un asunto a otro; la carta imita este aspecto espontáneo y fragmentario de la charla en un estilo llano y accesible que aborda varios temas de manera breve. [...] Se trataba de charlar sobre el presente en tiempo presente, la escritura debía imitar la temporalidad, mostrar al sujeto y su perspectiva del presente por medio de su estilo (p. 277).

Tras disponer la tonalidad de su carta, el autor comparte con su amigo su situación emocional inmediata en las playas de Cádiz, pues es la carga emotiva que lo impulsa a remitir la epístola, una especie de *saudade*. Esta misiva no fue la primera y tampoco la última que cruzaron, y adquiriría sentido pleno si hubiera acceso a la correspondencia completa del escritor colombiano y sus interlocutores. En este caso, la carta aislada trae a la memoria una amistad.

La ambientación afectiva sirve a Vargas Vila para introducir dos preocupaciones políticas. En la primera pregunta en tono retórico sobre la frágil situación de Centroamérica se perfila una catástrofe bélica al ver cómo el pleito limítrofe intensificaba la tensión entre Honduras y Nicaragua que atravesaban por múltiples problemas sociales y políticos. Desde 1907 todo empeoró y Darío lo afrontó como ministro en Madrid cuando la rebelión liberal derrocó al conservador hondureño Manuel Bonilla, apoyada por el presidente nicaragüense Santos Zelaya durante su mandato 1893-1909.

Esta situación se resolvería aparentemente a finales de 1908 mediante un tratado de paz firmado por la Corte de Justicia Centroamericana, con obvia injerencia estadounidense. Vargas Vila aprovecha para dar su opinión, indicando que duda sobre la intervención en Honduras por Nicaragua, pues Zelaya sería un gobernante de visión política prudente. Zelaya fue constructor del Estado nicaragüense y se le reconoce, pese a sus ambiciones individuales, una política progresista y reformas educativas y urbanas.

La segunda preocupación que se manifiesta tiene que ver con la información de la que Darío disponía desde el gobierno central de Nicaragua, pues como ministro en Madrid y periodista de profesión debía transmitir a la prensa las cuestiones más acertadas. En

lo fraternal, Vargas Vila le pregunta por el doctor Argüello, Santiago Argüello, político influyente y poeta, amigo de ambos. Y así mismo, consulta directamente al poeta por sus dificultades personales, mostrando interés por el ánimo y la salud del poeta.

Finalmente, despidiéndose, deja los datos de referencia en Cádiz y sella su carta con su auténtica rúbrica.

Hacia la recuperación del epistolario vargasviliano

Tras el análisis de la interacción entre estas figuras y el abordaje de una de sus huellas epistolares, se comprende que son agentes sociales cuya actividad condensa un gran caudal cultural. En efecto, en todo intelectual esto depende, tal como expresa Collins (2005), “del grado de cosmopolitismo y de la densidad social de las situaciones grupales a las que hayan sido expuestos” (p. 29). En este nexos hay un complejo entramado de eventos históricos y una nutrida red intelectual. En sus vidas viajeras, este vínculo contribuyó al surgimiento de sus carreras y permitió su posicionamiento a nivel intercontinental.

El epistolario vargasviliano da cuenta de las preocupaciones e intenciones más serias del autor, y sobre todo sirve para percibir los afectos personales mediante un canal intersubjetivo de comunicación. La autora del artículo “Epistolaridad del ensayo, ensayismo de la epístola” apunta:

La carta como representación escrita de una conversación suele, cuando de epistolarios se trata, mostrar indagaciones, debates, discusiones entre remitente y destinatario. Sin embargo su objetivo no es argumentativo, sino de vinculación, de comunicación interpersonal, la carta des-aleja a los interlocutores (Ozuna Castañeda, 2017, p. 278).

Vargas Vila tuvo contactos que demarcaron los lineamientos ideológicos y estéticos que dieron forma a su pensamiento; lógicamente, “así como el individuo no se puede comprender sin sus vínculos, sin sus pugnas, sin sus pertenencias a redes de relaciones, algo semejante puede presumirse en el examen de las obras, de las creaciones de los intelectuales” (Loaiza Cano, 2012, p. 353).

La obra, el intelectual y su ámbito social constituyen un circuito dinámico en donde las ideas toman forma y fuerza, se divulgan y perduran en el tiempo; tal como afirma Collins (2005), “Las vidas de los individuos son cadenas de interacciones rituales; la formación de estas cadenas constituye todo lo que es la estructura social, en sus millo-nes de formas” (p. 24). Las creaciones de los intelectuales y los artistas son fragmentos culturales, momentos emergentes en el interior de una matriz discursiva y cultural más amplia; ese esquema general los integra y los convierte en referentes de conocimiento

potenciales, en suma, “piezas representativas de una tendencia histórica o de un clima cultural” (Loaiza Cano, 2012, p. 353).

De este modo, el epistolario vargasviliano puede considerarse como un “nodo de interacción intelectual”, según las categorías de Collins (2005, p. 24), pues allí se encuentran secuelas del debate sociopolítico y del devenir latinoamericano finisecular, así como cuestiones estéticas, filosóficas y existenciales; en él afluyen personalidades y temáticas significativas del mundo hispanoamericano moderno.

El medio para comunicarse y formar redes culturales o diplomáticas era la carta. Buena parte de lo que sucedía o se proyectaba transitaba por letras. En otros términos, el epistolario expresa las relaciones, situaciones y etapas más significativas por las que atraviesa un autor; en el caso del colombiano, da cuenta del itinerario desde su expulsión de Colombia alrededor de 1886 hasta su muerte en España, en 1933.

Esta correspondencia es de interés, pues allí aparece su faceta trasparente de amigo, político e intelectual, a la vez que se manifiesta su cercano círculo social en el cual se destacó Rubén Darío, Rodó y Martí. Socialmente, la correspondencia ha sido una práctica común de funcionarios e intelectuales desde la antigüedad hasta hoy bajo modalidad cibernética; pero durante la modernidad floreció el intercambio epistolar:

[...] escribir cartas en este contexto de cultura ha de concebirse como una actividad común, esto es, presente en todos los sectores sociales urbanos y semiurbanos, pues formaba parte de las reglas de urbanidad que dividían a los sujetos entre civilizados o no (Ozuna Castañeda, 2017, p. 279).

En un epistolario se perciben las diferentes situaciones de la vida de los participantes, las marcas sociales y emotivas de su subjetividad; en específico, el carteo vargasviliano no solo lo expone a sí mismo, sino también a todos sus destinatarios, pues “en la carta se hacen presentes dos ausencias, retóricamente se perfila tanto quien escribe y su presente como el destinatario” (p. 264). La carta como objeto de investigación “problematiza la intimidad” (p. 280) en tanto que hace evidente el ánimo de los relacionados y los trae a la presencia del lector; la correspondencia “salva la distancia no solo geográfica, sino la más importante, la espiritual, entre los individuos” (p. 283).

Vargas Vila contaba con alto estatus intelectual, pues laboró por la cultura y luchó diplomáticamente por la soberanía de los pueblos americanos, batiéndose con pluma e ideas contra la opresión; así lo asegura el libro *José María Vargas Vila: Insumisión, Anarquía, Herejía*, de Clavijo Ramírez (2014). La carta del 14 de julio de 1908 da visos del carácter y estilo de este apólogo de la libertad, así como de su importante destinatario,

pero a la vez señala el sendero que queda por explorar en la reconstrucción epistolar de la intelectualidad latinoamericana. En particular, esta misiva permite asistir a la complicidad entre estas personalidades y a sus preocupaciones políticas más relevantes. Como asevera Ozuna Castañeda (2017),

El tiempo subjetivo de quien escribe se ensancha por gracia de la amistad escrituraria, es un tiempo compartido al cual se puede ingresar y en el cual se puede estar en el acto de la lectura. Así la escritura de cartas cifró la vivencia del tiempo presente, figurado por la máscara retórica, y la lectura lo despliega ante el lector, que mediante la lectura aprende a leer otro presente desde la mirada subjetiva de quien escribe (p. 275).

Finalmente, es válido concluir que esta carta abre el horizonte de investigación sobre una interesante correspondencia que todavía no ha sido bien compilada ni explorada; su carácter inédito y su importancia hace que actualmente sea de interés para los estudios literarios hispanoamericanos y la historia intelectual latinoamericana. Esta es solo un ápice.

Referencias bibliográficas

- Allen, J. (2003). Vargas Vila y la exaltación biográfica de Rubén Darío. *Moralía. Revista de estudios modernistas* 3, pp. 82-87. Recuperado de: <http://moralia.tomasmorales.com/index.php/moralia/article/view/1143> [10.06.2023].
- Altamirano, C. (2008). *Historia de los intelectuales en América Latina*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1993). *Literatura/sociedad*. Buenos Aires: Edicial.
- Clavijo Ramírez, A. (2014). *José María Vargas Vila: Insumisión, anarquía, herejía*. Medellín: Fondo Editorial Periferia.
- Collins, R. (2005). *Sociología de las filosofías: Una teoría global del cambio intelectual*. Barcelona: Hacer.
- Darío, R. (1897). Un suicidio romántico. José M. Vargas Vila. *La Nación*, 26 de febrero. Recuperado de: <https://archivooiia.untref.edu.ar/110> [10.06.2023].
- Escobar Uribe, A. (1968). *El divino Vargas Vila*. Bogotá: Editorial Venus.
- Giraldo Castaño, H. H. (2015). El modernismo de José María Vargas Vila. *Revista Iberoamericana* 81 (252), pp. 787-803.
- Jiménez, J. R. (1981). *El modernismo poético en España y en Hispanoamérica*. Madrid: Taurus.
- Loaiza Cano, G. (2012). Entre la historia intelectual y la historia cultural: una ambigüedad fecunda. En M. S. Hering Torres y A. C. Pérez Benavides (Eds.). *Historia cultural desde Colombia. Categorías y debates* (pp. 347-363). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-Pontificia Universidad Javeriana-Universidad de los Andes.

- Ozuna Castañeda, M. (2017). Epistolaridad del ensayo, ensayismo de la epístola. En: L. Weinberg (Coord.). *El ensayo en Diálogo* (pp. 273-289). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Salazar Pazos, R. (1992). *Diario inédito*. Miami: Editorial Arenas.
- Tavani, G. (2005). Metodología y práctica de la edición crítica de textos literarios contemporáneos. En F. Colla (Coord.). *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX* (pp. 260-274). Pointers: Centre de Recherches Latino-Américaines.
- Triviño Anzola, C. (2000). *Diario secreto*. Bogotá: El Áncora Editores.
- Vargas Vila, J. M. (1917). *Rubén Darío*. Madrid: V. H. de Sanz Calleja.
- Vargas Vila, J. M. (1995). *Rubén Darío*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

DECANTACIÓN DE LA LITERATURA DE VANGUARDIA EN COLOMBIA A PARTIR DEL ESTUDIO DEL POEMA “LECCIÓN DE MÚSICA” DE JAIRO ANÍBAL NIÑO Y SU RELACIÓN CON LA POESÍA CONCRETA*

DECANTING OF AVANT-GARDE LITERATURE IN COLOMBIA FROM THE STUDY OF THE POEM “LECCIÓN DE MÚSICA” BY JAIRO ANÍBAL NIÑO AND ITS RELATIONSHIP WITH CONCRETE POETRY

Mario Enrique Eraso Belalcázar¹

* **Cómo citar este artículo:** Eraso Belalcázar, M. E. (2023). Decantación de la literatura de vanguardia en Colombia a partir del estudio del poema “Lección de música” de Jairo Aníbal Niño y su relación con la poesía concreta. *Estudios de Literatura Colombiana* 53, pp. 79-96. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.352681>

¹  erasomario@udenar.edu.co
Universidad de Nariño, Colombia

Editores: Andrés Vergara-Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 15.02.2023
Aprobado: 08.06.2023
Publicado: 31.07.2023

Copyright: ©2023 *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/)



Resumen: En este artículo se analiza el poema de Jairo Aníbal Niño “Lección de música”, publicado en *La alegría de querer* (1986), vinculándolo con la poesía concreta. Para su desarrollo se han revisado los artículos sobre la presencia de la vanguardia en la literatura colombiana aparecidos en *Estudios de Literatura Colombiana*; también los conceptos de Verani, Cobo Borda, Ardila Ariza, entre otros. Así, se busca establecer la relevancia de la poesía de Niño en el contexto de la vanguardia y de la poesía colombiana contemporánea, teniendo en cuenta que solo tiene un lugar en el canon de la literatura infantil.

Palabras clave: Jairo Aníbal Niño, poesía colombiana, poesía concreta, vanguardia, Revista Estudios de Literatura Colombiana.

Abstract: This article analyzes the poem by Jairo Aníbal Niño: “Lección de música”, published in *La alegría de querer* (1986), linking it with concrete poetry. For its development, have been reviewed articles appeared in *Estudios de Literatura Colombiana* about the avant-garde presence in Colombian literature; also the concepts of Verani, Cobo Borda, Ardila Ariza, among others. Thus, it seeks to establish the relevance of Niño’s poetry in the context of the avant-garde and contemporary Colombian poetry, taking into account that he only has a place in the canon of children’s literature.

Keywords: Jairo Aníbal Niño, colombian poetry, concrete poetry, avant-garde, Estudios de Literatura Colombiana Journal.

Presentación

Desde hace varios años, la revista *Estudios de Literatura Colombiana* de la Universidad de Antioquia ha estado interesada en publicar artículos referidos a la manifestación de las literaturas de vanguardia en la literatura colombiana; en esa medida, desde ese medio de difusión académica se ha pretendido dar respuesta a una pregunta que, aún al día de hoy, sigue suscitando polémica: ¿hubo o no hubo vanguardia en Colombia? A continuación, en la primera parte de este artículo se brindará un bosquejo puntual de lo que la comunidad de investigadores ha podido concluir, y que se puede resumir afirmando que, salvo una que otra excepción no del todo convincente, no hubo manifestaciones sólidas de vanguardia literaria en nuestro país. Ante ese panorama, por mi parte expongo, en la segunda parte, una arista del problema que no ha recibido la atención de la crítica, y que consiste en investigar el diálogo que instaura el poema “Lección de música” de Niño con la poesía concreta, movimiento de vanguardia originado en Brasil en la década de los años cincuenta del siglo xx, liderado por Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari.

Para los poetas concretistas de Brasil, el poder enunciativo se definía mediante la exploración del espacio del poema y la capacidad fónica de las palabras que le constituyen; por tanto, los poemas concretos, más que a la instancia discursiva, apelan a la preponderancia de la forma, pero desestructurándola; con ello se forja una imagen visual donde las partes del poema —sonido, significado y estructura— están en tensión lúdica. Es claro que “Lección de música” puede interpretarse desde la perspectiva creativa de los poetas concretos, puesto que la organización de las siete notas del pentagrama musical deriva, de una forma intempestiva, en la narración de una declaración amorosa. Por otra parte, en el artículo también propongo que la comprensión de “Lección de música” puede brindar la posibilidad de articular una secuencia didáctica que coadyuve a la enseñanza de ciertas reglas gramaticales a los estudiantes de básica y de secundaria de Colombia.

Introducción

Un tema de la literatura colombiana que aún se debe investigar, pese a haber sido debatido con cierta amplitud, es la manera en que la vanguardia literaria europea y las poéticas vanguardistas surgidas en América han promovido la cimentación de la literatura colombiana del siglo xx. Interpretar estos vínculos, por una parte, es necesario para

comprender aún más la repercusión de la vanguardia en Colombia, y por otra, porque fortalecer la formación docente, vislumbrando la utilidad didáctica de tales escrituras, permite el desarrollo de la creatividad y el espíritu crítico de la comunidad educativa.

En líneas generales, el ensayo se sustenta con reflexiones de académicos o de personas interesadas en la poesía colombiana; el flujo teórico da paso a lo que constituye el estudio de “Lección de música”, poema de Jairo Aníbal Niño (Moniquirá, Boyacá, 1941-Bogotá, 2010) incluido en *La alegría de querer* (1986). El tema de esta investigación implica identificar sucintamente la historia seguida por la vanguardia en Colombia, situando la circunstancia literaria y vivencial de Niño; en consecuencia, pretendo exponer que “Lección de música” está permeado por huellas escriturales ligadas al entorno de la vanguardia, a partir de la relación del poema con la poesía concreta brasilera.

Discusión del tema

Es lugar común de la crítica asumir que no hubo literatura de vanguardia en Colombia. En ese sentido, Gustavo Cobo Borda (1980) afirma que la poesía colombiana no ha generado riesgos a quienes la escriben ni a quienes la leen. Señala en “La tradición de la pobreza” que

La lectura de la poesía colombiana, aunque solo sea la de un siglo, resulta incómoda. Es una poesía poco importante. No es que no haya algunos buenos poetas y, lo que es quizás más importante, algunos buenos poemas. Es que la sensación general es de profunda e inalterable intrascendencia. Como el país, también la poesía colombiana resulta pobre. Pobre en recursos. Pobre en imaginación (p. 11).

Cobo Borda es irónico, pero habla en serio al alertar sobre la ambición estética de una poesía que no alcanzaría la calidad de otras. La excepción, siguiendo a Cobo Borda, es José Asunción Silva, aunque ya desde el siglo XIX hubo personas dispuestas a tergiversar el valor de su poesía y a demoler su imagen, mientras que sobre la literatura colombiana se han resumado opiniones de poca gravedad. Cito a Eduardo García Aguilar (2001): “La colombiana es una poesía pasmada, abortada, rezagada, comiéndose las uñas, modosita, sin grandes ambiciones, siempre tímida, temerosa de pasar la raya o lanzarse al abismo [...] Silva, arquetipo del fracasado suicida que se malogra” (párr. 1). La bravata está emulando sin más a lo dicho por Cobo Borda.

De cualquier modo, es mayor la perplejidad cuando las ideas negativas sobre el talante de la literatura de Colombia vienen de afuera, porque el complemento de criticar la poesía colombiana por timorata es argumentar que sus cimientos son inamovibles, reacios a aires diferentes. Apunta el ensayista uruguayo Hugo Verani (1990): “En Colombia,

país tradicionalista y cauto, aferrado a un modernismo epigonal, las proyecciones de la vanguardia han alcanzado escaso desarrollo, no hubo actividad de verdadera vanguardia, solo figuras aisladas que acogen tendencias innovadoras o antirretóricas” (p. 27). La convicción con que Verani formula esta idea no se puede ignorar. Los poetas singulares son León de Greiff y Luis Vidales, cuya escritura es útil para demarcar un territorio no tan conservador, a tono con la ruptura.

Ahora bien, desde hace algún tiempo, la revista *Estudios de Literatura Colombiana* de la Universidad de Antioquia —en adelante *ELC*— ha publicado artículos sobre la literatura producida durante los años veinte en Colombia. Esto permite afirmar que la vanguardia sigue originando preguntas a los investigadores de ese periodo, en tanto fue una corriente estética y ética que, desde su brote en Europa, transformó la sensibilidad y el conocimiento contemporáneos. El problema justifica la creación de calas críticas para evaluar lo acontecido en Colombia, tal como se ha hecho en la revisión constante que ha emprendido la revista.

Considerando la importancia de tales artículos para orientar el hilo conductor de este ensayo, presento algunas líneas de análisis pertinentes. Señala Hubert Pöppel (2000):

Los artículos de *El nuevecito escritor* y algunos de sus poemas ejemplares demuestran [...] que en 1925 existían en Colombia tendencias renovadoras de la poesía: por el camino de la recepción de las vanguardias que provenían de afuera o a través del desarrollo de un movimiento autónomo cercano de las vanguardias o mediante la creación de una poesía política liberada de la pompa modernista (p. 42).

Se hace referencia a poemas y críticas anónimos que pertenecerían a Vidales o a Luis Nieto Caballero. Pöppel desentraña una posibilidad, pero continúa la ruta de Verani (1990): “La vanguardia en Colombia no llegó a constituirse como un movimiento amplio [...]. El caso colombiano se caracteriza por el surgimiento de algunas islas que no consiguieron juntarse y consolidarse” (p. 47).

Antes de Pöppel, Marie Estripeut-Bourjac (1999) había publicado un enfoque de la generación de *Los Nuevos* (León de Greiff, Luis Vidales, Ricardo Rendón, Luis Tejada, Jorge Eliécer Gaitán, Jorge Zalamea, entre otros), en quienes es posible ubicar “La búsqueda vanguardista de nuevas representaciones espacio-temporales” (p. 36). El grupo no produjo manifiestos, pues los integrantes fluctuaban entre determinaciones políticas y estéticas dispares; no obstante, Vidales dejó evidencias textuales a favor de tesis novedosas en *Suenan timbres* (1926), libro de poesía donde impera la conciencia sobre el lenguaje, parámetro de los vanguardistas. Estripeut-Bourjac cita a Vidales, quien recuerda que *Suenan timbres* era “un libro de demolición. Había que destruirlo todo: lo

respetable, establecido o comúnmente aceptado, la moral y las buenas costumbres [...]. La rima debía saltar en pedazos” (p. 40).¹ En consonancia con este argumento, Helio Piñón (2000), en el prólogo de *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger, explica este tópico así: “Finalmente, la conciencia lingüística de la realidad compromete al vanguardista en la reflexión sobre el lenguaje como vía de acceso a realidades nuevas” (p. 13).

Bürger analiza, a partir del examen de la obra de Marcel Duchamp, la actitud provocadora de los artistas de esa época, acción que tenía secuelas políticas sobre la sociedad burguesa, la recepción de la obra de arte y la tarea de los artistas (pp. 107-113). Así, después del artículo de Estripeut-Bourjac, dos investigadores polemizan en *ELC* sobre si Vidales entra en el movimiento vanguardista; ellos siguen a Bürger al reconocer que lo definitivo ahí fue el impacto como proyecto de conjunto, enfocado a combatir el entorno social y político de una región y una época: Europa y las primeras décadas del siglo xx. Por tal razón, Vidales queda por fuera: “Si Vidales fue vanguardista, lo fue a su manera, y esto lo descalifica como militante de la vanguardia en sentido estricto. Lo colectivo, lo generacional, estuvo ausente” (Henaó y Tobón, 2001, p. 49).

Por su parte, Gilberto Loaiza Cano (1999) conecta a los escritores colombianos de los años veinte con la “historia de la cultura” (p. 11). Esto lo lleva a plantear que *Los arquilókidas* —grupo de jóvenes críticos del sistema descubiertos por Loaiza Cano, entre quienes se encuentran De Greiff y Tejada— y *Los Nuevos* un poco después sí estuvieron revestidos de esencia ética y política que los impulsaba a la revuelta social, no solo estética. Loaiza Cano fija información valiosa; sin embargo, su artículo permite corroborar que las maneras de Luis Tejada —un cronista capaz de deslumbrar con su estilo y sus agudezas— eran las de alguien insular, tal como lo era Vidales. Así las cosas, se juntan los extremos del círculo: para confrontar el problema de la vanguardia en Colombia no parece haber otra salida que la promulgada por Verani hace más de treinta años.

En cuanto a León de Greiff, considero que su poesía ofrece diversas posibilidades de exégesis, incluida su pertenencia a la vanguardia. No obstante, es válido preguntarse si una lectura hacia ese lado supone imponerle teorías con el objetivo de satisfacer el gusto de los académicos. Por ejemplo, afirmar que en la lírica del poeta antioqueño

¹ De hecho, “Lección de música” muestra a un autor consciente del material con que elabora sus artefactos, ensamblados con fineza para recreación y asombro del lector. Más adelante retomo a Bürger, pues sus ideas ayudan a descifrar cómo, hasta cierto punto, el poema de Niño tiene vínculos estéticos con la escritura de los vanguardistas.

La posición del sujeto [...] se configura de modo fragmentario y a modo de destrucción de una tradición de la enunciación basada en una concepción central y autónoma del sujeto. Esta perspectiva de estudio contribuye a clarificar el lugar que ocupa De Greiff en el ámbito de la vanguardia (Salamanca, 2015, p. 60).

Pienso que este supuesto es oportuno para caracterizar la literatura de Fernando Pessoa; la obra de León de Greiff es notable, su poesía hace parte del legado de la lengua castellana, pero está lejos de haber conseguido la transformación que hizo Pessoa de la poesía contemporánea con sus heterónimos. Por lo demás, en 2016 *Suenan timbres* motivó la edición de otro texto en *ELC*. Según la autora, el poemario evidencia un “cuestionamiento radical [...] a la sociedad tradicionalista colombiana” (Zuluaga Hernández, 2016, p. 142); además anota que Vidales estuvo entre quienes fundaron el Partido Comunista Colombiano en 1930. Lo cierto es que son ideas que ya habían sido trabajadas por la crítica, por lo que lo expresado aporta poco a la discusión.

Desde luego, era necesario situar el problema bajo otra lupa. Justamente, Jineth Ardila Ariza (2013), en un estudio cuidadoso de fuentes primarias, esclarece, con ánimo de rebatir a Verani, que además de Vidales y De Greiff, aparte de Tejada y de *Los arquilókidas* o de *El nuevecito escritor*, hubo “otro puñado de poetas que pretendieron escribir siguiendo una estética vanguardista en las distintas publicaciones periódicas de la época” (p. 67); ella nombra a Alejandro Vallejo, Luisa Vidales —seudónimo de alguien que escribía a lo Vidales—, Alberto Mosquera, José Umaña Bernal, Gregorio Castañeda y a Salvador Mesa.

Sin duda, esta investigación es fundamental para la discusión. Y es preciso el argumento con que Ardila Ariza se apropia de la tarea: “No es la intención de este texto demostrar si hubo vanguardia en Colombia, forzando lecturas, análisis o documentos, sino demostrar que sí hubo discusión crítica en torno a la vanguardia, así como intentos por ponerse al día frente a las exigencias estéticas del momento” (p. 66).

En una perspectiva parecida a la de Ardila Ariza, con esta propuesta de lectura busco revelar que “Lección de música” fomenta un tipo de poesía de carácter experimental y, por tanto, de aliento vanguardista. A propósito, en *La alegría de querer* hay poemas similares al antedicho, pero no por ser poesía concreta, sino por matizar conversaciones breves con un final que trae consigo una audacia expresiva. Por ejemplo, “I X I” o “Ayer por primera vez” son ejercicios de la imaginación en apariencia simples; sin embargo, combinar las matemáticas con el amor produce un cierre inesperado, según se lee a continuación:

¿1 x 1?
 —Uno.
 ¿1 x 2?
 —Todo.
 ¿Todo?
 —Sí; si los dos se tienen cariño (Niño, 1986, p. 52).

Ayer por primera vez
 supe lo que era la aritmética
 cuando, sin que nadie se diera cuenta,
 me besaste en los labios.
 Ayer por primera vez
 supe que 1 más 1 son uno (p. 70).

De hecho, introducir el tema de las matemáticas en un poemario ratifica el interés que tenía Niño por proveer de nuevos aires a la poesía colombiana con la aparición de *La alegría de querer*.

Fuga y perdurabilidad

Mostrar el alcance significativo de “Lección de música” implica desentrañar la paradoja que lo ciñe: un poema sencillo y a la vez complejo. Dice Jorge Luis Borges (1989): “Es curiosa la suerte del escritor. Al principio es barroco, verdaderamente barroco, y al cabo de los años puede llegar, si son favorables los astros, no a la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad” (p. 174). Me interesa subrayar a continuación el camino por el cual el texto de Niño prolonga la apreciación de Borges, porque, a partir de ese tránsito discursivo, se disemina la novedad de la composición.

Antes de desglosar la calidad expresiva, los elementos retóricos y las resonancias vanguardistas del poema, conviene apuntar un dato inquietante: Niño no figura en ninguna antología de poesía colombiana publicada a fines del siglo pasado o en lo que va del XXI.² Esto se explicaría porque, antes de escribir literatura infantil, a mediados de la década de los años sesenta, Niño se conoció por su trabajo dramático. Sin embargo, se debe enfatizar que *La alegría de querer* apareció en 1986, mientras que *Preguntario*, su segundo poemario, es de 1988. Parecería que, según los críticos locales, la poesía infantil no contiene temas que merezcan un reconocimiento categórico. A todas luces es una visión errónea; un poema no tiene edad, tampoco elige al público que con el

² Por ejemplo: *Historia portátil de la poesía colombiana* (Cobo Borda, 1995), *Tambor en la sombra. Poesía colombiana del siglo XX* (Luque Muñoz, 1996), *Antología de la poesía colombiana. Tomo II* (Echavarría, 1996), *Historia de la poesía colombiana. Siglo XX* (Cobo Borda, 2003).

tiempo lo encuentra, sea infantil, joven, adulto o de todas las edades —pensemos en los cantos de la *Odisea*—.

La omisión de Niño se torna más problemática cuando en vano se revisa el estudio detalladísimo de Rogelio Echavarría titulado *Quién es quién en la poesía colombiana*. Echavarría (1998) lo prologa con palabras que, en vez de atenuar el olvido, indican la gravedad del caso: “Este es, sin duda alguna, el primer diccionario que específicamente se refiere a los autores de poesía colombiana, de todas las épocas, de todas las regiones y de todas las escuelas literarias a lo largo de nuestra historia y de nuestra lengua” (p. 9).

Se afirma que *Quién es quién en la poesía colombiana* no es un libro cualquiera, es un mapa histórico elaborado con la pretensión de no dejar por fuera a ningún poeta representativo del país. El énfasis no daba lugar a equívocos. Por esta razón, la cita viene a propósito para determinar el nivel de desconocimiento de la poesía de Niño a fines del siglo pasado entre la crítica. Pero la realidad era otra. En 1998, Niño tenía dos libros importantes de poesía; además, no era alguien de quien se sabía poco —entonces ya había publicado varios relatos infantiles, montado y dirigido multitud de obras teatrales, ganando premios y reconocimiento en Latinoamérica, incluso contaba con haber sido director de la Biblioteca Nacional. Sus poemas no se supeditan a un género menor ni son ocurrencias conmovedoras dirigidas al público infantil; por el contrario, Niño había transitado muchos años descifrando el arte de la escritura creativa y de la poesía, hasta lograr poemas nítidos divulgados en *La alegría de querer* y *Preguntario*. De ahí que se necesita entender y ratificar el valor de su obra, respaldada por la preferencia masiva que tiene entre la comunidad infantil, juvenil y de adultos de Hispanoamérica desde hace varias décadas.

El logro por el cual se escribe desde lo complejo hacia lo simple es uno de los aportes relevantes que lega Niño a la poesía colombiana; de acuerdo con esto, él era capaz de argumentar con el propósito de criticar o de embellecer la realidad, incluso con la voluntad de convencer a sus interlocutores. Niño era maestro del diálogo, una persona ávida por establecer entre su interlocutor y él o el auditorio y sus textos vasos comunicantes donde primaba la palabra dialogada; de hecho, él inicia su vida de artista siendo titiritero, una labor que, sobre todo, radica en la habilidad de transmitir emociones por medio de la oralidad.

Hacia 1960, Niño recorría zonas marginales de Medellín con su tropa de títeres; en este ámbito de barriada y de lugares en los que la pobreza era evidente, se definió

el talante político de este autor, un intelectual comprometido con sus muñecos y su auditorio. En 1966 publica su primera obra: *El Monte Calvo*; en esa época el teatro en Colombia era medio para dirimir asuntos dirigidos a crear consciencia revolucionaria. El acontecimiento fundamental que retrata al Niño de ese esos días es su participación en las filas del MOIR, partido de izquierda fundado en 1969.

Como el tema de la política colombiana excede el plan de este ensayo, cabe señalar que los protagonistas de *El Monte Calvo* —dos soldados, Sebastián y el coronel, y un mendigo, Canuto— configuran una historia violenta y grotesca, a la manera bajtiniana, sobre la realidad sobrellevada a su regreso por los soldados colombianos que intervinieron en la guerra contra Corea del Norte (1951-1953), quienes constituían el único ejército latinoamericano involucrado. Ante este hecho extravagante, Niño escribe una pieza maestra de un acto. Lo difícil para la escritura del guion era hallar nexos dramáticos creíbles y a la vez absurdos, tarea que consigue por su capacidad de entablar diálogos que van de la desazón a la risa, de la risa a la música, de la música otra vez a la desazón, y de esta a la muerte sinsentido.

En el cierre, Canuto es condenado por el coronel, luego muerto. Reproduzco el diálogo final de la obra teatral de Niño:

CANUTO

¿Usted cree, mi coronel, que cantar es un sacrilegio?
El coronel no le responde y continúa paseándose.

CANUTO

¿Usted ha inventado canciones, mi coronel?
El coronel lo mira con infinito desprecio.
¿Por qué será que a la gente no le gusta el sonido de mi dulzaina? (Niño, 2016, p. 153).

A lo intempestivo se responde con acordes que dan matiz épico a una escena crucial. De hecho, Carlos José Reyes (2015) opina que en *El Monte Calvo* la síntesis es “sinónimo de concentración y precisión en el juego escénico” (p. 90). A Niño le importó la transparencia del mensaje para contar una experiencia sociopolítica; el interés por concienciar se fundamentó en una charla entre personajes que, mientras parecen delirar y reírse amargamente de su entorno, aún aman la vida.

Antes de entrar a la interpretación de “Lección de música” conviene añadir que el segundo libro de poesía de Niño, *Preguntario*, se basa totalmente en el desarrollo del método de pregunta/respuesta. Si en la *Alegría de querer* Niño había dado comienzo a esta forma de hacer poesía —componiendo textos como “Lección de música” o el no menos

célebre “¿Me haces un favor?” —, en *Preguntario* predomina de principio a fin, alcanzando brevísimas y potentes viñetas líricas que hacen patente la maestría de quien ha dominado su voz con el anhelo de participar al lector el asombro de ver lo significativo en lo simple. Así, el poeta obtuvo correspondencias tan tiernas como sugestivas; por ejemplo:

¿Qué es el gato?
El gato
es una gota
de tigre (Niño, 1988, p. 5).

Específicamente sobre la poesía de Niño no se han publicado artículos académicos o de otra índole. Por otra parte, la presencia de la poesía concreta en Colombia se resume con esta afirmación: “La poesía concreta, visual y performativa pasa desapercibida para el caso colombiano. En cambio, encontramos una poesía que vuelve a la tradición, su gesto vanguardista está en un retorno a los clásicos” (Cadavid, Robledo y Torres, 2012, p. 113).³ En este sentido, es necesario ofrecer una interpretación acorde con el trabajo inmerso en “Lección de música”, un poema que incita a un juego de enunciados entre lo que se calla y lo que se manifiesta, de modo que el lector puede escuchar las notas de la escala, y enseguida fascinarse con el diálogo propiciado por la transformación de esas piezas léxicas.

La primera reflexión que suscitan los versos de “Lección de música” es la consuetudinaria del enamorado que averigua una respuesta. Niño muestra que unos cuantos monosílabos son suficientes para establecer una conversación que vuelve a reinventar la antigua ilusión de quien ama y pide una prueba que mitigue su zozobra. Así, la música se reduce a una especie de suspiro; no obstante, el minimalismo impuesto por este poema altamente sugestivo y de un poder de evocación innegable también es perturbador:

Do,
re,
mi,
fa,
sol,
la,
si.
¿Sí?
Sí,
mi
sol;
sí (Niño, 1986, p. 52).

³ Jorge Cadavid, Juan Felipe Robledo y Óscar Torres son académicos y poetas colombianos contemporáneos que han estudiado la poesía de Colombia durante varios años.

“Lección de música” se organiza con las siete notas de la escala musical diatónica, ensamblando un ideograma con el léxico de doce versos de diversidad gramatical:

Do,	primera nota de la escala
re,	segunda nota de la escala
mi,	tercera nota de la escala
fa,	cuarta nota de la escala
sol,	quinta nota de la escala
la,	sexta nota de la escala
si.	séptima nota de la escala
¿Sí?	interjección
Sí,	adverbio de afirmación
mi	adjetivo posesivo
sol;	sustantivo
sí	adverbio de afirmación

La trama gramatical dibuja una geometría de versos bisílabos. Y es ejemplo único de semejante propuesta, porque no he podido ubicar otro discurso que desde el nivel sintáctico forje sentido pleno con la unión de 12 sílabas tónicas. El hallazgo traspasa la mera eufonía, porque después de los siete primeros bisílabos se formula la pregunta. En esa medida, es admirable la transición literal de música a sentido, que sucede cuando, de súbito, el “¿Sí?” motiva la alocución a una segunda persona en un hecho que ronda el rechazo; sin embargo, la dimensión emocional y la naturaleza afirmativa, más aún con el encabalgamiento de los versos “mi/sol”, se ratifica con el último “sí”.⁴

He dicho que Niño, para lograr diálogos diáfanos, he dicho que Niño se había entrenado con la escritura de dramas complejos. De escenas ambiciosas se desprenden formas estilísticas sucintas que plantean el tema universal del amor. En consecuencia, “Lección de música” reúne dos características, expresiva y visual, reducidas a un cuerpo textual que tiende a lo mínimo, sin que por ello el conjunto deje de irradiar significaciones. En este punto, es necesario ubicar el pensamiento estético de los integrantes del grupo *Noigándres*, creadores del concretismo brasileiro, quienes señalan:

Dando por cerrado el ciclo histórico del verso (unidad rítmico-formal), la poesía concreta comienza tomando conocimiento del espacio gráfico como agente estructural. Espacio cualificado: estructura espacio temporal en vez del mero desenvolvimiento temporolínear, de ahí la importancia de la idea de ideograma [...]. Con el poema concreto ocurre el fenómeno de la metacomunicación: coincidencia y simultaneidad de la comunicación verbal y no verbal, con

⁴ Navarro Tomás (1991) informa que el bisílabo lleva el “Acento en primera”; por ejemplo, el inicio de “Noche de insomnio y el alba”: Noche /triste /viste /ya /aire, /cielo, /suelo, /mar (p. 501). Por su parte, Helena Beristáin (2008) apunta: “En español hay versos que miden desde dos sílabas (aunque su autonomía es dudosa) hasta más de quince” (p. 332). Un bisílabo aislado es poco significativo, le “falta individualidad propia” (Navarro Tomás, 1991, p. 35). Con todo, el virtuosismo de “Lección de música” implica una práctica fecunda en tanto hila una historia de amor.

la característica de que se trata de una comunicación de formas, de una estructura-contenido, no de la usual comunicación de mensajes (Campos, Campos y Pignatari, 1999, pp. 85-86).

En 1956, Haroldo de Campos y sus compañeros presentaron la poesía concreta en Sao Paulo. El concretismo brasilero estuvo influenciado por Mallarmé, Apollinaire y los dadaístas (Francia), Pound y Cummings (Estados Unidos), Huidobro y Tablada (Latinoamérica); por ende, es exacto lo afirmado por Sánchez Robayna (2006) en cuanto a que la poesía concreta “es considerada hoy como el último gran movimiento de vanguardia” (p. 14). Por consiguiente, el poema de Niño supone la adscripción a los principios estéticos de la poesía concreta porque hace visible la necesidad de construir un enunciado a la manera de una trama que combina lo visual y lo fónico. En “Lección de música” está presente un mensaje, aunque se expresa desde un lugar que interpela con otras herramientas textuales. Esta habilidad no es frecuente en la poesía colombiana, pues el poema concreto propone un nuevo tipo de exigencia: contrastar un texto que se dice sin tanta dificultad —no es un jitanjáfora— con la panorámica de una representación al mismo tiempo sofisticada y elemental.⁵ Esto puede llevar al shock: “Esta es la reacción que pretende el artista de vanguardia [...]. El *shock* se busca como estímulo para un cambio de conducta; es el medio para acabar con la inmanencia estética e iniciar una transformación de la praxis vital de los receptores” (Bürger, 2000, p. 146).

No se puede asegurar que Niño ansiaba influir sobre la realidad en tal proporción, no obstante, el lector no acostumbrado a la poesía concreta, por lo menos se inquietará por la forma que ordena el texto y por la suerte de explicación que encierra. Con todo, tampoco se puede descartar que la lectura de “Lección de música” infunda la necesidad de aprender a tocar un instrumento musical, cumpliéndose el objetivo de trastornar la praxis vital de algún receptor; de ahí que un poema que oscila entre la música y el conocimiento emanado por la exploración del lenguaje se fusiona para proporcionar la representación poética de un ámbito íntimamente unido a la vida, incorporando lo renovador de la poesía concreta a la poesía colombiana.

⁵ El término “jitanjáfora” fue acuñado por Alfonso Reyes en un ensayo aparecido por primera vez en 1929, cuando las propuestas vanguardistas se abrían paso en Latinoamérica. Con los años, Reyes ampliará la información sobre la jitanjáfora en otras publicaciones. La anécdota, contada por el propio Reyes, refiere que el poeta cubano Mariano Brull le envió un poema innovador donde incluía varios neologismos (“filiflama, olalúnea, jitanjáfora, milingítara”, entre otros), y cuya sonoridad emulaba una canción infantil. Dice Reyes (1962): “Ciertamente que este poema no se dirige a la razón, sino más bien a la sensación y a la fantasía. Las palabras no buscan aquí un fin útil. Juegan solas, casi” (p. 191). Así, pues, Reyes eligió del escrito de Brull la palabra “jitanjáfora” para bautizar a este tipo de creación de la cual se pueden hallar varios ejemplos en la literatura de América y de Europa.

Para percatarse de este tipo de construcciones verbales antes de encontrar a los concretistas brasileiros, Niño pudo haber leído al poeta mexicano José Juan Tablada; modernista en sus inicios, Tablada se convierte, junto con el chileno Vicente Huidobro, en gestor de la vanguardia latinoamericana. En *Li Po y otros poemas* (1920) consigna este texto que él llama “ideográfico”:

A un lémur
(soneto sin ripios)

GO
ZA
BA
YO

A
BO
GO
TA

TE
MI
RE

Y
ME

FUI (Tablada, 2005, p.22).

Comparado con el poema de Niño parece más fácil, porque Tablada corta las palabras para conseguir monosílabos, pero es fruto de una genialidad de hace cien años que instiga a los poetas activos a intentos de espíritu lúdico y acústico. En *Li Po y otros poemas*, además de las composiciones ideográficas, Tablada hace caligramas, forma antigua redescubierta por Apollinaire y representada un poco después por Huidobro y Tablada. El caligrama permite “evocar una forma cuya percepción agrega un significado que subraya, por homología, el significado lingüístico” (Beristáin, 2008, p. 319). Ahora bien, la finalidad de Niño con “Lección de música” no era “reproducir una figura dada” (p. 319), tarea propia del caligrama, sino lograr que las notas musicales interactúen, amplíen el campo semántico, y que se multiplique el sentido por la “simultaneidad de la comunicación verbal y no verbal”.

Si Niño hubiera buscado hacer un caligrama con el contenido, habría dibujado, por lo menos, la forma de una partitura, quizá diseñando de alguna manera la figura del sol, tan importante en la conquista que acontece. En cambio, transforma el lenguaje, lo reduce a una especie de esquema multisensorial de palabras monosílabas con amplias

ramificaciones semánticas. Por lo demás, en *Altazor* (1931), Huidobro ofrece una tirada de versos creacionistas donde se entrelazan las siete notas del pentagrama —que yo resalto con letra negrilla—, siendo un antecedente de la vanguardia que también pudo inspirar a Niño:

Pero el cielo prefiere el rodoñol
 Su niño querido el rorreñol
 Su flor de alegría el romiñol
 Su piel de lágrima el rofañol
 Su garganta nocturna el rosolñol
 El rolañol
 El rosiñol (Huidobro, 2003, p. 776).

Por su parte, Octavio Paz había publicado sus *Topoemas* en 1968 en la *Revista de la Universidad de México*, imprimiéndolos como libro en 1971. Se trata de seis ejercicios gráficos que Paz dedica, entre otros, a los poetas concretistas brasileños. Unos años después, en *Plural*, revista dirigida por Paz, el poeta mexicano Ulises Carrión difundió varios poemas concretos de su autoría (núm. 16, 1973). También en *Plural* se habían publicado textos de poesía concreta de Haroldo de Campos y de su hermano Augusto de Campos, con traducción de Antonio Alatorre (núm. 8, 1972). Es probable que Niño hubiera leído estos ejercicios en alguna de sus visitas a México. Otro libro crucial de la época, anterior a *La alegría de querer* y que tal vez llegó a las manos del poeta colombiano, es la antología *Poesía concreta. A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros* (1982). Se está ante una muestra de caligramas de la antigüedad griega y hebrea, sumando los aportes de Apollinaire, Huidobro y Girondo, hasta ubicar el trabajo propuesto por los concretistas brasileños; además, se recogen otros ejemplos contemporáneos de poesía visual de origen variopinto, acompañando la información con documentos teóricos sobre el tema. Es un material que, al ser editado en Buenos Aires por el Centro Editor de América Latina, era accesible a una masa significativa de lectores; su revisión fácilmente pudo incitar la imaginación y el espíritu lúdico de Niño.

Al describir lo innovador de la poesía concreta, Jorge Santiago Perednik (1982) escribe en el estudio preliminar de esta antología: “En la práctica el método de composición se basa fundamentalmente en la palabra —en su descomposición y combinación—, en los desplazamientos de sonido provocando desplazamientos de sentido y en el uso del espacio, en reemplazo del discurso, como espacio vinculador de las palabras” (p. vii). Asimismo, Perednik cita a Haroldo de Campos, para quien la poesía concreta “aspira a ser: composición de elementos básicos del lenguaje, organizados óptica-acústicamente

en el espacio gráfico por factores de proximidad y semejanza, como una especie de ideograma para una emoción dada, pretendiendo la presentación directa [...] del objeto” (p. vii). “Lección de música” cumple con estos requisitos: ahí lo fónico es esencial; y mientras las notas del pentagrama musical se distribuyen y redistribuyen en el espacio, el sentido modulado por la intercalación de doce sílabas se amplía a la composición de un diálogo imprevisto sobre el amor y sus avatares.

Ahora bien, otro atributo de “Lección de música” es el reto de leerlo en voz alta, porque el diálogo adquiere brillo cuando se respetan las pausas inherentes a los signos de puntuación; a esto se añade el aprendizaje correcto de las iniciales mayúsculas, si se tiene en cuenta que los estudiantes de cualquier nivel repetidamente preguntan a los profesores de lengua castellana acerca de la función de las normas gramaticales —en escritos escolares e incluso universitarios no es raro toparse con frases en que aparece una mayúscula después del punto y coma—. Se puede recurrir a un manual, mas es un problema de la enseñanza que estas partículas pueden ayudar a solucionar:

si.
¿Sí?
Sí,
mi
sol;
sí.

Al desglosar la información se puede aclarar que: a) después del punto y aparte va mayúscula (sí. /¿Sí?); b) la interrogación en español necesita de un signo de apertura y otro de cierre (¿Sí?); c) después de punto y coma siempre se escribe minúscula (sol; /sí); d) en cuanto a la lectura en voz alta, el punto y coma indica una pausa un poco mayor que la exigida a una coma (Sí, / mi / sol; / sí). Precisamente, la lectura en voz alta, con el intercambio fonológico de vocales abiertas y cerradas (o/e/i/a/o/a/i/i/i/o/i), concentra la intención de armonizar lo sonoro y lo visual con la empatía de los escuchas a quienes les guste cantar, tocar un instrumento musical o dibujar.

Desde luego, los artistas de la vanguardia —personas que vivían la libertad oponiéndose a la norma social— verían con desconfianza el uso de sus obras para fines didácticos. Sin embargo, no es menos cierto que quien estudie cinematografía puede aprender bastante sobre los tipos de montaje observando *Un perro andaluz* (1929), el cortometraje surrealista de Buñuel y Dalí, mientras que el porvenir rítmico, morfosintáctico y connotativo de la anáfora, una figura a la que los poetas acuden intensamente,

puede ser explicado por medio del canto v de *Altazor*, donde Huidobro hila 190 versos con el anafórico “molino”. Con ello, las posibilidades de enseñanza que recaen sobre “Lección de música” no hacen más que sustentar el carácter interdisciplinar afín al proceso de comprensión del poema.

Cierro este análisis con una imagen: Vidales había hecho sonar un timbre atípico en 1926; seis décadas después, Niño continúa la melodía con otro ritmo; los enunciados se juntan mientras se abre otra puerta para identificar las resonancias de la poesía de vanguardia en la poesía colombiana.

Conclusiones

Construir un poema vanguardista liga a Jairo Aníbal Niño con la aventura textual dirigida por varios poetas, entre quienes se destacan los concretistas brasileiros. Él debió descubrir esas escrituras enigmáticas en alguna de sus correrías por Europa o Latinoamérica; a su vez, con virtuosismo e imaginación ofreció un poema corto que, tal “Lección de música”, trasluce una realidad que enciende la afectividad de los lectores. En este sentido, se debería proponer una investigación donde se estudie la repercusión actual de la poesía concreta en la poesía colombiana, porque es bastante factible que tal método ya haya permeado varias voces de la poesía colombiana contemporánea. Tal tarea requeriría estudiar, al menos, lo publicado en lo que va del siglo XXI.

En cuanto a la recensión de la poesía de Niño, es patente que las antologías de poesía colombiana han olvidado a este autor, transfiriendo su lugar a quienes se ocupan del estudio de la literatura infantil. El dilema entre poesía para niños o adultos es indicio negativo; comprueba que la crítica colombiana aún debe aprender a ver, a leer, porque apartar a un hacedor que invoca la alegría e invita a que estemos atentos a lo que ella dice es poco afortunado. Niño fue un poeta que cubrió a la generalidad de lectores, de tal manera que se debe considerar que la reflexión poética que él propone acerca del significado de querer supone que quienes se acerquen a sus poemas se conozcan mejor, estén dispuestos a dialogar y puedan establecer nexos sociales que fortalezcan su relación con el entorno.

A partir de “Lección de música” es posible elaborar una secuencia didáctica dirigida a la comunidad de maestros dispuesta a enseñar gramática, retórica y otros procesos educativos de forma lúdica. En tal sentido, lo expuesto en este artículo plantea elementos de análisis a investigaciones futuras sobre la vanguardia literaria y su conexión con

la pedagogía, siendo los movimientos de vanguardia alternativas viables para realizar trabajos interdisciplinarios donde confluyan la actitud crítica y la educación.

Ciertamente la vanguardia hace varias décadas alcanzó sus límites; no obstante, la discusión sobre la literatura de vanguardia en Colombia está vigente. Mostrar su influencia en la poesía colombiana desde una perspectiva teórica no apreciada por la academia ha conllevado reivindicar el nombre de uno de sus poetas, Jairo Aníbal Niño, revalorizando la poesía colombiana en el contexto de la literatura contemporánea.

Referencias bibliográficas

- Ardila Ariza, J. (2013). *Vanguardia y antivanguardia en la crítica y en las publicaciones culturales colombianas de los años veinte*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Beristáin, H. (2008). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Borges, J. (1989). *El Otro, El mismo, Obra poética 1923/1985*. Emecé: Buenos Aires.
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Prólogo Helio Piñón. Barcelona: Península.
- Cadavid, J., Robledo, J. y Torres, O. (2012). Poesía colombiana 1990-2012. *Co-herencia* 17, pp. 131-153.
- Campos, A. de., Campos, H. de, y Pignatari, D. (1999). *Galaxia concreta*. México: Universidad Iberoamericana.
- Cobo Borda, G. (1980). La tradición de la pobreza. Prólogo. En *Álbum de poesía colombiana* (p. 11). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Cobo Borda, G. (1995). *Historia portátil de la poesía colombiana*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Cobo Borda, G. (2003). *Historia de la poesía colombiana. Siglo XX*. Bogotá: Villegas Editores.
- Echavarría, R. (1996). *Antología de la poesía colombiana*. Tomo II. Bogotá: Presidencia de la República.
- Echavarría, R. (1998). *Quién es quién en la poesía colombiana*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Estripeut-Bourjac, M. (1999). ¿Tan nuevos Los Nuevos? *Estudios de Literatura Colombiana* 5, pp. 33-59. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.17244>
- Hena Durán, J. y Tobón Giraldo, D. (2001). Vidales, Vallejo, Vanguardia. *Estudios de Literatura Colombiana* 9, pp. 33-52. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.10482>
- Huidobro, V. (2003). *Obra poética*. Madrid: ALLCA XX.
- García Aguilar, E. (22 de julio de 2001). Diatriba contra la poesía colombiana sentada en sus laureles. *Lecturas Dominicales, El Tiempo*, pp. 1-4.
- Loaiza Cano, G. (1999). La vanguardia en Colombia durante los primeros decenios del siglo XX. *Estudios de Literatura Colombiana* 4, pp. 9-22. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.17233>
- Luque Muñoz, H. (1996). *Tambor en la sombra. Poesía colombiana del siglo XX*. México: Verdehalago.
- Navarro Tomás, T. (1991). *Métrica española*. Barcelona: Labor.

- Niño, J. (1986). *La alegría de querer*. Bogotá: Carlos Valencia.
- Niño, J. (1988). *Preguntario: poemas*. Roldanillo: Ediciones Embalaje.
- Niño, J. (2016). *El Monte Calvo. Antología de Teatro Latinoamericano (1950-2007)*. Tomo III. Buenos Aires: CELCIT.
- Piñón, H. (2000). Prólogo. En P. Bürger. *Teoría de la vanguardia* (p.13). Barcelona: Península.
- Perednik, S. (Ed.). (1982). *Poesía concreta. A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Pöppel, H. (2000). La vanguardia colombiana y sus detractores. *Estudios de Literatura Colombiana* 6, pp. 35-50. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.10457>
- Reyes, A. (1962). Las jitanjáforas. En *Obras completas* (pp. 190-230). Vol. 14. México: Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, C. (2015). *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia*. Tomo III. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Salamanca, O. (2015). Descentramiento del sujeto y de la escritura en la poesía de León de Greiff. *Estudios de Literatura Colombiana* 36, pp. 59-79. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.21486>
- Sánchez Robayna, A. (2006). Prólogo. En H. de Campos. *Crisantiempo* (p. 14). Madrid: Acantilado.
- Tablada, J. J. (2005). *Li Po y otros poemas*. Edición facsimilar. México: Conaculta/Unam
- Verani, H. (1990). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifestos, proclamas y otros escritos)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zuluaga Hernández, E. (2016). Idiotismo y crítica: una aproximación al carácter demoleedor de *Suenas timbres* de Luis Vidales. *Estudios de Literatura Colombiana* 38, pp. 125-143. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n37a06>

¡QUE VIVA LA MÚSICA!: AN ANALYSIS OF THE SUBCULTURAL DISCOURSE OF ROCKERS AND SALSEROS IN ANDRÉS CAICEDO'S NOVEL*

¡QUE VIVA LA MÚSICA!: UN ANÁLISIS DEL DISCURSO SUBCULTURAL DE ROCKEROS Y SALSEROS EN LA NOVELA DE ANDRÉS CAICEDO

Marc Alexander Fehringer¹

* **Cómo citar este artículo:** Cómo citar este artículo: Fehringer, M. A. (2023). *¡Que viva la música!: An Analysis of the Subcultural Discourse of Rockers and Salseros in Andrés Caicedo's Novel. Estudios de Literatura Colombiana* 53, pp. 97-115.
DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.352693>

¹  marc.fehringer@ff.stud.vu.lt
Universidad de Vilna, Lituania

Abstract: This article explores the subcultural discourse within Andrés Caicedo's works, primarily focusing on the novel *¡Que viva la Música!* and the short story "El atravesado". Through the application of Williams' "structure of feeling" and subcultural theory, informed by Hebdige, it fills a significant gap by examining the various notable practices of the depicted subcultures. It uncovers their transformative potential in recontextualizing meaning and challenging dominant social norms, highlighting the influence of collective experiences and a transcendent sensibility that prioritizes affect over intellect. This research represents an initial step towards a deeper understanding of Caicedo's writings within the subcultural framework.

Keywords: Subculture; Structure of Feeling; Caliwood; Signifying practices; Caicedo; Rockero; Salsero.

Resumen: Este artículo explora el discurso subcultural dentro de las obras de Andrés Caicedo, centrándose en la novela *¡Que viva la Música!* A través de la aplicación del structure of feeling y la teoría subcultural, llena un vacío significativo al examinar las distintas prácticas significantes de las subculturas descritas. Descubre su potencial transformador de recontextualizar el significado y desafiar las normas sociales dominantes, destacando la influencia de las experiencias colectivas y de una sensibilidad que prioriza el afecto sobre el intelecto. Esta investigación representa un paso inicial hacia una comprensión más profunda de Caicedo dentro del marco subcultural.

Palabras clave: Subcultura; Estructura del sentimiento; Caliwood; Prácticas significantes; Caicedo; Rockero; Salsero.

Editores: Andrés Vergara-Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 15.02.2023
Aprobado: 23.05.2023
Publicado: 31.07.2023

Copyright: ©2023 *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/)



Introduction

Despite his youth, Andrés Caicedo Estela (Cali, 1951-1977) devoted himself with unwavering determination to the creation of a remarkable body of literary work and film criticism. The sheer quality and depth of his output evoked a bittersweet yearning for the potential masterpieces that could have emerged had he been granted a longer creative tenure. It seems a poignant realization, a sense of unfulfilled promise, as if we are left with only a glimpse of what could have been. However, indulging in such notions is to misconstrue the true essence of Caicedo's artistry. His literary productions, firmly established as some of the most significant Colombian works of the 20th century, stand as a testament to their maturity and enduring value. Caicedo's narrative plots capture the lives of adolescent protagonists who are driven by an intense longing for heightened experiences, which they actively pursue through a steadfast commitment to hedonistic indulgence, rebellion and a rejection of societal constructs imposed by their parents. While contemporary literary criticism acknowledges Caicedo's remarkable literary techniques, such as his skillful incorporation of intertextual references spanning song lyrics, street jargon, cinema, and literature, as well as his construction of a metafictional universe where characters such as "El atravesado" or Antígona from "Noche sin fortuna" reappear as Bárbaro and María del Carmen Huerta in *¡Que viva la música!*, this paper seeks to provide a novel perspective that has been lacking in previous analyses. This research delves into the subcultural dimensions of the salseros and rockeros depicted in Andrés Caicedo's works, primarily focusing on *¡Que viva la música!* and to a lesser extent, the short story "El atravesado" (referred to as "El atravesado" hereafter). By examining Caicedo's writings through the lens of subcultural theory, particularly influenced by Raymond Williams' concept of "structure of feeling" and Dick Hebdige's insights, this study aims to provide a comprehensive understanding of the subcultural frameworks within which these characters operate. It investigates the profound impact of their signifying practices, emphasizing their creative efforts to transform and recontextualize signs and meaning, ultimately challenging prevailing social norms.

Subculture and Structure of Feeling: Analyzing "the voice of a generation"

Anouck Linck (2018) eloquently states:

Andrés Caicedo no vivió mucho tiempo pero sí vivió con una rara intensidad. Sabido es que buscó incansablemente ensanchar por diferentes medios —la escritura no es sino uno de ellos— su capacidad de "sentir". Si formulamos esto de otra manera, diciendo por ejemplo que Caicedo buscó mediante

múltiples experiencias explorar modos de consciencia no intelectivos, la analogía con la contracultura salta a la vista (pp. 32-33).

Despite her distinct analytical perspective, it is worth highlighting that Anouck Linck's observation, though influenced by Theodore Roszak's concept of "counterculture," holds substantial significance and provokes thoughtful consideration, particularly in relation to the notion of the "structure of feeling." Williams' concept represents an endeavor to elucidate the role of emotions within culture. Initially developed and applied in the analysis of literature, Williams (1975) perceived the structure of feeling as a discernible expression that permeates the literature of a particular period, encompassing both high art and popular fiction. However, it also signifies a broader cultural possession or presence. Describing it as "the felt sense of the quality of life at a particular place and time," (p. 47) Williams highlights the significance of the subjective experience. He delves into the realm of emotions, highlighting that the structure encompasses "feeling much more than thought — a pattern of impulses, restraints, tones" (Williams, 1979, p. 159), and emphasizes the affective aspect rather than mere cognitive processes. In contrast to the dominant consciousness of an era, which is often codified in doctrines and legislation, Williams sought to incorporate the experiential outcomes of living within a specific social and cultural milieu into historical and theoretical discourse. He distinguishes between the knowledge derived from an era's institutions and social structures and a deeper understanding of its emotional dynamics and relationships. Therefore, he highlights the crucial importance of granting credibility to individuals who have personally lived through specific events or states of being, as it contributes to a comprehensive understanding of cultural identity formation. According to Williams, this credibility rests on the notion that those who directly experience something and emotionally recognize it are better qualified to articulate and represent it. His understanding of experience extends beyond individual subjectivity, recognizing the interplay between social formations and individual existences. Lived experience, therefore, emerges from the interaction between the individual and the social rather than existing solely in a hypothetically separate realm. In this context, artists and writers play a significant role by reflecting upon and exploring facets of existence like feelings of isolation or alienation, which serve as powerful manifestations of prevailing social conditions. It becomes apparent that "structures of feeling" refer to the organizing processes that both constrain and suggest the ways in which individuals

express their emotions within specific temporal and spatial contexts. By acknowledging and engaging with these structures, artists and writers offer valuable insights into the complexities of human experience and the broader social landscape. In this context, both *¡Que viva la música!* and “El atravesado” can be regarded as exceptional literary testaments of an author that sought to unravel the illusions of society and the world that enveloped him and vividly captured the “structure of feeling” prevalent among the youth in Cali during the 1960s and 1970s, offering profound insights into the emotional and social landscape experienced by the young protagonists, whose rebellious path ultimately results in confinement, emptiness, and self-destruction, or as María del Carmen Huerta puts it:

Tú haz aún más intensos los años de niñez recargándolos con la experiencia del adulto. Liga la corrupción a tu frescura de niño. Atraviesa verticalmente todas las posibilidades de precocidad. Ya pagarás el precio: a los 19 años no tendrás sino cansancio en la mirada agotada de capacidad de emoción y disminuida la fuerza de trabajo. Entonces bienvenida sea la dulce muerte fijada de antemano. Adelántate a la muerte, precísale una cita. Nadie quiere a los niños envejecidos. Solo tú comprendes que enredaste los años para malgastar y los años de la reflexión en una sola torcida actividad intensa. Viviste al mismo tiempo el avance y la reversa (Caicedo, 1977, p. 102).

In accordance with Williams’ theoretical framework, Caicedo’s literary work can be understood as a demystifying portrayal, the voice of a generation’s moods, emotions, and atmosphere that are seen as social and historical phenomena beyond the confines of ideological metanarratives. It provides a unique perspective on the world through the lens of contemporary youth, capturing the *affective* mechanisms of society, class, and culture shaped by their individual experiences, memories, and temporal context, as well as their collective beliefs and values, offering nuanced insights into the multifaceted tapestry of their lived realities:

Todos pertenecemos a lo mismo, todos hemos tenido las mismas oportunidades, qué le vamos a hacer si nos tocó la época en la que somos eternos seducidos y luego abandonados, las moscas no nos buscan porque ya han inventado un incienso que huele a cereza y miles de perfumes para la rumba. No me gusta que demos imagen de gente que pierde, que no sabe en qué clase de juego se metió (Caicedo, 1977, p. 49).

As a result of the collective experience of María del Carmen and Cali’s doomed youth —“eternos seducidos y luego abandonados”— a distinguished “way of life” arises, characterized by unique subcultural manifestations and signifying practices. These expressions are prominently depicted in *¡Que viva la música!* among the “salseros” and “rockeros.” It is therefore through the analysis of their specific subcultural signifying practices that we can delve deep into the “structure of feeling” of the salseros and rockeros, revealing profound insights into their distinct realities, as we will explore in

the following sections. However, prior to embarking on an analysis of the subcultural discourse in Caicedo's body of work, it is crucial to establish a clear understanding of the term itself.

The term "subculture" is a subject of ongoing debate, as delineating its boundaries and differentiating it from other social formations proves challenging. As Thornton bluntly points out: "What is a subculture? What distinguishes it from a community. And what differentiates these two social formations from the 'masses', the 'public', 'society', 'culture'?" (Gelder & Thornton, 1997, p. 1). Studying subcultures involves attempts to map the social world, which inherently involves representation and construction. The emergence of subcultural analysis can be traced back to the Centre for Contemporary Cultural Studies at Birmingham University in the 1970s. It initially interpreted subcultural style as resistance against class subordination and a means of marginalized symbolic communication. However, feminist (McRobbie, 2000), discourse analytical (Widdicombe & Wooffitt, 1995), and postmodernist (Muggleton, 2000) perspectives have criticized and modified this concept, leading to alternative notions such as 'neo-tribes' (Maffesoli, 1996), 'lifestyles' (Chaney, 2004), 'youth cultures' (Baacke, 1993), 'post-subcultures' (Muggleton, 1997), and the ubiquitous 'scenes' (Blum, 2001). Despite varying definitions, there is a consensus that a subculture involves a group of people sharing distinct cultural practices that significantly differentiate them from other social groups. However, this description can also apply to other groups, such as communities, societies, or cultures. Nevertheless, scholars consistently focus on similar social networks and activities when examining subcultures. While the term "community" is closely linked to subculture, it often implies a settled population connected to specific neighborhoods, with families playing central roles. In contrast, subcultures are seen as oppositional and disruptive to their surroundings, appropriating urban spaces for their street culture. The youth's pursuit of forging their own cultural identity, diverging from the norms and values upheld by their parental households, resonates prominently in Caicedo's writing. This aspect bears significant relevance and will be explored further in our analysis. At its core, subcultures represent cultural practices that deviate from those of broader communities. They are often viewed as disenfranchised, disaffected, and unofficial, yet also dynamic and creative. In this sense, the focus of subcultural studies lies in examining smaller cultural practices. While the term "societies" aligns more closely with subcultures in terms of small-scale associations sharing common in-

terests, it implies formal membership processes and bureaucratic structures. In contrast, subcultures are generally considered informal and organic, with participants joining by choice or through forced associations like prisons or asylums. The prefix “sub” indicates a subordinate or secondary rank, highlighting that the groups studied are often seen as subordinate, subaltern, or subterranean. Subcultures are positioned in society or culture in two main ways. Firstly, they are frequently regarded as deviant or debased, both within their own ranks and by society at large. This pattern becomes evident in the portrayal of most of Caicedo’s protagonists and manifests in criminal “undergrounds,” such as the “barras” and “galladas” in Caicedo’s oeuvre. They are shaped, in part, by legal frameworks from above and, in part, by the actions and participation of those involved from below. Similarly, LGBTQ subcultures challenge compulsory heterosexual norms, carving out spaces for their own rules and practices while renegotiating their subordinate position within the subculture. Secondly, social groups labeled as subcultures are often perceived as lower down the social hierarchy due to differences in class, race, ethnicity, or age. Subcultural studies have shed light on cultures traditionally dismissed as insignificant by other disciplines, such as the cultures of black, working-class, poor, and young people. Researchers have specifically examined how subculture members collectively navigate and contest issues related to their differentiated cultural practices. Culture and society, as ways of life, are inseparable. The defining characteristic of subcultures lies then in their emphasis on distinguishing a particular cultural or social group from the larger culture or society. The focus is on deviating from the norms of a broader collectivity, which is typically seen as normal, average, and dominant, although not without its own complexities. Subcultures, in essence, are marked by a cultural practice of “otherness” or difference, which they are either condemned to or find enjoyment in. In this sense, as we have previously established regarding Williams’ notion of “structure of feeling”, participants in a subculture share experiences that manifest in specific subcultural forms, including dress, language, and music – a “distinct way of life.” With a theoretical foundation established regarding the concepts of “structure of feeling” and “subculture,” the forthcoming analysis will delve into exploring the subcultural discourse of *¡Que viva la música!*, focusing on the distinct signifying practices. Drawing on their shared affective experiences, which are perceived as sociohistorical dynamics, this investigation aims to uncover the unique subcultural codes and symbolic systems that shape their identities.

Salseros and Rockeros: Exploring Signifying Practices Within Sociohistorical Context

Individual writers, following Williams, are tasked with navigating the complex contours of structures of feeling, the dynamic forces that shape and give expression to one's emotional landscape within specific temporal and spatial contexts. However, it is crucial to acknowledge that structures of feeling do not emerge solely through top-down imposition or dictation. Instead, individuals actively inhabit and engage with the prevailing structures of feeling of their time, assuming agency in the creation and perpetuation of the broader social conditions that shape their very existence. To fully comprehend Andrés Caicedo's work and his portrayal of the salseros and rockeros, it therefore becomes essential to delve into the sociohistorical dynamics that unfolded in Cali during the 1960s and 1970s. By understanding the intricate interplay of social and historical processes within this specific context, we gain valuable insights into the motivations, aspirations, and challenges faced by the subcultural actors depicted in *¡Que viva la música!*

In his captivating study, Víctor Hugo Valencia Giraldo (2018) sheds light on the complex dynamics of the bourgeois youth conflict in Cali, delving into the traces and marks left by this upheaval on the lives of young individuals in the work of Caicedo. According to him,

La producción literaria de A. Caicedo está influenciada por acontecimientos históricos claramente rastreables: los VI Juegos Panamericanos, que tuvieron a Cali como sede; el movimiento estudiantil colombiano (y su influencia en la educación pública media y profesional); la instauración del modelo económico de sustitución de importaciones [...]. El estilo literario de Caicedo se caracteriza por el uso de la intertextualidad (con ritmos musicales como la salsa, el bolero antillano y el rock, principalmente; así como el cine de Hollywood), el habla común (con variedades dialectales propias de la juventud y de la región) y las descripciones de sus recorridos por lugares emblemáticos de una pequeña urbe que comenzaba su proceso de modernización y que, para hacerlo, destruía su patrimonio arquitectónico. [...] Así mismo, [...] algunos acontecimientos históricos que, con el tiempo, detonaron un escalamiento de la violencia juvenil a finales del siglo xx y comienzos del XXI, tanto en Cali como en el resto del país; como son: a) la producción, distribución y consumo de sustancias psicoactivas, que gestaron las redes de tráfico internacional y microtráfico local de narcóticos; b) la anomia y anarquía de las primeras agrupaciones juveniles (llamadas por la época de Caicedo barras o galladas), ideologizadas o desideologizadas [...] (que se despliegan en distintas formas de asociatividad: desde jóvenes infractores, contraventores o delincuentes hasta integrantes de la subversión y o de grupos de autodefensa); c) la impugnación y resistencia de la cultura popular sobre la cultura burguesa, que posiciona las expresividades propias de lo cultural/masivo como señal identitaria en las escalas local, regional y nacional: la música, el habla, los bailes, las celebraciones, etc. (pp. 8-9).

He elucidates that the stark disparity between the grand narrative of the Pan American Games and the envisioned modernization of Cali revealed a contrasting reality.

Marginalized individuals received minimal benefits from the city's supposed progress. While the ruling class cultivated a "good image," sponsored by North American foundations and multinational companies, the underlying socioeconomic issues and unequal resource distribution persisted. Upon delving into these "huellas y marcas del conflicto juvenil" within the sociohistorical context, a striking dichotomy becomes apparent between the city's projected facade and the dissent expressed through student-led marches, rallies, and mobilizations. Simultaneously, Cali experienced a profound cultural impact emanating from the European and us-American spheres, which permeated various aspects of the city's social fabric, shaping attitudes, beliefs, and artistic expressions. The influx of these cultural imports fostered a rich tapestry of facets, ranging from music, cinema, and fashion to language and ideologies dynamic interplay between local traditions and the global reach of cultural influences created a unique fusion that defined the cultural landscape of Cali during this transformative period and found deep reflection in Caicedo's work.

Hollywood cinema emerged as a significant source of inspiration, capturing the imagination of the local youth, and leaving an indelible mark on their lives. The influence of its movies on the collective psyche of Cali's young population extended far beyond mere entertainment. It ignited a cultural revolution, giving rise to the "galladas" and "barras," such as the infamous "Tropa Brava" in "El atravesado", and shaping their identities in profound ways. Within this dynamic cultural landscape, iconic films such as "Rebel Without a Cause" served as catalysts, triggering a wave of transformative experiences and social movements among Cali's youth. Caicedo, a devoted cinephile, film critic, and co-founder of the Cine Club de Cali that eventually spawned the renowned Caliwood group, astutely acknowledges the crucial role of cinema in shaping the decisions of young individuals to form alliances and confront the adult world. In "El atravesado", he skillfully explores the transformative force of cinema, ranging from the cultivation of subcultural codes to the establishment of norms and practices among the street fights of the local youth gangs:

En esa época dieron también muchas de Elvis. Y *Rebelde sin causa*, que fue allí cuando se armó. Que todo el mundo salió fue loquito de la cinta, y había una nueva gallada que se llamaba Los Intrépidos, de camiseta verde y una calavera bordada [...] y que eran tiosos, se pusieron a darse totes con los Black Stars, a la salida en el hall [...] y duro sí les dieron (Caicedo, 2010, p. 22).

Concurrently, the youth belonging to the upper and middle social strata of Cali were deeply influenced by prominent English rock bands, including iconic groups like The

Rolling Stones, The Beatles, and Cream. These influential musical acts captured the imagination and resonated profoundly with the aspirations, ideals, and cultural sensibilities of the city's young population. In the initial segments of *¡Que viva la música!*, rock music takes center stage as the omnipresent genre, serving as María del Carmen's initial musical passion and the driving force behind her entrance into the nocturnal realm of the "rockeros." Through her encounters with fellow enthusiasts of rock culture, notably her relationship with her first boyfriend, Leopoldo Brook, an US-American Rock musician, "encadenado a gigantesco estuche de guitarra eléctrica" (Caicedo, 1977, p. 18), with whom she symbolically loses her virginity on a waterbed "Made in USA," María del Carmen Huerta undergoes a transformation from an ordinary girl, a self-professed "niña bien" (p. 6) who claims that "todos, menos yo, sabían de música" (p. 4) to a connoisseur of rock culture, using anglicisms and being capable of delivering a lecture on her personal theory of the mysterious circumstances surrounding the death of Brian Jones, a founding member of the Rolling Stones. The radio played a pivotal role in the dissemination and popularization of rock music, as well as various other genres, as we will explore subsequently. Serving as a crucial medium of musical transmission, radio stations played a significant role in bringing diverse genres and artists to the attention of the public. Through their programming choices and airtime allocations, radio stations wielded the power to shape musical tastes, influence cultural trends, and connect listeners with a wide range of musical expressions:

El radio, en su inconstancia, cambió de Rock pesado a *Llegó borracho el borracho*, que yo mutilé en el acto [...], para que se diera una sinfonía de rasguídos y chillidos buscando la mejor estación, el acuerdo. "No hay mucha", pensé desesperada. [...] Yo miré feo a Ricardito y le dije: "Please, ¿no? Sintonízalo donde es. *Somos un grupo*" (emphasis added). Ya había uno que le quería pegar: "o pones algo en inglés o te sacudo." Cortó por el camino más directo: apagó el radio (p. 16).

Simultaneously, the emergence of salsa exerted a powerful influence on the cultural fabric of Cali, leaving a profound impact on its music scene and social dynamics. Throughout the latter half of the 20th century, the emergence of popular radio stations, alongside the widespread accessibility of music records, introduced a fresh repertoire that significantly influenced the tastes and preferences of the middle and lower classes in Cali. An integral catalyst in this transformative process was the inception of the "Feria de Cali," a revered cultural event that has occupied a prominent place in the calendar from the 25th to the 30th of December and served as a cathartic outlet for the societal pressures and tensions that characterized the late 1960s and early 1970s.

(Valencia Giraldo, 2018, pp. 26-27) While the elites continued their revelry at exclusive clubs, the popular classes found their expressive and joyful music in the concerts and street parties associated with the “feria”. It was during this period that Salsa, rather than the Caribbean porros, cumbias, and the “música tropical” of the Paisa region, took center stage in the popular festivities, challenging the “taste” of the dominant upper classes and serving as a vivid representation of the changing cultural landscape. A testament to this transformation is exemplified through the following poster of Rubén, María del Carmen’s second boyfriend and a devoted salsa aficionado with whom she delves into the salsero subculture in the second part of the novel:

EL PUEBLO DE CALI RECHAZA. A LOS Graduados, Los Hispanos y demás cultores del “Sonido Paisa” hecho a la medida de la burguesía, de su vulgaridad. Porque no se trata de “Sufrir me tocó a mí en esta vida”. Sino de “Agúzate que te están velando.” ¡Viva el sentimiento afro-cubano! ¡Viva Puerto Rico libre! RICARDO RAY NOS HACE FALTA (Caicedo, 1977, p. 75).

The enthusiastic dance moves and energetic rhythms of Richie Ray & Bobby Cruz’s music resonated deeply with the people of Cali, who enthusiastically embraced the rebellious spirit it embodied. Their song “La Amparo Arrebato” became a musical tribute to the carefree and popular young dancer from Cali, eventually epitomized in *¡Que viva la música!* It embodies the vibrant essence of Cali’s exuberant youth, acting as a potent symbol of their lively cultural identity as salseros and their unyielding quest for pleasure and hedonistic self-discovery. In the pivotal moment, as María del Carmen Huerta transitions from rock music to salsa, she eloquently captures the very essence of their rebellion and liberation in her own words:

Me inflé de vida, se me inflaron los ojos de recordar cuánto había comprendido las letras en español, la cultura de mi tierra, donde adentro hace un sol, grité descomunalmente: “¡abajo la penetración cultural yanky!”, y salí de allí corriendo, obligando a mis amigos a que, sin un segundo de pérdida, me siguieran (p. 55).

Within this sociohistorical context, Felipe Gómez (2007) elucidates the depiction of the rockero and salsero subcultures in *¡Que viva la música!* in his article “Tropical Gothic” as follows:

What Caicedo mainly gives us in his novel is the portrait of two very different types of youth subcultures [...] enclosed in a clear-cut subdivision sharply delimited by socioeconomic and racial elements [...] —the subculture in the North establishes its identity in direct proportion to the level of assimilation, and “accent-free” imitation of an “original US counterculture”, while the contrasted subculture of salsa incorporates elements of the fusion of races, cultures, and rhythms (p. 64).

By employing the framework of subcultural studies and delving into the distinctive signifying practices of salseros and rockeros, a deeper comprehension of the intricate

dynamics at work becomes attainable and opens up new avenues for a comprehensive exploration of their unique viewpoints and lived experiences.

Rockeros and Salseros: Redefining Meaning through Defiance of Dominant Norms

Hebdige (2002) asserts that subcultural style, as explored in his influential work “Subculture: The Meaning of Style,” is inherently subversive. It challenges and undermines the “dominant ideology” by transforming signs and infusing them with alternative meanings, thereby disrupting the normative process of signification. Subcultures, then, are a sort of temporary blockage within the system of representation. From this analytical standpoint, it is evident that María del Carmen’s deliberate immersion into Cali’s subcultures aligns precisely with her departure from the confines of her routine and her transformation away from the identity of a privileged girl from the bourgeoisie:

Vuelvo al día en el que quebré mi horario. ¿Por qué lo hice, si le había cogido afición al Método? Sobre todo, en los últimos años de bachillerato. Fui aplicadísima, y no me faltaba nada para entrar a la U. del Valle y estudiar arquitectura: segundo lugar en los exámenes de admisión (la primera fue una flaquita de gafas, mal compuesta en cuestión de dientes, medio anémica, que salió de La Presentación del Aguacatal), faltaban 15 días para entrar a clases y yo, sabiéndome cómo son las cosas, pues estudiaba *El Capital* con estos amigos míos, hombre, pues era, a no dudarlo, una nueva etapa, tal vez la definitiva de esta vida que ahora me la dicen triste, que me la dicen pálida, que se pasea de arriba abajo y me encuentran mis amigas y dele que dele a que estás i-rrecono-ci-ble. Yo les digo: “olvidate”. Yo las había olvidado antes, anyway, bastó una sola reunión de estudio para reírmeles en la cara cuando me llamaron dizque a inventarme un programa de piscina: no sabían que yo, al salir de la reunión, agotada de tanto comprendimiento, me había ido con Ricardito el Miserable (así lo nombro porque sufre mucho, o al menos eso es lo que él decía) al río. Ni más ni menos descubrí el río. “¿Cómo no lo había conocido antes?”, le pregunté, y él contestó con la humildad del que dice la verdad: “porque eras una burguesita de lo más chinche” (Caicedo, 1977, p. 6).

Undoubtedly, this scene holds great significance as it not only initiates the subcultural discourse in the novel but also foreshadows pivotal elements within the scope of our analysis. The emblematic transition from the “programa de piscina” to the “programa de río,” in accordance with Hebdige, is a significant transformation of signs, imbuing them with repositioned connotations. By doing so, it becomes a potent disruption of the normative process of signification. The “symbolic challenge to the symbolic order” is further accentuated by her abandonment of the conventional trajectory as an “aplicadísima burguesita de lo más chinche,” recently graduated from the prestigious Liceo Benalcázar and on the verge of entering the Universidad del Valle. Instead, she embraces a “vida que ahora me la dicen triste” – a life that is deemed “triste,” according to the normative framework of the “dominant” ideology. This “deviant” shift represents

a notable subversion of societal expectations and constitutes significant resistance to the prevailing symbolic norms. The sociopolitical context adds an additional layer of complexity, as the increasing involvement of North American foundations as sponsors and benefactors of the Universidad del Valle, under the umbrella of the anti-communist Alliance for Progress, introduced concerns. Gradually, these foundations faced accusations of co-opting graduates and professors, resulting in a significant “brain drain” as academic talent migrated to the United States. Such circumstances raised doubts about the genuine intentions underlying the U.S.’s ostensibly selfless aid and sparked dissent, which found expression in student-led protests (Valencia Giraldo, 2018, p. 23).¹ It is in this context that María del Carmen Huerta, “sabiéndome cómo son las cosas,” partakes in a leftist study group, and “como respetaba y respeto su pensamiento.” (Caicedo, 1977, p. 18). However, as Camilo Aguilera Toro (2009) elucidates:

Después de tres reuniones ella deserta del grupo, lo que representa su “entrada al mundo de la música, de las escuchas y del bailoteo”. Su salida del grupo es también la renuncia a un cierto tipo de vida y a los espacios y personas que lo constituyen [...] a uno nuevo, el que podríamos llamar tentativamente “cultura del rock”, aún emergente en los años 70 (p. 175).

While we agree with the conclusion that this moment signifies María del Carmen Huerta’s entry into the “cultura del rock” — or, as per the logic presented in this article, the rockero subculture — it is crucial to underscore an additional detail that Aguilera Toro overlooked. In response to her rhetorical question, “¿Por qué lo hice, si le había cogido afición al Método?”, María del Carmen Huerta attributes her reasons to being “agotada de tanto comprendimiento.” This statement holds crucial importance, as we can interpret it, drawing from the concept of the “structure of feeling,” as a deliberate emphasis on affective elements rather than purely intellectual ones. As established in the preceding chapter, Williams sought to integrate the lived experiences of individuals within a particular social and cultural milieu into the domains of historical and theoretical discourse, diverging from the prevailing ideological framework of the respective era. This insight enables us to recognize that María del Carmen Huerta’s exhaustion from intellectual knowledge should not be misconstrued as a complete rejection of understanding. Instead, subcultural signifying practices embody a profoundly creative

¹ The proximity of the Pan American Games and the student marches sparked tensions, leading to a repressive act on February 26, 1971. The police attempted to take control of the Universidad del Valle, resulting in the death of a student leader. The unrest spread across Cali, causing over 30 casualties. This event served as the fitting conclusion to “El atravesado”.

endeavor, purposefully reshaping societal norms by prioritizing lived experiences over intellectual acquisition:

Algunos, los más inquietos, les reprochaban su falta de talento para apreciar la noche, para tomársela, como decíamos, lo que significaba entonces que eran viejos, y otros, aún inteligentes, no salían de la certeza de que cuando se llegara la hora de evaluar esa época, ellos, los drogos, iban a ser los testigos, los con derecho al habla, no los otros, los que pensaban parejo y de la vida no sabían nada, para no hablar del intelectual que se permitía noches de alcohol y cocaína hasta la papa en la boca, el vómito y el color verde, como si se tratara de una licencia poética, la sílaba no-gramatical, necesaria para pulir un verso. No, nosotros éramos imposibles de ignorar, la ola última, la más intensa, la que lleva del bulto bordeando la noche (Caicedo, 1977, pp. 19-20).

Indeed, subcultures are complex articulations of specific codes and practices. In one sense, subcultures revolve around image, as Barthes (1972) observed, the signification of the image is undoubtedly intentional there exists a distinction between subcultural and “normal” styles. Subcultural stylistic ensembles, such as combinations of dress, dance, argot, and music, go beyond expressing intended communication. In this sense, every object can be interpreted as a sign. These ensembles – even seemingly insignificant objects, such as a waterbed labeled “made in USA” that becomes the backdrop for the protagonist’s inaugural sexual encounter – hold a position within an internal framework of distinctions, aligning with predetermined societal roles and choices. They convey a multitude of messages through nuanced distinctions across interconnected sets such as class, status, self-image, and attractiveness. In the context of *¡Que viva la música!*, there are various intriguing instances that exemplify this phenomenon. One such example is María del Carmen Huerta’s initial encounter with cocaine, which serves as a defining element of the rockeros’ subculture and acts as a distinctive marker within this cultural framework:

Entonces sacó su agenda, de la agenda el sobrecito blanco, de mi mesita de noche un libro: *Los de abajo*, y encima desparramó el polvito y se puso a observarlo, olvidándome. Cocaína era la cosa que traía. Me estremecí, como maluca y con ansia, pero “No —pensé—, es la excitación que trae todo cambio (Caicedo, 1977, p. 11).

Not only does the “sobrecito blanco,” María del Carmen Huerta’s clandestine “psychedelic secret,” originate from the USA despite its remarkably higher cost – a supply brought by Ricardito’s mother with the intention of alleviating his misery – but Mariano Azuela’s novel, far from serving as literary work of art, instead serves as a platform for inhaling the drug for the first time. Does this imply that the book has lost its meaning? Both rockero and salsero subculture, and taking a point of departure from Barthes, go

against the grain of a mainstream culture whose principal defining characteristic is a tendency to masquerade as “nature”, to substitute “normalized” for historical forms, to translate the reality of the world into an image of the world which in turn presents itself as if composed according to “the evident laws of the natural order” (Barthes, 1972, p. 131). By repositioning and recontextualizing commodities, by subverting their conventional uses and inventing new ones, the subcultural stylists give the lie to what Althusser has described as the false obviousness of everyday practice (Althusser and Balibar, 1968), and unfolds the world of objects to new and covertly oppositional readings. In this sense, thus, *Los de abajo* maintains remarkable significance and, while its content about the Mexican Revolution is of no interest to María del Carmen Huerta and Ricardito, it ironically still unfolds “revolutionary” potential by playing a pivotal role in the transformative process of subcultural initiation that, prioritizing *lived experiences over intellectual knowledge*, “trae todo cambio.”

This transformative change, referred to by María del Carmen as “los vórtices de la época,” finds its vivid embodiment in the case of “Roberto Ross, de 13 años, el chutero más joven de Colombia” (Caicedo, 1977, p. 44).

La historia de Roberto Ross resumía tal vez, los vórtices de la época. Probó la droga durante su estada de un año en USA, producto de una beca con el American Field Service. Al llegar a Cali se hizo muy popular porque hablaba de ácidos, luego al ser rechazado porque vendía ácidos. Le achacaron la locura y muerte de Margarita Bilbao, su novia de 12 años. Pero no lo pudieron acusar de nada. Para escapar a la horrible depresión de la cocaína, empezó a inyectársela. Se denominaba el profeta del mal ejemplo, no por corruptor sino por víctima. Con la última oleada de gringos drogos y delinquentes alcanzó un notable prestigio. Hacía contactos y hasta llegó a señalar tiras. La pasaba muy bien (p. 47).

The mention of “prestigio,” or rather “subcultural prestige,” hoods considerable weight. The deliberate selection and consumption of a specific drug of choice within a subculture carry profound significance, serving as intentional modes of communication. These practices differentiate themselves from the mere repositioning of commodities, as illustrated by the recontextualized use of Azuela’s *Los de abajo*. Consequently, the *salsero* and *rockero* subcultures emerge as visible constructs, characterized by a distinct set of subcultural practices that command attention and invite interpretation. This distinction sets apart the visually captivating ensembles of spectacular subcultures like the *salseros* and *rockeros* from those endorsed by the mainstream culture(s), highlighting the contrasting realms of the “straight” and the deviant. The communication of a significant difference and the parallel communication of a group identity, then, is the “point” behind the subcultural style. It is the superordinate term under which all the other significations are marshalled,

the message through which all the other messages speak. Subcultural codes and signifying practices, such as US-inspired “psychedelic” fashion, the frequent use of anglicisms or Hispanicized English expressions (“brodercito,” “mancito” etc.), codified youth jargon (e.g., “solladísimo”), a specific drug use or distinctive practices like playing records faster than normally intended, define the distinction value and subcultural capital of its participants. In this sense, we can assume that it is not ironic when María del Carmen Huerta concludes that Roberto Ross, with “su fea piel coronada por el acné” (Caicedo, 1977, p. 45) as a result of his rampant drug use, “la pasaba muy bien” (p. 47), taking a subcultural practice to the extreme and transforming into the infamous “profeta del mal ejemplo.”

In examining the internal structure of individual subcultures, its style as bricolage, any blending of dissonant elements (Hebdige, 2002, p. 102), share a common feature: they are cultures of consumption (including the types of consumption that are conspicuously refused). It is through the distinctive rituals of consumption, through style, that the subculture at once reveals its identity and communicates its meanings. It is basically the way in which commodities are used in subculture which mark the subculture off from more orthodox cultural formations (p. 102). An intriguing illustration of this fusion of seemingly contradictory elements is the innovation of Cali’s salseros, who manipulate the speed of record playback, surpassing the intended limits, thus gratifying the dancers’ yearning for velocity:

Quando Rubén se quería tirar al tres yo lo acompañaba. Aprendí mucho con su miseria. Me enseñó el brillante misterio de las 45 revoluciones por minuto para un disco grabado en 33, invento caleño que define el ansia anormal de velocidad en sus bailadores. ¿Cómo, quién fue el que probó a ver cómo sonaba “Qué bella es la Navidad” en 45, o “Micaela se botó”? Se debe haber creído un genio ante el resultado, compositor Welter Carlos. El 33 vuelto 45 es como si lo flagelaran a uno mientras baila, con esa necesidad de decirlo todo, para que yaya [sic] tiempo de volver a decirlo 16 veces más, y a ver quién nos aguanta, quién nos baila. Es destapar el espíritu, no la voz, sino eso turbio que se agita más adentro, las causas primordiales para levantarse y buscar la claridad, el canto. Es volver necesaria y dolorosa cualquier banalidad, porque hay Salsa, mamá. (Caicedo, 1977, p. 77).

As in the case of the manipulated and elevated record speed – “*porque hay Salsa, mamá*” – within salsero subculture, such subcultural practice can be viewed as the ground where the social code is destroyed and renewed. Julia Kristeva (1975) counts as “radical” those signifying practices which negate and disturb syntax, and which therefore serve to erode the concept of “actantial position” upon which the whole “Symbolic Order” is seen to rest. This “symbolic order” for cultural studies purposes designates the apparent unity of the dominant ideological discourses in play at any one time. In addition, the general idea of signifying practice can help us to rethink in a more complex way the relations not only between marginal and mainstream cultural formations but between

the various subcultural styles themselves. The intricate relationship between experience, expression, and signification lies at the heart of subcultural style. Consequently, each subculture has its own symbolic orders that form a unity – its own fashion style, music, and in some cases its own drug of choice, along with its own argot. They are different in terms of incompatibility at the level of “content” and at the level of different political and ethnic affiliations, different relationships with the parent community, different gender relationships, and different in the way in which each subculture communicates (or refuses to communicate) meaning. Such subcultural hostilities hold significance. Throughout the last century, notable antagonisms between groups like Mods and Rockers or Skinheads and Hippies have left a lasting impact on the European and US-American cultural productions which, in turn, influenced Cali’s youth and in a broader sense both rockeros and salseros via Hollywood and music. On the one hand, both the rockero and salsero subcultures exhibit a distinct generational disaffiliation from mainstream culture, finding a certain sense of unity in their purposeful divergence from mainstream cultural norms. As our previous analysis has revealed, they employ diverse signifying practices to challenge the “dominant ideology,” such as their rejection of traditional Colombian music, including cumbias and pasodobles, as well as “música tropical.” On the other hand, notable differences arise, echoing the previously mentioned “clear-cut subdivision sharply delimited by socioeconomic and racial elements,” as expounded by Gómez. This distinction becomes evident in instances such as when Marcos Pérez, a volleyball player and salsero, remarks to María del Carmen, “para mí que hueles a droga cara –me dijo–, debes saber amarga toda” (Caicedo, 1977, p. 53). It is within this context that she makes the following declaration:²

Mi cuerpo fue creado para un mecanismo de orden más redondo: no sentía sueño en aquella mañana sino ganas de visitar gente, y, además, sabiéndome para siempre con una conciencia de lo que era música en inglés y música en español, como quien dice conciencia política estructurada. [...] Acabo de descubrir la salsa a la astilla. Hay que sabotear el Rock para seguir vivos (pp. 56-57).

In drawing critical attention to the relationship between the means of representation and the object represented, there can no longer be any absolute distinction between these two terms (Hebdige, 2002, p. 118). Emphasis on signifying practice can be accompanied

² Once again, it is intriguing to note how María del Carmen Huerta equates her immersive, almost physical experience of salsa music (“Me inflé de vida, se me inflaron los ojos de recordar cuánto había comprendido las letras en español, la cultura de mi tierra”, see above), with a “conciencia política estructurada.” This association should be considered within the framework of the “structure of feeling” and subcultural signifying practices, highlighting the importance of lived experiences and emotional understanding as opposed to intellectual knowledge.

by an insistence that subcultural disaffiliation represents the triumph of process over fixity, disruption over unity – the triumph, that is, of the signifier over the signified. It should be seen as part of the group's attempt to substitute the values of "fissure" and contradiction for the preoccupation with "wholeness." Indeed, the disruption and reconfiguration of meaning are integral to María del Carmen Huerta's distinctive, oralized narrative voice. Colombian literary critic Adriana Hernández (2003) astutely observes this "rupture of syntax" and "transcoding":

La novela *¡Que viva la música!* corresponde a la obra de un creador joven que [...] decide fundamentar una escritura, novedosa en varios sentidos: en primer lugar, la ruptura de la sintaxis a nivel de uso de la lengua narrativa que trae implicaciones ideológicas y estéticas. Fragmentar el lenguaje es fragmentar la cultura oficial y desmitificar sus relatos, sus imágenes, es decir, la autoconciencia autoral quiere aunar a las funciones del lenguaje en la narrativa, una función reflexiva y crítica acerca del mundo desde la novela; en segundo lugar, el uso del discurso oral, llevado a la escritura, constituye una transcodificación con implicaciones muy profundas a nivel narrativo e ideológico (p. 115).

The members of a subculture – such as the protagonists of *¡Que viva la música!* and "El atravesado" – must share a common language. And if a style is really to catch on, if it is to become genuinely popular, it must say the right things in the right way at the right time. It must anticipate or encapsulate a mood, a moment. It must embody a sensibility beyond metanarratives. It is therefore that the concept of "structure of feeling" proves to be an invaluable tool for comprehending subcultural discourse. In the case of Andrés Caicedo, who, as a writer, exhibited a remarkable sensitivity toward his generation, this notion becomes even more essential, given Raymonds' explicit endorsement of literature as a means of exploring it. This article holds merit as it serves as the first attempt to establish a relationship between the concepts of "structure of feeling" and subcultural theory – mainly Hebdige – within the context of *¡Que viva la música!* Given the notable presence of rockeros and salseros in the novel, it is somewhat surprising that this connection has not been previously explored. Therefore, this article fills an important gap that has long been awaiting investigation, shedding new light on the novel and its subcultural dimensions. This presents us with a remarkable opportunity to acquire fresh and insightful perspectives on the social dimensions surrounding the young individuals depicted by Caicedo. By illuminating their productive and creative endeavors in reshaping and recontextualizing meaning, these individuals effectively challenge the prevailing and "normalized" social norms. Through an examination of their signifying practices, we can analyze their emphasis on valuing the process over fixed outcomes and their embrace of disruption rather than conformity. It is discernible that their rejection of

rigid ideological considerations and intellectualism does not result in a loss of meaning; on the contrary, it eloquently highlights the profound significance of lived experiences and emotions as invaluable sources of insight and knowledge. With that being said, it is important to acknowledge that this article represents an initial endeavor to outline an analysis of the subcultural discourse within *¡Que viva la música!* Undoubtedly, there remain several gaps to be addressed, such as the need for a more comprehensive and comparative exploration of the “structure of feeling” and a thorough examination of the signifying practices of both the rockero and salsero subcultures. These aspects extend beyond the scope of this article and would necessitate a more extensive study of Caicedo’s work to fully encompass their complexity and depth. However, it is to hope that this endeavor serves as an initial step towards highlighting the immense value of critically analyzing Caicedo’s work from a subcultural perspective. I have full confidence that the gaps and limitations identified in this study will be addressed in future research, leading to a more comprehensive and profound understanding of Caicedo’s writings within the subcultural framework.

References

- Aguilera Toro, C. (2009). De cómo una estudiante del Liceo Benalcázar se convirtió en puta. (Una revisión de *¡Que viva la música!*). *Nexus* 6, pp. 175-179. DOI: <https://doi.org/10.25100/nc.voi6.862>
- Althusser, L. and Balibar, E. (1968). *Reading Capital*. London: New Left Books.
- Baacke, D. (1993). *Jugend und Jugendkulturen. Darstellung und Deutung*. Weinheim: Juventa.
- Barthes, R. (1972). *Critical essays*. Evanston: Northwestern University Press.
- Blum, A. (2001). Scenes. *Public* 22-23, pp. 7-36.
- Caicedo, A. (1977). *¡Que viva la música!* Bogotá: Colcultura.
- Caicedo, A. (2010). *El atravesado*. Colección Cara y Cruz. Bogotá: Norma.
- Chaney, D. (2004). Fragmented Culture and Subcultures. In A. Bennett & K. Kahn-Harris (Eds.), *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture* (pp. 36-48). New York: Palgrave Macmillan.
- Gelder, K. and Thornton, S. (1997). *The Subcultures Reader*. London and New York: Routledge.
- Gómez, F. (2007). Caníbales por Cali van: Andrés Caicedo y el gótico tropical. *Íkala* 12 (1), pp. 121-142.
- Hebdige, D. (2002). *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge.
- Hernández, A. (2003). *¡Que viva la música!*: la escritura desde abajo. *Hojas Universitarias* 53, pp. 107-114.
- Kristeva, J. (1975). *The Speaking Subject and Poetical Language*. Cambridge: University of Cambridge.

- Linck, A. (2018). Resabios y esplendores de la contracultura en la narrativa de Andrés Caicedo. En G. Zamudio Tobar y A. M. Sánchez Botero (Comps.). *Ciudad y rebeldía: Estudios sobre la obra de Andrés Caicedo* (pp. 29-47). Cali: Universidad Santiago de Cali.
- Maffesoli, M. (1996). *The Time of the Tribes. The Decline of Individualism in Mass Society*. London: Sage.
- McRobbie, A. (2000). *Feminism and Youth Culture*. London: Macmillan.
- Muggleton, D. (2000). *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*. Oxford: Berg.
- Muggleton, D. (1997). The post-subculturalist. In S. Redhead, D. Wynne and J. O'Connor (Eds.). *The Clubcultures Reader. Readings in Popular Cultural Studies* (pp. 167-185). Oxford: Blackwell.
- Valencia Giraldo, V. H. (2018). *Huellas y marcas del conflicto juvenil burgués en Cali, Colombia: una mirada sociosemiótica a la obra de Andrés Caicedo Estela*. Cali: Gobernacion del Valle del Cauca.
- Widdicombe, S. and Wooffitt, R. (1995). *The Language of Youth Subcultures. Social Identity in Action*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- Williams, R. (1975). *The Long Revolution*. Westport, CT: Greenwood.
- Williams, R. (1979). *Politics and Letters: Interviews with New Left Review*. London: NLB.

ENTRE ENIGMAS Y TESTIMONIOS. LA ÉCFRASIS EN *TRÍPTICO DE LA INFAMIA* *

BETWEEN RIDDLES AND TESTIMONIES. THE
EKPHRASIS IN *TRÍPTICO DE LA INFAMIA*

Alessandro Secomandi¹

Cómo citar este artículo: Secomandi, A. (2023). Entre Enigmas y Testimonios. la Écfrasis en *Tríptico de la infamia*. *Estudios de Literatura Colombiana* 53, pp. 117-133. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.352621>

1



alessandro.secomandi@unibg.it
Università degli Studi di Bergamo, Italia

Resumen: *Tríptico de la infamia* (2014) de Pablo Montoya es una novela histórica que hace amplio uso de la écfrasis, la representación verbal de una obra pictórica real o imaginaria. Si bien la crítica ya ha resaltado este recurso a lo largo de la novela, todavía hay lagunas en su análisis. El artículo se enfoca en la ambigua interacción entre dos tipologías distintas de écfrasis, mostrando cómo tal relación vehiculiza profundas consideraciones sobre las limitaciones y posibilidades del arte.

Palabras clave: Pablo Montoya, écfrasis, novela histórica, arte renacentista, violencia.

Abstract: Pablo Montoya's *Tríptico de la infamia* (2014) is a historical novel that makes extensive use of the ekphrasis, the verbal representation of a visual representation which may be both real and imaginary. Although many critics have already noticed this strategy, its analysis shows some lacks. The article focuses on the ambiguous interaction between two different kinds of this technique, explaining how their relationship conveys a deep self-reflection on art's limits and resources.

Keywords: Pablo Montoya, ekphrasis, historical novel, Renaissance art, violence.

Editores: Andrés Vergara-Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 04.02.2023

Aprobado: 06.06.2023

Publicado: 31.07.2023

Copyright: ©2023 *Estudios de Literatura Colombiana*.
Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



Introducción. Sobre la écfrasis

Desde la descripción del escudo de Aquiles en la *Iliada*, mucho ha tratado la teoría de la literatura sobre la écfrasis, la representación verbal de una obra pictórica real o imaginaria. De hecho, a partir de Homero y hasta la narrativa actual, este recurso literario ha conocido una extraordinaria difusión confirmando que *pictura* y *poësis* son hermanas, como postulaba Horacio.¹

En la misma tradición, de una presencia muy fuerte de la primera en la segunda, se inscribe la novela *Tríptico de la infamia* (2014) de Pablo Montoya. Aquí el autor utiliza extensamente la écfrasis de manera funcional al desarrollo narrativo del argumento. Bajo la forma de diálogo literario con la esfera visual o por medio de su manejo como expediente,² más que a través de una profunda confluencia interartística —lo que caracteriza, por ejemplo, *Austerlitz* (2001) de W.G. Sebald—, abundan las descripciones de dibujos, pinturas y grabados, las referencias a cuadros, frescos y tapices, y las escenas de alto impacto icástico. Por esto no debe sorprender que ya existan trabajos críticos dedicados a la écfrasis en *Tríptico de la infamia*. Destacan, por ejemplo, el de Orrego Arismendi (2015) y, entre los que se citarán directamente, el de Dhondt (2017). No obstante, todos ellos se centran casi solo en una tipología específica de écfrasis que podría definirse ‘testimonial’. Esta etiqueta no aparece entre las canonizadas por la teoría de la literatura, y de manera muy pragmática se caracteriza —para citar justamente a Dhondt— por el intento de describir aquellas obras visuales que “rescat[an] la memoria de los muertos al pintar[las] como [lo haría] un historiador” (p. 315). En ella cabe, entonces, toda representación de acontecimientos históricos dramáticos que necesiten, por una u otra razón, avivar la memoria de las víctimas.

Sin embargo, en *Tríptico de la infamia* sobresale al menos otra tipología de écfrasis, tampoco canónica, que todavía la crítica no ha profundizado lo suficiente. Tiene que ver con figuraciones de argumento mucho más velado, que rechazan toda interpretación rígida y unívoca. Por tanto, nuevamente de manera muy pragmática, podría definirse

¹ La definición básica de écfrasis es precisamente “verbal representation of a visual representation” (Heffernan, 1993, p. 3). Para una presentación tanto sintética como exhaustiva de las mayores teorías sobre ella, véase Sager Eidt (2008, pp. 9-18).

² Bien remarca Vanegas Vásquez (2017) la operación de Montoya de atenta “selección” (p. 140) de las obras, la “fijación narrativa de detalles visuales específicos” (p. 149) y el “tratamiento [con el cual] los personajes cobran profundidad dramática [...] con la imagen” (p. 142). Por todo esto, considera un “recurso” tal “relación con el campo de la pintura” (p. 140).

‘hermética’. Este artículo no pretende canonizarlas en general, sino tratar de unirlas con una perspectiva orgánica sobre la novela de Montoya.³

Según Sylvia Karastathi (2015), en su empleo contemporáneo la écfrosis ya no es un ejercicio retórico ni un instrumento necesario para que el lector pueda ‘observar’ las piezas mencionadas, sino un vehículo semántico central y un elemento básico para la exegesis:

In [contemporary] literature [...] authors’ descriptions of artworks take account of that “easy visibility”, previously absent in earlier visual cultures, where description had been to an extent a replacement of the image, and was performed in the absence of the image. [...] When writing about [...] artworks or reproduced images of them, contemporary authors acknowledge, and contend with, this easy visibility that renders description if not redundant, then surplus; *definitely not a source of information, but one of interpretation*. Contemporary ekphrasis has, through acts of selective interpretation or intentional differentiation, distanced itself radically from the use of the term in ancient rhetorical tradition and ancient poetry. [Some] critics [...] attribute the special character of contemporary ekphrasis to the fact that it more often addresses existing works of art, unlike the imaginary object encountered in ancient ekphrasis (p. 135; énfasis mío).

Antes de analizar *Tríptico de la infamia*, bien se podría explicar este asunto considerando brevemente el uso de la écfrosis en *El siglo de las luces* (1962), novela histórica de Alejo Carpentier muy apreciada por Montoya.⁴

A lo largo de *El siglo de las luces* se repite como *leitmotiv* la descripción de *Le Roi Asa détruisant les idoles* (c. 1620), enigmático cuadro de Monsù Desiderio. La explosión eternizada de la catedral puede representar tanto una oportunidad de renacimiento como un fracaso absoluto, y sin duda esta metáfora condensa el tema principal del libro, a saber, los efectos de una revolución y sus contradicciones. Sin embargo, no parece imprescindible para Carpentier que, a través de las frecuentes écfrosis, el lector reconozca el lienzo real de Monsù Desiderio. Lo confirma cierta ambigüedad en sus apariciones: nunca se mencionan su auténtico título ni su autor, y sobre todo no hay una presentación verdaderamente cabal de su contenido. Carpentier se enfoca en aspectos específicos como las columnas destruidas, y más en general en el drama suspendido de la escena. Por tanto, está muy clara su función de *mise en abîme*: este sismo detenido para siempre resume, de forma figurada, el desarrollo de la acción total de *El siglo de las luces*, con su conjunto de derrumbes, masacres y esperanzas siempre traicionadas y renovadas.

³ Para una revisión actualizada de la bibliografía sobre *Tríptico de la infamia*, véase Bázaga Morales (2022, pp. 9-19). Cabe señalar que la interpretación de Dhondt (2017), en particular, resulta cercana a la propuesta aquí.

⁴ Véase, por ejemplo, Montoya (2012, 2020a). Más en general, el autor colombiano siempre ha declarado tener a Carpentier entre sus modelos.

El empleo de la écfrasis en *Tríptico de la infamia* pertenece al mismo paradigma. Pese a las refinadas descripciones, Montoya no se sirve del arte para ‘materializar’ su escritura, disfrazándola con una visión concreta, realística y tangible. Esta hipótesis se contradice por la recurrencia de obras visuales cuyo sentido nunca puede considerarse objetivo, sino hermético. Son exactamente las que la crítica menos ha considerado. Sin embargo, en *Tríptico de la infamia* su reiterada presencia respalda, de manera un poco paradójica, la necesidad del testimonio de la barbarie humana.

Dibujos, pinturas y grabados en *Tríptico de la infamia*

Tríptico de la infamia es una novela histórica ambientada en la Florida y en la Europa del siglo XVI. Se centra en tres artistas protestantes que existieron realmente, Jacques Le Moyne, François Dubois y Théodore De Bry, cuyas vidas se entrecruzan en la ficción de manera imprevisible y con claras licencias narrativas. El primero, el cartógrafo e ilustrador Le Moyne, descubre los tatuajes de los timucuas en la desastrosa expedición de Laudonnière a Florida en 1564, realiza dibujos sobre esta comunidad indígena y logra regresar a Francia, donde se dedica a pintar acuarelas en torno al mismo tema. Dubois, el segundo artista, después de haber conocido muy casual y superficialmente a Le Moyne, sobrevive a la matanza de San Bartolomé (1572) en París y, refugiado en Lausana, lleva a cabo *Le Massacre de la Saint-Barthélemy* (c. 1576), un óleo inspirado en el terrible mar de sangre propiciado por los católicos contra los hugonotes. Por último, Theodore de Bry graba y publica una serie de aguafuertes basados en las acuarelas de Le Moyne y en *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552), de Bartolomé de las Casas.

En todas estas circunstancias el arte está relacionado, de una u otra forma, con la violencia: algunos dibujos de Le Moyne sobre los timucuas —y, por consiguiente, unos aguafuertes del belga De Bry— representan feroces batallas entre nativos, con cadáveres descuartizados y mutilados; la tela de Dubois exhibe abusos, violaciones y asesinatos; otros grabados de De Bry, como aquellos centrados en *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, muestran las horribles torturas con que los invasores blancos diezmaron a las poblaciones nativas. Justamente por esto, y pese a la inevitable perspectiva sesgada de europeos protestantes de Le Moyne, Dubois y De Bry, se trata de testimonios históricos de suma importancia. En el caso de las acuarelas de Le Moyne, también porque los timucuas, después del contacto con los franceses capitaneados por Laudonnière, desaparecieron en el término de doscientos años. No resistieron a la brutalidad de los

colonizadores, a sus desconocidas enfermedades y a las guerras contra otros indígenas, a menudo apoyados por los blancos (Hann, 1996).

Además de las anteriores, en *Tríptico de la infamia* aparecen otras écfra­sis dedica­das a los tatuajes timucuas, a dos grabados de Alberto Durero y a tres pinturas de Jan van Eyck y Paolo Uccello. Entre las muchas que se podrían mencionar, también hay referencias a Bosch, Jean Fouquet, Benozzo Gozzoli y Fray Angélico. Y cabe recordar que, en el capítulo centrado en De Bry, el mismo Montoya —o mejor un *alter ego* suyo muy cercano al autor— recorre varias ciudades europeas en busca de antiguas ilustra­ciones, descritas posteriormente. La presencia de la pintura, entonces, resulta no solo enraizada y constante en el argumento de *Tríptico de la infamia*, sino heterogénea, con diferentes declinaciones.

Así las cosas, sobresalen las dos tipologías de écfra­sis que se han perfilado antes. Vale reiterar que el objetivo aquí no es acuñarlas como categorías generales para después examinar su empleo en *Tríptico de la infamia*, ya que existen algunas canónicas que serían suficientemente amplias para abordar también esta novela,⁵ y por tanto la operación resultaría redundante. Lo que sí importa es enfocarse en el significado de su dialéctica en *Tríptico de la infamia*, considerando que “aunque algunos fragmentos se parecen una cita o transposición fiel de las pinturas [...], se trata siempre de una interpretación [del autor]” (Dhondt, 2017, p. 310).

La primera tipología, la hermética, es más autorreflexiva: tiene que ver con el arte en sí, con su exegesis y su sentido. En cuanto a la segunda y principal, la testimonial de las acuarelas de Le Moyne, *Le Massacre de la Saint-Barthélemy* de Dubois y los grabados de De Bry, destaca su carácter comprometido. En las próximas páginas se profundizarán las dos tipologías y su interrelación en la novela.

La écfra­sis hermética

Durante la permanencia en Florida, lo que más sorprende a Le Moyne de la cultura timucua es el tatuaje.⁶ Para el cartógrafo, obediente por un lado al orden y el rigor de

⁵ Por ejemplo, las propuestas por Sager Eidt (2008, pp. 44-63).

⁶ En su forma novelesca, es casi por entero una invención de Montoya: “Aunque no se conoce nada sobre los tatuajes entre los *timucuas*, debido a su pronta desaparición por la conquista europea, se podría pensar que sus motivos consistían en figuras geométricas (espiral, línea, círculo, triángulo, etc.), de hecho así aparecen en la lámina de Le Moyne y en los grabados de De Bry, y que sus técnicas y colores utilizados [...] eran similares a las que siguen utilizando ciertas comunidades indígenas de América del Sur pertenecientes a un estadio cultural similar” (Montoya, 2014b, p. 125).

mapas y atlas, y por otro fascinado con los fantásticos monstruos —los leones— que se dibujan en ellos, la pintura de los cuerpos indígenas representa el enigma por excelencia:

[...] con los tatuajes [el] cuerpo se manifestaba como el lugar de todas las representaciones. [...] Los opuestos parecían ansiar la fusión [...]. La revelación y el secreto se acoplaban. El desbordamiento y la contención, el hermetismo y la transparencia. Circunstancias de muerte y nacimiento, de albor y oscuridad, de aislamiento y apertura se amalgamaban en la sucesión de los dibujos. Porque el pintor reconocía que había un deseo, por parte de criaturas perecederas, de alcanzar los dominios de una región ilimitada (Montoya, 2014a, pp. 44-45).

Más, todavía, cuando Le Moyne se transforma en una especie de *tableau vivant*,

Le hicieron, con unos pigmentos blancos y rojos, unas manchas abstractas que, en vez de situar el cuerpo en alguna coordenada especial, lo arrojaban a un interregno donde se intentaba definir un misterio fragmentariamente. [...] *Esta faz de lo ambiguo tenía que ver, quizá, con códigos a los que Le Moyne jamás accedería. Pero saberse pintado de ese modo le hacía pensar que era como si el mismo fuese una representación vital de lo incógnito.* [...] Se imaginó frente a Philippe Tocsin. El viejo cosmógrafo [...] preguntaba por el significado de los trazos. ¿Qué quieren decir esas cosas, joven Jacques? El aprendiz levantaba los hombros y le respondía que hablaban del todo, pero que en el fondo eran nada (pp. 80-81, énfasis mío).

El arte corporal de los timucuas es un secreto —tal vez *el* secreto de la pintura en sí— que Le Moyne nunca podrá desvelar, como se precisa en otro fragmento análogo: “así avanzara en el conocimiento de estas significaciones, el pintor intuía que lo esencial de los tatuajes permanecía muy lejos de su comprensión” (p. 53). Al respecto, Juan Carlos Orrego Arismendi (2017) considera que la interpretación del dibujo timucua “es circular” y siempre “vuelve a su punto de partida”, es decir, comunica “significados arbitrarios”. Por esto Le Moyne “acepta el enigma” (p. 44) y, al tatuarse, incluso se funde en ello.

El mismo aspecto críptico y también autorreferencial de la pintura timucua caracteriza muchos ejemplos de arte europeo en *Tríptico de la infamia*. Para demostrarlo, se han elegido cuatro. El primero es el piso de la catedral de Amiens que maravilla a Dubois:

Una vez descubrí en el centro de la nave a un viejo que daba pasos en círculos y miraba con atención un diseño forjado en el suelo. Me aproximé y le pregunté qué hacía. Recuerdo que el anciano se inclinó y, mirándome a los ojos, respondió: Esto es un laberinto. Trato de llegar al centro, allí donde está Dios, pero no soy capaz. Varias veces desde entonces [...] me dedicaba a seguir, como si se tratara de un juego, la dirección de esas líneas marcadas en el piso. Pero, como el viejo, me perdía siempre sin alcanzar su centro (Montoya 2014a, pp. 120-121).

El segundo, el célebre óleo de Van Eyck, *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* (1434). Dubois habla así de ello:

Es como si el maestro flamenco nos estuviera diciendo que [la realidad] no solo consiste en lo que vemos, sino en lo que se halla en los perfiles de un reflejo, e incluso en lo que está mucho más allá de

él. El fin de toda imagen, y más aún el de las que conforman esta tabla, es decir que hay un camino que va de lo visible a lo invisible, de lo corpóreo a lo espiritual. Vivimos la realidad, nos susurra Van Eyck, al mostrarnos los dos amantes de primer plano. Sin embargo, existen circunstancias que pertenecen a otro orden y están guardadas en una ilusión suspendida. Y para corroborarlo ahí está el espejo en cuya superficie pulida se reflejan las espaldas de los esposales y los dos secretos e innombrados testigos. Estos parecen más fantasmas que otra cosa, acomodados en el quicio de la puerta (p. 138).

El tercero, *La caza en el bosque* (c. 1470) de Uccello, y el punto de vista es siempre el de Dubois:

[...] cuando pude ver *La caza en el bosque*, me di cuenta de cómo la sencillez puede abrazar la maestría. Esta tabla de Uccello invade los ojos con el follaje verde de los árboles del verano. Es un bosque que invita a penetrarlo con los cazadores y los ciervos perseguidos por los perros. ¿Cuántos cazadores y presas de caza hay en la escena? No muchos, pero se repiten sin término en un bosque igualmente impenetrable y misterioso. [...] Las líneas y puntos de fuga están dirigidos hacia esa conjunción de árboles en donde se ha escondido, como el secreto de la belleza y la plenitud del amor, el ciervo saltarán que nunca atraparán los afanados hombres de Uccello (p. 140).

El último, desde la perspectiva de De Bry, corresponde a la *Melancolía I* (1514) de Durero, uno de los grabados más famosos del arte renacentista:

La imagen es intrincada y hermética. Pero en la confluencia de sus diversas realidades reside la atracción del grabado. Hay un ángel hosco que quiere trazar algo [...] y no puede. La impotencia puede ser falta de inspiración e incapacidad de acceder al misterio de lo divino. Pero ¿y qué puede ser lo divino si no es el arte? Un ángel que no vuela y está paralizado en la incertidumbre. [...] Un ángel caído, rodeado de artefactos para medir el tiempo y el espacio, que mira hacia allá. Ese allá en donde hay un paisaje crepuscular, un firmamento desgajado en haces de luz y un arco iris inalcanzable. Théodore no comprendió la imbricación del mensaje. Pero se quedó extático ante la dimensión del arcano. La melancolía como enajenación mental provocada por intentar descifrar a Dios. La melancolía como frustración del hombre ilustre ante la imposibilidad de conocer el cosmos en una existencia asaz breve (p. 201).

Desde los tatuajes timucua hasta Durero no es nada casual la écfrosis de estas obras. Tampoco su interpretación centrada en la opacidad, pues se trata de imágenes objetivamente enigmáticas. Piénsese en el *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* de Van Eyck, sobre el cual existe una amplia exegesis por su realismo solo aparente, en verdad sembrado de elementos simbólicos que indican, según el persuasivo análisis de Margaret Koster (2003), que el cuadro representa un homenaje póstumo a la esposa fallecida de Arnolfini. Al respecto, vale notar las referencias novelescas de Dubois a los “fantasmas” en el lienzo y al “otro orden”, “invisible” y quizás inalcanzable, al cual remite la tela (Montoya, 2014a, p. 138).

Todavía más sibilino es el grabado de Durero con su alegoría “intrincada” y ese “firmamento desgajado” que el ángel —o mejor, la figura femenina alada— contempla con resignación por la “imposibilidad de conocer[lo]” (p. 201). Uno de los ensayos más famosos sobre *Melancolía* se enfoca exactamente en el conjunto indescifrable de referencias bíblicas, alquímicas y esotéricas: para resumirlo en palabras de los autores,

“[an] endlessly complicated ancestry, [a] fusion of older types, [a] modification [...] of older forms of expression, and [the] development of an allegorical schema” (Klibansky, Panofsky, Saxl, 2019, p. 345).

La escena con el fondo nocturno de *La caza en el bosque* permite deducir que también este cuadro es una alegoría:

[It] is worth asking how far [this] portrayal was intended to represent known practice. The twilight or even nocturnal lighting of Uccello's chase immediately raises doubts about the verisimilitude of his treatment. The extensive instructional literatura concerned with hunting [...] indicate unequivocally that deer-hunting was a day-time activity, when light was strong, as common-sense would indeed seem to require (Kemp, Massing, Christie, Groen, 1991, p. 167).

Dubois es consciente de que detrás de la inverosímil cacería debe haber un significado oculto. Sin embargo, como “el ciervo saltarín que nunca atraparán los afanados hombres”, este sentido se pierde en el bosque “impenetrable y misterioso” (Montoya, 2014a, p. 140) donde se sitúa la acción.

En todos estos casos la pintura remite a sí misma porque su interpretación es infinita. Al igual que los tatuajes timucua que “habla[n] del todo, pero que en el fondo [son] nada” (p. 81), es decir, que podrían tener cualquier acepción, las obras de Van Eyck, Durero y Uccello suponen una heterogeneidad hermenéutica que nunca se agota y, en cambio, siempre se autoalimenta. Precisamente por esto su lectura más ‘auténtica’, siempre que exista, es inescrutable. Tal círculo vicioso de exegesis sin fin y de autorreferencialidad constituye el hilo que une los cuerpos timucua con el “laberinto” (p. 120) de la catedral en Amiens, del cual Dubois no consigue “alcanzar el centro” (p. 121), y sobre todo con *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*, *Melancolía* y *La caza en el bosque*.

Sintetizando los principios del hermetismo como sistema de pensamiento que —aunque asumiendo formas diferentes según la época— va de la antigüedad a la contemporaneidad, Wendell V. Harris (1996) afirma que “[t]he first two of the doctrines lying at the core of hermetic theorizing [are] the belief that language has reference only to itself and the denial of the possibility of determining the meaning of discourse” (p. 20). Trasladando el asunto hasta la *pictura*, la conclusión es que ni al interior ni fuera de la tela hay claves que puedan aclarar su significado. De hecho, el enigma de *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*, *Melancolía* y *La caza en el bosque* subsiste a pesar, respectivamente, de las referencias biográficas a la familia Arnolfini, de la sabiduría alquímica del siglo xvi y de los preceptos venatorios del siglo xv. Ninguno de estos elementos contextuales sirve para comprender de manera definitiva qué simbolizan, por ejemplo, el candelabro

de Van Eyck, el cuadrado mágico de Durero y el ciervo de Uccello. Por lo tanto, sus descripciones en *Tríptico de la infamia*, que son representaciones de representaciones, textos sobre otros textos, mantienen justamente el mismo carácter velado y circular.⁷

La presencia de tales obras y su exégesis implican una reflexión acerca de la écfrosis en sí, o por lo menos vehiculizan una intuición profunda de los límites del lenguaje. Según Murray Krieger (1992), este recurso literario tiene siempre un matiz de espejismo por su vana voluntad de superar dichos límites y, así, alcanzar la supuesta mayor adhesión a la realidad de la pintura. En palabras de Krieger:

The ekphrastic aspiration [...] asks for language—in spite of its arbitrary character and its temporality—to freeze itself into a spatial form. Yet it retains an awareness of the incapacity of words to come together at an instant [...], at a single stroke of sensuous immediacy, as if in an unmediated impact. [The illusion], then, derives from the dream—and the pursuit—of a language that can, in spite of its limits, recover the immediacy of a sightless vision (p. 10).

Es más, en *Tríptico de la infamia* las consideraciones sobre esos dibujos, cuadros y grabados muestran una actitud muy ambigua en torno al arte en general. Sea visual o literario, en la novela parece que ello no significa nada fáctico, nada objetivo, y que su sentido, lejos de ser unívoco, es totalmente arbitrario, incluso el de *Tríptico de la infamia*, o al menos de ciertas escenas. En concreto, ¿cómo leer la pesadilla en el capítulo dedicado a De Bry? ¿Cómo entender ese ritual indígena que no casualmente, otra vez, el narrador-autor se declara “incapaz de descifrar”? (Montoya, 2014a, p. 237). Es de notar la frecuencia con que aparece el tema de la imposibilidad de interpretación y la impotencia frente a un texto oscuro, sea cual sea su género. Más allá de las teorías literarias que invocan formas distintas de relativismo crítico,⁸ el muy antiguo pensamiento hermético expresa precisamente este círculo donde todo encaja de alguna manera intangible, secreta e incomprensible. En efecto, desde sus primeras manifestaciones comprobables, el hermetismo postula una interrelación unitaria del cosmos que solo la iluminación divina puede desvelar, y no la razón humana (Broek, 2016, p. 50). En la novela es lo que Dubois evidencia con respecto a *Melancolía I*, imagen definida explícitamente “hermética” (Montoya, 2014a, p. 201). Es la écfrosis más larga entre las cuatro analizadas, donde destacan rasgos innegables de este sistema místico y filosófico.

⁷ Al respecto, cabe recordar el enfoque de Orrego Arismendi (2017) en el tatuaje timucua que siempre “es circular” y “vuelve a su punto de partida”, vehiculizando así “significados arbitrarios” (p. 44).

⁸ Piénsese, a pesar de las numerosas diferencias, en la de Roland Barthes sobre la muerte del autor o en la de Stanley Fish sobre las comunidades interpretativas.

Si bien el asunto de la opacidad y de la autorreferencialidad del arte no es original, merece la pena remarcar su importancia para esta novela histórica que se ocupa de las guerras religiosas europeas y del genocidio americano del siglo XVI. En cuanto obra de ficción, de hecho, *Tríptico de la infamia* no escapa de la deriva hermenéutica. Es incluso un libro que en cierta medida se podría definir posmoderno por los deliberados anacronismos y, aún más, por ese tercer capítulo donde el *alter ego* de Montoya, siguiendo las huellas de De Bry, presenta sus viajes e investigaciones por Europa.⁹ Sin embargo, a pesar también de tal mezcla rotunda entre realidad e invención, dentro de este paradigma estético lo que verdaderamente importa de *Tríptico de la infamia* es su fundamento testimonial. Oscuridad exegética, desilusión mimética y necesidad de la memoria, entonces, son los principios artísticos que sobresalen con aparente paradoja. Pero es exactamente la contradicción en que se enfoca la veta más comprometida de *Tríptico de la infamia*.

La écfrasis testimonial

Hay al menos dos ejemplos muy nítidos de écfrasis testimonial que destacan entre los muchos que se podrían elegir. El primero es *Le Massacre de la Saint-Barthélemy*, el óleo de Dubois sobre la matanza de los hugonotes ocurrida en 1572. El segundo, la serie de grabados de De Bry que se basan en *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Aunque sus contenidos específicos no son tan esenciales como las reflexiones en torno a la suma de limitación y compromiso que conllevan estas imágenes, hay que señalar dos pasos indicativos de la extrema violencia que narra Montoya. Para el primer caso, Dubois lo describe de la siguiente forma:

[...] he pintado la parte dedicada al río. Las mujeres vestidas de negro que apuñalan en el puente y los cadáveres que flotan en las aguas tiznadas de rojo. Hacia el lado izquierdo, [...] he trazado una carreta llena de cuerpos desnudos que busca la dirección de las fosas comunes. [Supé] que en el centro de la tabla debía mostrarse lo que sucedió con Coligny. Esto lo he pintado en varias etapas. Lo han asesinado y dos hombres lo están lanzando desde la ventana. [...] Desnudo, aún botando sangre su cuello cercenado, en mi tabla el cuerpo de Coligny es llevado por varios guardias a Montfaucon donde se le colgará posteriormente. [...] Un grupo de soldados lleva, entre insultos y estrujones, a una mujer al río. Alguien se arrodilla y pide clemencia a quien le dispara en la cara. [...] Goulart varias veces me ha insistido en no olvidar a los dos adolescentes, no sobrepasaban los doce años le han dicho los testigos consultados, que arrastraron hacia el río a un bebé envuelto en pañales (Montoya, 2014a, pp. 188-190).

⁹ También por esto se incluye a menudo *Tríptico de la infamia* en la controvertida categoría de ‘nueva novela histórica’. Para profundizar en ella, véase Menton (1993) y Grützmacher (2006). El autor de *Tríptico de la infamia* comentó brevemente esta clasificación en Montoya, 2020b, pp. 81-83.

En cambio, para los grabados sobre *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, en palabras del narrador-autor del tercer capítulo,

A Bogotá se le practicó un tormento denominado trato de cuerda. El rey era dueño de dominios en donde proliferaban el oro y las esmeraldas. El tormento consistía en suspender el reo por las manos atadas a la espalda y dejarlo caer de súbito pero sin permitir que el cuerpo tocara el suelo. [...] Tres verdugos realizan simultáneamente sus acciones. Uno aviva el fuego de los leños para quemarle los pies a Bogotá. El del centro le amarra las manos luego de haberle atado al pescuezo una cadena. El otro le echa sebo ardiente en la barriga. Son vivísimas las contorsiones y creemos sentir el dolor de Bogotá por el realismo de su expresión (pp. 297-298).

Son solo dos escenas horribles entre una miríada de torturas, abominaciones y carnicerías. La crueldad humana, en particular, parece sin límites en la serie de *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, con abusos de cualquier tipo y un sadismo que excede las peores fantasías del Grand Guignol.

También para esta tipología más fáctica de pintura y de écfrosis se repiten muy a menudo las consideraciones sobre posibilidad e imposibilidad testimonial, ante todo, y esto es un poco más implícito a lo largo de *Tríptico de la infamia*, porque los documentos históricos en que se centra son al menos parcialmente ideológicos y representan solo un punto de vista, aun cuando sea el de las víctimas o el de sus partidarios.¹⁰ Por ejemplo, se ha escrito sobre *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* que

[el] de Las Casas es un argumento de autoridad y no de razonamiento, en especial cuando se trata de “probar” sus denuncias. [...] Por esto fray Bartolomé presenta a todos los indios como “buenos”, “inocentes”, “virtuosos” y “víctimas” de los españoles “malos”, “tiranos”, “degenerados” y “verdugos”. [...] El indígena, según esta perspectiva, es el espejo donde Las Casas se mira y refleja a sí mismo [y] su doctrina —por muy opuesta que sea a la de los conquistadores— se propone el mismo fin: someter a los indios. [Las Casas] no es menos colonialista que sus tan censurados españoles [a través de] la invención de un sujeto “indio” completamente indefenso y a merced de los conquistadores. [Fray] Bartolomé, en su afán de influir en sus lectores, se arroga el conocimiento [...] de los amerindios a quienes reduce a un grupo homogéneo sin defecto alguno [...]. El planteamiento ideológico de Las Casas es admirable, pero le falta el rigor crítico y conceptual de no estereotipar —en términos utópicos— a sus protegidos. [...] En efecto, idealizar al “indio” pasando por alto su abigarrada especificidad es, después de todo, una forma de incomprensión y de incompetencia intelectual. [...] La caracterización de Las Casas, pese a sus buenas intenciones, estigmatiza a sus “ovejas” como seres desnudos y débiles por “naturaleza” que requieren la “protección” del emperador y los mecanismos oficiales de poder (García, 2003, pp. 10-17).

¹⁰ Sin duda ha influenciado a Montoya el concepto de que cualquier historiografía es una construcción narrativa, desarrollado sobre todo en los años setenta: muy célebre el ensayo de White (1975). Al respecto, véase como el autor de *Tríptico de la infamia* comentó los fundamentos de la disciplina: “La primera pregunta que me asalta [...] es si existe la verdad [...]. La impresión que tengo del pasado es [...] de una profunda precariedad. [Los escritores] son proclives a creer que su labor de investigación es suficiente excusa para que el lector entre confiado en sus relatos [como] coordenadas de la verdad. Siempre me ha parecido una labor más anclada en [...] la intención de ‘manipular’ al lector” (Montoya, 2020b, pp. 81-82).

Las lagunas del ensayo de Las Casas justamente como documento histórico están resumidas en el comentario que el narrador-autor hace en el tercer capítulo de *Tríptico de la infamia*, donde se afirma que *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* “es un libro excesivo” y “mal escrito”, con “[p]ocas ideas” y repitiendo siempre “los mismos temas” (Montoya, 2014a, p. 285).¹¹

Otro ejemplo es el de los grabados sobre el cautiverio en Brasil de Hans Staden, un soldado alemán que vivió algunos meses, aproximadamente en 1555, entre los tupinambas. Montoya (2014b) señala en un artículo suyo, más o menos contemporáneo y complementario a *Tríptico de la infamia*, que

En los grabados de Théodore De Bry [el] indio es a, a veces, un caníbal. A veces, una especie de hombre idealizado, un primitivo Adán atiborrado de tatuajes. Esta circunstancia ambigua se presenta, particularmente, en las ilustraciones que De Bry hizo para ilustrar la *Historia del Brasil* de Hans Staden [...]. En las imágenes de De Bry se manifiesta [...] el carácter terrible de la antropofagia practicada por los tupinambas. En ellas Staden parece implorando la misericordia de Dios en medio de una barbarie que siempre está a punto de devorarlo (p. 125).

En la novela hay un paso sobre Staden que se puede condensar en la rotunda conclusión de que el modo más recurrente “de [hablar] del otro, en esta primera etapa de la representación [...] del aborígen americano, est[á] impregnado de terror” (Montoya, 2014a, p. 221). O sea, de prejuicios profundos y distorsiones ideológicas.

Además de tal falta historiográfica y epistemológica que afecta las fuentes de la pintura, hay otra razón para cuestionar la fiabilidad de las imágenes: de nuevo, precisamente su esencia estética, es decir, creativa, escurridiza y vaga. La misma que se ha subrayado con respecto al tatuaje timucua, a los cuadros de Van Eyck y Uccello y a los grabados de Durerro. Es muy clara la inferencia: si el arte es siempre ficción, y además tiene carácter enigmático y arbitrario, ¿cómo puede explicar de forma veraz algo tan concreto como una masacre o un genocidio? En otras palabras, ¿cómo puede considerarse testimonial? Es la pregunta que Dubois, el pintor más directamente perjudicado por la violencia, hace en el segundo capítulo de *Tríptico de la infamia*: “¿Qué tiene que ver el color con el dolor?” (p. 180). Simplificando, si incluso el retrato de una pareja en su casa muestra rasgos inaprensibles por la opacidad propia de cualquier tela —y cabe ignorar por un momento el específico, muy oscuro simbolismo de la de Van Eyck—, parece difícil que otro óleo pueda describir eficazmente una matanza con centenares de

¹¹ Para profundizar más en el vínculo entre *Tríptico de la infamia* y *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, véase Campobello (2017, pp. 57-59).

muertos. No importa que el lienzo en cuestión sea realístico, sugiere su autor Dubois, ni que consiga dar cuenta del acontecimiento en detalle, porque “jamás es lo mismo una masacre que su representación” (p. 185). Exactamente lo que se podría afirmar, para el arte del siglo xx, sobre *Guernica* (1937) de Pablo Picasso.

En *Tríptico de la infamia* se trata de una reflexión amplia y de alguna manera total que se repite a menudo: desde los mapas y los atlas de Le Moyne, que no son tierras obviamente sino otras representaciones, hasta los grabados de De Bry, que son simulacros de objetos reales. Y cuando Dubois insiste en la oportunidad del “silencio” y la tentación de “callar[se]”, de “enmudecer[se]” (p. 180), como si sus colores fueran palabras, resulta evidente la autorreferencia a la literatura. De hecho, ¿qué puede una novela contra la verdadera barbarie de la historia? Si la pintura es una copia ambigua e imperfecta de la vida, ¿qué valor tiene la écfrosis, que es la reproducción verbal de algo de por sí fallido?

La respuesta a esta y a todas las preguntas posibles es la confesión de De Bry en torno a su trabajo:

Tan solo he procurado, a través de mis grabados, denunciar. [No] he cesado de preguntarme cuál puede ser la dimensión de diecisiete grabados [...] si se ponen ante la muerte de tantos hombres. ¿Qué significa lo uno y lo otro? ¿Qué significa pintar y qué ser asesinado? ¿Qué significa la muerte violenta y qué la representación de esa muerte? [...] En el fondo de mí hay algo que se niega a aceptar que un grabado logre expresar la cabal dimensión de un acontecimiento. La realidad siempre será más atroz y más sublime que sus diversas formas de mostrarla. Creo que todo intento de reproducir lo pasado está de antemano condenado al fracaso porque solo nos encargamos de plasmar vestigios [...] cuya esencia es *inasible*. [...] ¿Bastan diecisiete grabados para redimir la infamia que la violencia provoca? Quizás no sea suficiente esto ni nada de lo que podamos hacer en adelante. [...] Pues no ignoro que solo he pintado la imagen de un exterminio (pp. 278-279, énfasis mío).

Vale anotar que este fragmento comprende todas las consideraciones previas sobre las lagunas del arte, incluyendo su carácter siempre velado (“solo nos encargamos de plasmar vestigios [...] cuya esencia es *inasible*”). Pero el paso se abre con otra observación, o sea, la tarea de “denunciar”. Entonces, si bien el cuadro de Dubois, los grabados de De Bry y hasta *Tríptico de la infamia* son solo “vestigios” que nunca consiguen “expresar la cabal dimensión de un acontecimiento”, es justamente en la denuncia que radica su importancia. Una condena que no es documental de forma estricta y recurre a los instrumentos propios de la ficción.

En *Tríptico de la infamia* destaca la idea de que el arte, pese a su arbitrariedad y su imposibilidad de alcanzar la verdad absoluta —como tampoco puede la historiografía, por supuesto—, aviva la memoria y desvela lazos inéditos precisamente gracias a su amplitud hermenéutica, a su gama infinita de lecturas. En efecto, solo la invención hace

que tenga sentido y coherencia relacionar la vida de Le Moyne, Dubois y De Bry con la colonización de América, y a su vez esta con las guerras religiosas europeas y todo el conjunto con los horrores de la contemporaneidad, que el narrador-autor menciona en el tercer capítulo. Lo que la ficción posibilita, en otras palabras, es algo que no permitirían las disciplinas rigurosas y duras: el salto interpretativo, la comparación más libre, el inesperado encuentro temático. Por consiguiente, el círculo hermético de la novela, ese espacio inagotable donde todo significado encaja y se alimenta con otro, adquiere el ulterior matiz del compromiso que trasciende disciplinas, épocas y fronteras.

Si bien podría parecer un poco ingenua esta connotación ‘catártica’ de la denuncia histórica por medio de la literatura, es sugerente su articulación en *Tríptico de la infamia* a través del diálogo entre medios expresivos, tiempos y lugares, así como entre impotencia y necesidad testimonial. Tal vez no hay escena más emblemática, para representar esta confluencia, que el espejismo del narrador-autor persiguiendo a De Bry en Fráncfort. El *alter ego* de Montoya sabe que no podrá hablar con él, ni llegar a él. Sin embargo, gracias a la imaginación establece un contacto fundado, de nuevo, en la denuncia:

[...] me aventuro a pensar qué respondería Théodore De Bry si le refiero algunos eventos de mi época, no para angustiarse, sino más bien para consolarlo. [...] Sí, le podría demostrar con suficiencia que, pese a las comodidades de la tecnología y las bondades de la ciencia, mi tiempo es quizás más pavoroso que el suyo. Pero acaso él diga que el hombre ha sido, es y será siempre una criatura devastadora, y el padecimiento por él provocado, por una razón u otra, la constante de la historia (Montoya, 2014a, pp. 268-269).

Es el hilo que une presente y pasado, Europa y América, invención y realidad en la historia de la infamia contada por Montoya.

Muchas lecturas de *Tríptico de la infamia* convergen, al final, en consideraciones análogas sobre esta *intentio auctoris* que consiste en “explora[r] lo que significa ser artista en una época de grandes masacres” (Dhondt, 2017, p. 315).¹² Lo que se ha intentado resaltar aquí es que tal *intentio* testimonial sobresale también por un elemento que la crítica anterior ha subestimado, es decir, la dialéctica con la cara hermética del arte. De alguna manera, exactamente porque ello no significa nada en sí, al artista toca la difícil tarea de darle un sentido político y social adecuado, además de una forma estética. Quizás sea esta la lección más universal de la novela de Montoya.

¹² Véase también Vanegas Vásquez (2017, pp. 143-145).

A modo de conclusión

Como indicaron algunos críticos, *Tríptico de la infamia* cierra una trilogía ideal formada con *Lejos de Roma* (2008) y *Los derrotados* (2012).¹³ Argumento común es una historia ‘menor’, obviamente recreada en la ficción novelística: el decadente exilio del poeta Ovidio en *Lejos de Roma*, la lucha independentista colombiana desde el punto de vista de Francisco José de Caldas en *Los derrotados* y, por último, la vida de los tres protagonistas de *Tríptico de la infamia* entre guerras y colonización. Pero siempre destacan vínculos con el presente, a veces en forma de anacronismos flagrantes. Además, cabe remarcar que, si la ambientación de *Lejos de Roma* es estrictamente europea mientras que americana es la de *Los derrotados*, *Tríptico de la infamia* une en su trama los dos continentes. Es otro ejemplo del entretejido de trasfondos, artes, temas y personajes que se ha evidenciado aquí siguiendo, con una perspectiva diferente, el camino ya trazado por análisis anteriores.

Tríptico de la infamia, acaso la novela más metaliteraria de las tres por su constante autocuestionamiento a través de la pintura como objeto de investigación o expediente, sugiere cotejos tanto con *Lejos de Roma* y *Los derrotados* como con el resto de la narrativa de Montoya, desde las primeras colecciones de cuentos hasta la reciente *La sombra de Orión* (2021). Para mencionar solo un caso, piénsese en *La sed del ojo* (2004), centrado en la fotografía erótica y entonces, a su vez, en la écfrosis. Se trata de hipotéticos frentes dentro de la producción de Montoya que la crítica podría profundizar aún más, considerando que el único trabajo con este enfoque parece ser el de Mejía Suárez (2018). Sin embargo, está claro que hay otros frentes posibles —tanto específicos sobre *Tríptico de la infamia* como generales sobre la obra de Montoya— que todavía presentan facetas inéditas: el sentido de la historia, la relación con otras novelas latinoamericanas de género, la influencia de la música, etc.

Como siempre, las obras complejas abren infinitas oportunidades, sugerencias y rutas de lectura. Y esto vale para cualquier expresión artística. *Tríptico de la infamia*, al igual que los cuadros misteriosos que aparecen en ella, nunca agota sus potenciales interpretaciones.

¹³ Según Mejía Suárez (2018), además de ser todas novelas históricas, “*Lejos de Roma*, *Los derrotados* y *Tríptico de la infamia* [ponen en común la reflexión] sobre cómo los archivos [...] reciben tensiones entre lo que se olvida y lo que se recuerda en la construcción del pasado desde el presente” (p. 51). Para Vanegas Vásquez (2017), en términos más generales, se trata de una trilogía ideal por su representación común de las emociones “bajo el ángulo de [ciertos] acontecimientos políticos” del pasado (pp. 145-146).

Referencias bibliográficas

- Bárcaga Morales, I. L. (2022). *Relaciones interartísticas en las novelas Tríptico de la infamia, de Pablo Montoya y Pecado, de Laura Restrepo*. Tesis de doctorado, Universidad de Concepción. Recuperado de <http://repositorio.udec.cl/jspui/handle/11594/9851> [25/11/2022].
- Broek, R. van de. (2016). Hermetism and Gnosticism. En G. A. Magee (Coord.). *The Cambridge Handbook of Western Mysticism and Esotericism* (pp. 49-58). New York: Cambridge University Press.
- Campobello, M. (2017). *Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya, la permanencia del desamparo. *Poligramas* 44, pp. 53-65. DOI: <https://doi.org/10.25100/poligramas.voi44.5327>
- Dhondt, R. (2017). *Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya como cuadro barroco. *Mitologías hoy* 16, pp. 307-319. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.483>
- García, G. V. (2003). La invención 'ética' del sujeto indígena en la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. *Iberoamericana* 3 (12), pp. 7-24. Recuperado de <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/download/627/311/> [25/11/2022].
- Grützmacher, Ł. (2006). Las trampas del concepto de la 'nueva novela histórica' y de la retórica de la historia postoficial. *Acta Poetica* 27 (1), pp. 141-167. DOI: <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2006.1.193>
- Hann, J. H. (1996). *A History of the Timucua Indians and Missions*. Gainesville: University Press of Florida.
- Harris, W. V. (1996). *Literary Meaning. Reclaiming the Study of Literature*. Basingstoke-London: MacMillan Press.
- Heffernan, J. A. W. (1993). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press.
- Karastathi, S. (2015). Ekphrasis and the Novel/Narrative Fiction. En G. Rippl (Coord.). *Handbook of Intermediality* (pp. 129-155). Berlin/Boston: De Gruyter.
- Kemp, M., Massing, A., Christie, N., Groen, K. (1991). Paolo Uccello's *Hunt in the Forest*. *The Burlington Magazine* 133 (1056), pp. 164-178. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/3100492> [25/11/2022].
- Klibansky, R., Panofsky, E., Saxl, F. (2019). *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*. Montreal: McGill-Queen's Press.
- Koster, M. L. (2003). The Arnolfini double portrait: a simple solution. *Apollo* 158 (499). Recuperado de <https://link.gale.com/apps/doc/A109131988/AONE?u=google scholar&sid=bookmark-AONE&xid=d0dc5ddd> [25/11/2022].
- Krieger, M. (1992). *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press.
- Mejía Suárez, C. M. (2018). La ékfrasis del archivo visual del dolor como estrategia narrativa en la novelística de Pablo Montoya. *Revista de estudios colombianos* 51. DOI: <https://doi.org/10.53556/rec.v51i0>

- Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Montoya, P. (2012). Música y revolución en *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier. En C. Vásquez, K. Perromat Agustín (Coords.). *Hommage à Alejo Carpentier* (pp. 109-121). París: Indigo.
- Montoya, P. (2014a). *Tríptico de la infamia*. Bogotá: Penguin Random House.
- Montoya, P. (2014b). La representación pictórica de los indios timucuas en Jacques Le Moyne y Théodore De Bry. *Boletín de Antropología* 29 (47), pp. 116-140. Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/boletin/article/view/20388> [25/11/2022].
- Montoya, P. (2020a). Volver a Carpentier. *El malpensante*. Recuperado de <https://elmalpensante.com/articulo/4316/volver-carpentier> [25/11/2022].
- Montoya, P. (2020b). La novela histórica y *Tríptico de la infamia*: aproximaciones personales. *Revista Universidad de Antioquia* 338, pp. 80-90. Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/341602> [25/11/2022].
- Orrego Arismendi, J. C. (2015). El cuerpo vivo y el cuadro muerto. Sobre el arte pictórico en *Tríptico de la infamia*. *Revista Universidad De Antioquia* 322, pp. 29-34. Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/25147> [25/11/2022].
- Orrego Arismendi, J. C. (2017). Una sociedad timucua y su estilo: Claude Lévi-Strauss en *Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya. *Estudios de Literatura Colombiana* 41, pp. 33-47. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n41a02>
- Sager Eidt, L. M. (2008). *Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film*. Amsterdam/New York: Rodopi.
- Vanegas Vásquez, O. K. (2017). Estética visual del miedo en la narrativa de Pablo Montoya. *Estudios de Literatura Colombiana* 41, pp. 139-151. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n41a09>
- White, H. (1975). *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press.

IDENTIDAD NARRATIVA Y “YO ESCRITOR” EN LA NARRATIVA DE PABLO MONTOYA *

L'IDENTITÉ NARRATIVE ET LE “ JE ÉCRIVANT ” DANS L'ŒUVRE DE PABLO MONTOYA

Orfa Kelita Vanegas Vásquez¹

* Artículo derivado del proyecto de investigación “Autoficción y poéticas del yo escritor en la novela colombiana de inicios del siglo XXI” Código n.º 5012, adscrito al Grupo de Investigación Estudios Interdisciplinarios en Literatura, Arte y Cultura (Eilac), de la Universidad del Tolima.

Cómo citar este artículo: Vanegas Vásquez, O. K. (2023). Identidad narrativa y “yo escritor” en la narrativa de Pablo Montoya. *Estudios de Literatura Colombiana* 53, pp. 135-152. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.352688>

¹  okvanegasv@ut.edu.co
Universidad del Tolima, Colombia

Resumen: Pablo Montoya inventa un alter ego de autor que puede leerse como metáfora del “escritor deseado”, como un “yo auto(r)ficcional” con libre movimiento entre los libros que lo incorporan. Este “yo escritor que se quisiera ser” entrega en cada recorrido poético una faceta nueva de quien escribe, narra y es narrado, así como una serie de reflexiones sobre el suceso mismo de la escritura. Seguir la ruta narrativa de Montoya es armar pieza por pieza la “totalidad” de un “yo escritor”. Se identifica una identidad narrativa en continua suspensión, un héroe en trazo permanente, que además es en cuanto narración del acto propio de escritura.

Palabras clave: Pablo Montoya, novela colombiana, poéticas del yo, identidad narrativa.

Résumé: Pablo Montoya invente un alter ego d’auteur, qui peut être lu comme une métaphore de l’“ écrivain souhaité ”, comme un “ moi auto(r)fictionnel ” avec une libre circulation entre les livres qui l’incorporent. Ce “ moi écrivain qu’il souhaite être ” révèle dans chaque parcours poétique une nouvelle facette de celui qui écrit, raconte et est raconté, ainsi qu’une série de réflexions sur l’acte même de l’écriture. Suivre le parcours narratif de Montoya, c’est assembler pièce par pièce la “ totalité ” d’un “ moi écrivain ”. On identifie une identité narrative en suspension continue, un héros en trace permanente, qui est aussi une narration de l’acte propre d’écriture.

Mots-clés : Pablo Montoya, roman colombien, poétique du moi, identité narrative.

Editores: Andrés Vergara-Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 15.02.2023
Aprobado: 09.06.2023
Publicado: 31.07.2023

Copyright: ©2023 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



Introducción

Para desarrollar un personaje, hay que seguir narrando
Frank Kermode (1979)

Gran parte de la narrativa de Pablo Montoya constituye y sostiene la presencia del personaje escritor Pedro Cadavid como principio estético que articula diferentes preocupaciones temáticas y estilísticas de su creador. Cadavid es personaje protagonista en *Los derrotados* (2012), *La escuela de Música* (2018) y *La sombra de Orión* (2021); asimismo, por inferencia lo reconocemos en el tono discursivo y la indicación de experiencias comunes —viajes, publicaciones, ocupación— en *Tríptico de la infamia* (2014), *Cuaderno de París* (2016) y en cuentos como “Réquiem por un fantasma” (2006), “Exhumación” (2006) y “Tomás” (2010). Es evidente la intención estética del autor por seguir dando densidad a un personaje en su proyecto creativo hasta llegar a consolidar un *alter ego*, un “yo escritor”, con la viveza de lo real y siempre en continuo trazo. El relato nuevo dialoga, recuerda y anticipa aspectos de Cadavid, lo que genera un efecto de héroe inconcluso. Montoya pareciera apostar por la construcción de un “yo escritor deseado”, por la invención de una figura literaria trascendental, en el sentido en que Pedro Cadavid se nutre no solo de experiencias imaginadas, sino también de lo vivido por su creador. El personaje está siempre “tratando de ser” en su naturaleza misma de narrador de una realidad, tanto individual como social, inestable y huidiza. Desde la idea unamuniana acerca del carácter plural del yo,¹ donde preexiste un yo radical y voluntarioso, *el que uno quiere ser*, la invención de un personaje como Pedro Cadavid recalca en el empeño de la invención del sí mismo del autor a partir de lo que se anhela, se está dejando o se rechaza ser. No es el acontecer de Montoya o del país tal como ha sido lo que la escritura recompone, sino como se hubiese deseado, temido o esquivado ser en y con ese pasado, incluso en el futuro. Una decisión estética que, si bien está permeada por acontecimientos factuales, ubica la escritura en el campo netamente ficcional y del deseo.

A partir de estas ideas iniciales, este artículo indaga la estructura, sentido y efecto simbólico del personaje principal —Pedro Cadavid— de las novelas del escritor colombiano. Sugerimos que Montoya aprovecha recursos de la autoficción para dar forma a un

¹ En el apartado II del prólogo al libro *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, a partir de la reflexión de una teoría de Oliver Wendell Homes en la que se aborda la posibilidad de tres “yoes” que nos constituyen: el que uno es, el que se cree ser y el que los otros creen que uno es, Unamuno (2020) propone que un cuarto yo es *el que se quisiera ser*, este yo deseado refugia el demiurgo del verdadero yo. Es decir, que el deseo y la voluntad produce el *yo real*, el yo que nos habita en el deseo de ser y el que finalmente nos salva o nos pierde (p. 8).

protagonista ficcional que establece paralelismos autobiográficos entre autor, narrador y narrado. Las “intromisiones” *in corpore e in verbis* del autor en el mundo ficcional, esto es, la alusión intradiegética a experiencias concretas como viajes y profesión, además del razonamiento moral y la citación de publicaciones anteriores —“autotextualidad” (Toro, Schlickers y Luengo, 2010)—, indican el interés del escritor colombiano en enfocar más allá de la experiencia propia, la preocupación estética-ontológica del hacer literario y la postura misma del escritor —factual y ficcional— ante la realidad caótica que le preocupa y reconstruye con su novelística. Montoya erige un entramado literario a partir de un personaje de carácter auto(r)ficcional (Toro, Schlickers y Luengo, 2010).² Ciertamente, Pedro Cadavid es una identidad autoficcional en cuanto se exhibe de forma imprevista y metaléptica como el autor del texto que estamos leyendo —*mise en abyme aporistique* (Dällenbach, 1977)— y del cual se sabe parte. Las técnicas literarias, abiertamente expuestas, acreditan la artificialidad del relato y la complejidad de la escritura cuando se anima a figurar lo intangible ominoso y su impacto en el estado íntimo de quien escribe y narra.

Para el análisis dialogamos diversas categorías y conceptos propuestos por estudiosos interesados en la intromisión del *yo* en la ficción (Ricœur, 1999; Colonna, 1989; Gasparini, 2004; Alberca, 2007; Casas, 2014, etc.). No sobra indicar que si bien nos interesa indagar desde el ángulo de la autoficción, el personaje escritor que Montoya construye, no circunscribimos la obra al campo autoficcional. No es propósito de este estudio rotular las novelas en cuestión como autoficciones, porque pueden ser leídas desde diversas gamas novelescas, incluso desde la hibridez genérica cuando se reconoce que las tramas se nutren de varios modelos textuales a la vez: ensayo literario, crítica estética, comentario político, cartas, etc.

Pedro Cadavid, soy yo

La creación del “personaje vivo” como resultado de la tensión entre la sensibilidad del autor y el acto mismo de la escritura se revela en la famosa frase flaubertiana *Madame*

² La propuesta del concepto auto(r)ficción traza una variante en los estudios de la intromisión del *yo* en la ficción con el propósito de indagar los textos que evaden la homonimia o juegan con esta y que, además, “delatan” sin disimulo al autor a partir de referencias intertextuales, autotextuales, o con alusiones a obras ya publicadas o experiencias personales concretas (Toro, Schlickers y Luengo, 2010).

Bovary, c'est moi.³ En efecto, y de acuerdo con Vouilloux (2014), cuando el escritor francés inventa su heroína se incorpora en ella y luego se proyecta (p. 7). Esto es, que el creador vive en su creatura en el instante mismo que la escribe, para después reconocerse en ella. En palabras de Flaubert (2007):

Mis personajes literarios [...] me afectan, me persiguen, o más bien soy yo quien está en ellos. Cuando escribía el envenenamiento de Emma Bovary, tenía tan el sabor del arsénico en la boca, estaba tan bien envenenado yo mismo, que me di dos indigestiones una sobre otra, dos indigestiones muy reales, luego vomité toda mi cena (p. 562).⁴

De la cita se derivan diferentes situaciones; entre estas, la fuerte incidencia del personaje creado sobre su propio creador y la conciencia de la capacidad genésica-afectiva de la escritura. El escritor está en su personaje, mas no en el sentido autobiográfico del hecho, sino, más bien, en el de la sensibilidad; Flaubert está en Madame Bovary en tanto siente en ella y con ella su estado agónico. La imagen gustativa, sensorial, de la declaración anterior deriva de un escritor lúcido frente a su obra; sabe que sus personajes son imaginarios; sin embargo, se ve afectado por ellos. Como bien precisa Cheminaud (2011), hay en la conciencia de Flaubert tal presencia de sus propios personajes que llega a sentir sus afectos, los que él mismo ha puesto en marcha (p. 82). Creador y creatura, en este orden, se saben entidades autónomas, el escritor siente la dicha o la desgracia del personaje como experiencia que pertenece a “otro”, gesto en el que descansa la autonomía de su creación. El reconocimiento de lo sensible ajeno desliga al personaje de su creador, incluso llega a producirse el efecto ficcional de “mirarse” el uno al otro desde la complicidad de la coexistencia literaria. La invención de Pedro Cadavid se ubica en estas coordenadas estéticas. Pedro Cadavid, *soy yo*, insinúa Montoya cuando afirma que este es un *alter ego* de sí mismo. La estrecha relación entre escritor personaje y escritor factual se alimenta de la conciencia que cada uno tiene del otro y de la destreza de la escritura en dar forma a una creatura independiente, si consideramos que esta toma vida a partir de la intensidad afectiva e intelectual del propio creador. En palabras precisas, la potencia de la vitalidad de Cadavid no está en la incorporación de una suma de vivencias de su creador, sino en la pericia de la palabra que lo moldea,

³ Sabemos de la discusión hoy frente a la autoría o no de Flaubert de esta frase ; sin embargo, este espacio no es el indicado para entrar en esta cuestión.

⁴ *Mes personnages imaginaires [...] m'affectent, me poursuivent, ou plutôt c'est moi qui suis en eux. Quand j'écrivais l'empoisonnement d'Emma Bovary, j'avais si bien le goût d'arsenic dans la bouche, j'étais si bien empoisonné moi-même, que je me suis donné deux indigestions coup sur coup, deux indigestions très réelles, car j'ai vomi tout mon dîner* (Flaubert, 2007, p. 562). Las citas de fuentes en otro idioma son traducciones propias, a no ser que se indique lo contrario.

en la cuidadosa composición de la escritura para lograr espesor en cada pensamiento y emoción que lo remueve.

Cadavid es una identidad de autor, pero es una que se quiere ficcional y busca tomar distancia de un reflejo mimético del escritor real, aunque no deja de suscitar, por supuesto, un “efecto reflectante” (Colonna, 1989, p. 248).

Son dos los principios retóricos que se juegan en las novelas para fijar la identidad narrativa autónoma y un pacto de lectura ficcional. El primero es narrar en estilo indirecto libre, y el segundo toma forma en la heteronimia. Empecemos con la explicación del primer principio a partir de las siguientes citas:

Él sonreía con timidez, mirando hacia abajo, como si lo avergonzara el destino de su padre. Tuvo la sospecha de que retomar el ritmo de sus estudios musicales iba a ser arduo. Temía que le llegara una de esas abulias ingratas que sobrevienen en los duelos, pero Cadavid superaba los obstáculos con relativa facilidad (Montoya, 2018, p. 305).

[...] le estrechó la mano a Cadavid con entusiasmo. Le dijo: Maestro. Él se sorprendió y le pidió que lo llamara Pedro. El joven explicó que lo admiraba porque era un escritor. Él no supo qué responder e inesperadamente se sonrojó (Montoya, 2021, p. 229).

Las citas indican un narrador en tercera persona contando en pretérito indefinido no solo aspectos manifiestos del comportamiento de Pedro, sino también aquellos que no vemos: “temía que le llegara una de esas abulias ingratas” o “Él no supo qué responder”. Lo que pasa en la vida de Cadavid lo sabemos desde el punto de vista de una tercera voz que integra la palabra y los pensamientos de Cadavid en el tejido de la narración. Es decir, y reflexionando con Ricœur (1999, pp. 215-230), la identidad de Pedro se erige desde la integración del discurso del narrador en tercera persona que asume el del personaje escritor al prestarle su voz, mientras que tal narrador se pliega al tono de Cadavid. Es un juego narrativo que fusiona la intención referencial de la tercera persona con la intención reflexiva de la primera persona del relato, es decir, de Cadavid. Así entonces, estamos frente a un narrador, en apariencia extradiegético, que da la ilusión de establecer una relación de efectividad con lo narrado y poner ante el lector una conciencia cuasi omnipresente que medita, revisa y juzga todo acto y pensamiento. De igual forma, como se indagará más adelante, este “narrador simbiótico” articula reflexiones y digresiones acerca de la verdad del *yo* y la capacidad de realidad de la escritura.

De otro lado, y en relación con el segundo principio retórico, la heteronimia, Montoya “bautiza” su *alter ego* como Pedro Cadavid. Este personaje comparte con su autor los estudios en el Liceo Antioqueño, la formación musical en Tunja, la migración

a París, el escribir una novela sobre el exilio, otra sobre Caldas y una más acerca de La Escombrera.⁵ Mas, aun cuando existen estas situaciones comunes entre creador y creatura, el hecho de llamarse Pedro Cadavid autentica una autonomía que, si bien se equipara con la identidad del autor, la heteronimia libera, incluso, busca negar el *yo* del creador. De esta manera, la intención ficcional de la escritura toma fuerza. El nombre propio, como sugiere Alberca (2007), “no es una simple etiqueta, sino que está íntimamente ligado a la construcción de nuestra propia personalidad, individual, familiar y social” (p. 3). Denominarse entonces de forma diferente al autor ratifica un carácter fictivo y acentúa el distanciamiento entre ambas presencias. La relación de lo real y lo imaginario ubica lo narrado en el ámbito de la ficción, aunque la fuerza del autor siga latente en la vida de su personaje y viceversa. La identidad de Pedro Cadavid se nutre de la semejanza y la diferencia entre el autor real y su figuración literaria, sugiere una negación pero también una afirmación de lo relatado con su referente. Pedro es y no es al mismo tiempo idéntico y diferente al autor. Podría parecer confusa esta posibilidad de existencia literaria, pero en esta ocasión, una vez más, se actualiza la inquietud de Alberca (2007) de si no es acaso en el plano de la ficción donde se puede ser y no ser al mismo tiempo, donde lo imposible se hace posible, y si la paradoja, justamente, no es un valor de la ficción frente a otro tipo de discurso o representación de la realidad.⁶

Ahora bien, la identidad nominal del personaje eje de las novelas del escritor colombiano motiva la cuestión por el origen del nombre “Pedro Cadavid”. Claramente, no es impensado nombrar a un personaje de cierta manera cuando con él se proyecta una faceta cardinal del sí mismo. El juego nominal va más allá de un “golpe de dados” si asentimos con Colonna (1989) que “el nombre en su evidente función distintiva compromete simbólica y afectivamente a la persona” (p. 47), y en este caso a la proyección de autor. Se acepta que el nombre que nos distingue es fruto de un acto arbitrario, en el sentido en que surge de la voluntad afectiva de quien nos lo endilgó. Pero dicha arbitrariedad

⁵ Nos referimos a *Lejos de Roma*, *Los derrotados* y *La sombra de Orión*. Es recurrente la metalepsis y la “autotextualidad” entre estas novelas; Pedro Cadavid en el transcurso de diferentes tramas y momentos se refiere a ellas como escrituras publicadas o en proceso de elaboración. Son varios los cuentos que también presentan este inter-diálogo estético.

⁶ Retomamos parte de la reflexión de Alberca cuando, a partir de la refutación a Genette sobre la imposibilidad de la razón de concebir *ser* y *no ser* al mismo tiempo, llama la atención sobre el personaje novelesco como posibilidad alterna de *ser* a la vez idéntico y diferente al autor. Alberca (2007) explica esta posibilidad desde la idea de lo ambiguo (p. 240); nosotros la indagamos desde la paradoja. La ambigüedad remite a la confusión mientras que la paradoja acepta como principio positivo de la ficción la contradicción (De Aguiar e Silva, 1972, p. 293).

es necesaria y hasta trascendente cuando vemos que en ella habita el reconocimiento individual, colectivo y normativo. “Todo pasa por el nombre propio” (p. 47), propone Colonna. Cualquier confusión que afecte la identidad nominal puede desencadenar el quebranto de la constitución íntima, devenir, incluso, en sensación de extrañamiento, pesadilla o usurpación (Alberca, 2009, p. 228).

La escritura de Montoya poco indica del simbolismo del nombre de su personaje. Sin embargo, en una entrevista que le hicimos al escritor (Vanegas, 2021), nos revela que el nombre Pedro viene de su admiración por el Pedro apóstol, que alude a la piedra, la solidez y la resistencia. La mención de san Pedro aparece también en el cuento “Las formas del silencio”.⁷ En esta ocasión el personaje narrador, un escritor que ha abandonado el mundo de la música y la vida sonora, se identifica con el san Pedro apóstol de la crónica cristiana apócrifa de *El odio a la música*, de Pascal Quignard. Como el santo de Quignard, el narrador del cuento de Montoya tiene una fobia sonora, se siente taciturno y proclive a la soledad. Comparten la búsqueda del silencio absoluto como acceso a la reconciliación consigo mismo, a la verdad y la plenitud del amor. Una significación apológica que también se relaciona con el *alter ego* de Montoya, quien en varias ocasiones expresa su malestar frente al ruido cotidiano de los espacios habitados. En todo caso, preguntarse por la raíz simbólica del nombre “Pedro Cadavid” es transitar una suerte de laberinto ontológico donde diversas trayectorias de *ser* se entrecruzan, donde confluyen no solo la identidad del escritor deseado, sino también fragmentos de identidades otras.

Como veremos, Pedro es un personaje múltiple: a través de él y con él se expresan los desaparecidos, los olvidados, los asesinados de la tragedia política colombiana. La concurrencia numerosa de presencias trágicas en la identidad narrativa amplifica un efecto fantasmagórico en el *yo* factual, esto es, una intención reflectante del deseo de Montoya de convertirse, a su vez, en el plano ficcional, en la voz y presencia plural de los “vencidos”; aspecto que revela el carácter complejo de la identidad de quien escribe, narra y es narrado. Dice también, esta intención estética, de un

⁷ “Las formas del silencio” es un cuento que hace parte del libro *El beso de la noche*. Aparece en su trama un personaje central dedicado a construir una sonoteca con todo tipo de sonidos y ruidos de Medellín. Podemos inferir que este personaje se reconfigura y desarrolla plenamente en la novela *La sombra de Orión* (2021). En el capítulo siete: “La sonoteca”, aparece Mateo Piedrahita, un músico que levanta una sonoteca, a modo de un fichero sonoro, con los sonidos de los desaparecidos, una serie de grabaciones de sonidos espectrales que recoge de las fosas comunes o lugares de la muerte en varios sitios de la ciudad (Montoya, 2021, pp. 277-295). Una apuesta novedosa del escritor para recuperar con los sonidos la presencia de los desaparecidos.

compromiso ético, no tanto por el tema explícito de las consecuencias de la violencia sino, y sobre todo, por la apuesta a nuevas modalidades expresivas de lo retórico, por la invención de un personaje particular como lo es Pedro Cadavid, y con este la construcción de un discurso que transgrede la palabra oficial frente al tema de la desaparición forzada y las muertes criminales en manos de todo tipo de ejércitos: legales, ilegales y paralegales. Ciertamente, la narrativa de Montoya articula violencia y política, ética y estética con la intención de desenmascarar el verdadero rostro de la infelicidad política y ofrecer una realidad ficcional mucho más cercana a lo sucedido. La desaparición forzada que *La sombra de Orión* configura, dice de una práctica atroz del gobierno de Uribe Vélez y su programa “Seguridad democrática”. Sobre este punto volveremos más adelante.

En el turbulento mundo contemporáneo, la identidad es maleable y plural. A diferencia de lo que hasta cierto momento se pensó sobre la identidad como la capacidad de permanencia de un “algo” inamovible, o de un elemento de continuidad que compone el verdadero sí mismo y da forma a un sujeto fijo, pensar hoy la identidad es constatar su descentramiento de lo individual absoluto, es reconocer la dinámica cambiante, la experiencia vital, personal y colectiva, y los giros temporales que la alteran y rehacen (Hall, 2014, pp. 373-383). La identidad como algo mutable va en ritmo paralelo con la pérdida de su unidad. La saturación social, por ejemplo, habilita una multiplicidad de lenguajes del *yo* que provocan resonancias de múltiples sentidos sobre nosotros mismos. La unidad del *yo* se fragmenta cuando nos vemos empujados a desempeñar múltiples roles, muchas veces incomparables entre sí. De este modo, la idea de un “yo auténtico”, único e inamovible, resulta imposible, se esfuma. Así entonces, “el yo plenamente saturado deja de ser un yo” (Gergen citado en Alarcón, 2014, p. 17), se pierde la unidad. Desde este ángulo interpretativo, la de Pedro Cadavid sería entonces una identidad saturada, un *yo* múltiple que, habitado por la presencia de los desaparecidos, es, además de un *yo* personal, un amplio abanico de “yoes” manifiestos del trauma social. Sin dejar de ser *sí mismo*, Pedro se abre a toda una extensión de “yoes”, que toman representación y sentido a través de su palabra. “El yo se multiplica por cada relación que poseemos” (p. 117); no existe, por tanto, una identidad única y definitiva. El personaje de Montoya está siempre en incesante búsqueda de sí mismo y de los otros que lo habitan; inclusive, dicha característica se refleja en el modo como este personaje persiste y se alimenta de nuevas facetas en el proyecto narrativo del autor.

Como breve repaso, recordemos que son cerca de 1600 páginas —cinco libros y varios cuentos— que vienen narrando las peripecias de Pedro. La escritura repasa sus años de adolescencia en el Liceo Antioqueño, la vida familiar, las complicidades de la amistad, la profesión musical en Tunja, las primeras impresiones del exilio en París, la dedicación al oficio de escritor, su faceta de profesor universitario, los escauceos y plenitudes amorosas, la enfermedad psíquica y corporal, el indignado desarraigo, el ejercicio intelectual y la respuesta a su condición de colombiano. La trama existencial de todo este tejido narrativo ofrece una vida ficcional en continuo devenir. El entrecruce de las numerosas historias del personaje-escritor semejan un caleidoscopio de diversos trazos y aristas que adquieren sentido y proyección según el ángulo de luz que lo atraviese. A esta lúdica identitaria confluyen un sinfín de preocupaciones acerca de la vida personal más íntima y, sustancialmente, de la relación del escritor con la realidad política que lo avasalla. ¿Qué hacer con la muerte?, o de manera más precisa, ¿qué hacer con los muertos? (Montoya, 2021, p. 219). Son interpelaciones siempre presentes en la inquietud literaria de Pedro. “Y se angostaban más cuando estas muertes no eran naturales” (p. 219). El interés por los muertos y las formas siniestras de la muerte son incluso un motivo estético recurrente para todos los personajes artistas —escritor, músico, poeta, pintor, fotógrafo, grabador— de la novelística del escritor colombiano. En *Tríptico de la Infamia* al pintor hugonote François Dubois lo asedia la siguiente situación:

Lo que habría que preguntarse ahora es qué hacer con esos fantasmas insepultos. ¿Cómo introducirlos en la pintura que debo ejecutar? ¿De qué manera lograr que con unos cuantos rasgos se exprese la dimensión de un mundo despiadado? ¿Cómo unir en los ojos de quien mira dos fenómenos diferentes pero que deben complementarse?, pues sé que jamás es lo mismo una masacre que su representación (Montoya, 2014, pp. 184-185).

La atención de la escritura de Montoya en el tratamiento estético de la muerte actualiza la inquietud de la novelística colombiana frente al tratamiento literario de la violencia política. Recuérdese la crítica que García Márquez (1959) hace a la novela que se limitaba a registrar minuciosamente los vejámenes macabros dejados por el enfrentamiento entre liberales y conservadores. Decía el nobel que la riqueza de lo literario no estaba en “los muertos de tripas sacadas sino en los vivos que debieron sudar hielo en su escondite” (p. 12), para enfatizar en la necesidad de una poética de la sugerencia del clima emocional derivado del acto horroroso. Los muertos en su materialidad deben desaparecer del escenario ficcional, según García Márquez. Ciertamente, su apreciación resultó significativa para la renovación artística. Sin embargo,

si se mira desde el ángulo actual de quien reclama justicia, otra arista se desprende de dicho enfoque. Si bien hay un esmero en la escritura, los muertos son ahora las figuras más visibles en la trama ficcional. Los muertos con sus cuerpos desaparecidos o profanados ocupan el primer plano en varias propuestas recientes de la narrativa colombiana.

La naturaleza de lo literario ante la violenta realidad colombiana, insistimos, es una preocupación estética continua en la narrativa de Montoya. En *Los derrotados*, Pedro Cadavid reconoce que como “escritor colombiano de verdad”

[...] tarde o temprano te darás cuenta [...] de que la realidad que nutre [las] circunstancias, digamos íntimas, o subjetivas, o extraterritoriales, está urdida por la violencia. Las mejores obras de nuestra literatura, o al menos las más representativas, son el recuento de una hecatombe colectiva que sucede en las selvas, la saga sangrienta así haya resplandores mágicos de una familia de frustrados, el nihilismo de alguien que denuncia con irreverencia la sociedad criminal en que ha nacido (Montoya, 2012, p. 145).

La cita revela la traza hereditaria de las violencias en las letras del país. Es evidente que el discurrir incesante de lo violento a lo largo de la historia política colombiana ha ido en relativo paralelismo con la también incesante producción literaria. Y, aunque el escritor creado por Montoya (2021) en ocasiones piense que “uno de los objetivos de la literatura [...] sería, justamente, liberarse de [...] nociones deterministas y superar la violencia que parece una rémora aferrada a ese tiburón voraz denominado nación colombiana” (p. 81), prevalece la preocupación inmutable por reinventar el lenguaje, para seguir dando sentido a esa rémora insaciable. Requiere el escritor componer otra verdad, restituir la memoria de los olvidados y posibilitar otros imaginarios de la identidad política del país. La identificación con los sufrientes y los muertos, narrar la angustia y el desamparo desde diversas ópticas artísticas es la apuesta estética de Montoya. El escritor le permite a la muerte habitar a sus personajes; los que ya no están entran en el mundo íntimo del protagonista para reconocerse metafóricamente en los hechos narrados. De esta manera, el *yo* saturado de Pedro Cadavid deviene en presencia luminosa, para recuperar la identidad de los desaparecidos y devolverles la dignidad.

Soy una fosa. “Estoy lleno de muertos”

Pedro reconoció por fin que él no era el hombre cloaca que suponía, sino el lugar de todas las exhumaciones. Pablo Montoya (2021).

Si yo no diera fe de ello, no quedaría huella de la presencia de esa desconocida y de la de mi padre en un coche celular en febrero de 1942, en los Campos Elíseos. Solo serían personas —muertas o vivas— a las que se clasifica en la categoría de “individuos no identificados”. (Modiano, 2009).

Para los epígrafes que abren este apartado, son los “individuos no identificados” y el olvido turbio lo que asedia la intimidad del escritor. Para Modiano y Montoya el novelista es elegido por los “muertos perdidos” para recuperarles la realidad, la historia y su comunidad. La inquietud del escritor colombiano por los desaparecidos se expresa con mayor fuerza en su última novela, *La sombra de Orión*; no obstante, el tema ya había sido tratado en el cuento “Exhumación”, del libro *Réquiem por un fantasma*, publicado en 2006.

“¿Cómo delimitar a un desaparecido? Ni siquiera otorgándole la muerte es posible hacerlo” (Montoya, 2021, p. 304). Esta inquietud dirige la escritura de Cadavid. *La sombra de Orión* adquiere un rasgo metaficcional complejo cuando el lector advierte que el libro que está leyendo es el mismo libro que Pedro apenas comienza a escribir; hay acá una *mise en abyme aporistique o paradoxal*.⁸ Este juego estético de autoinclusión viene a acoplar la intención estética tanto de Cadavid como de Montoya en lo referente a la posición del escritor ante el fenómeno de la desaparición.⁹ La trama novelesca se sostiene en la deliberación literaria sobre el papel de la ficción frente a la realidad anómala. “Nada de sicarios y narcotraficantes. Nada de guerrilleros y paramilitares. Ningún asomo de esos personajes que eran los heraldos de la más reciente literatura colombiana” (p. 226). Por esta razón, el escritor inventado de Montoya —y por relación directa Montoya mismo en el juego *paradoxal* que la escritura establece— apropia en su proyecto narrativo una serie de presencias fantasmagóricas, las “almas” de los desaparecidos, en un intento por recuperar la vida y la humanidad caso por caso, por retener lo individual de quienes nombra.

El capítulo “La Escombrera” de *La Sombra de Orión* (Montoya, 2021, pp. 297-383) se compone de veintiséis semblanzas de desaparecidos narradas en primera persona. La voz de Pedro media para darles voz y presencia individual a las víctimas. A lo largo de la lectura se siguen de cerca las reflexiones de Pedro y sus recorridos materiales concretos —visitas, entrevistas, pesquisas—. Esta apuesta de escritura logra un efecto de “verdad”, en el sentido la exégesis del escritor nos convence sobre su propia exploración de campo y la lectura que ofrece de documentos y archivos: registros estatales, fotos particulares, entrevistas con familias, visita a los lugares de la muerte, fichas judiciales,

⁸ Dällenbach (2007) en sus reflexiones sobre la lógica de la puesta en abismo propone la técnica de la “reduplicación aporística” para señalar la identidad de una obra que se nombra a sí misma en su propio desarrollo narrativo; es decir, hay una autoinclusión narrativa. La identidad de la obra incrustada y la obra incrustante constituyen la estructura narrativa.

⁹ Esta idea se retoma de un estudio anterior (Vanegas, 2022). En esta ocasión establecemos nuevas relaciones de sentido y se amplía el análisis desde el tema que rige el presente artículo.

etc. La escritura adopta un tono empático —además de seguir el estilo reflexivo del relato documental o de la crónica de opinión— cuando refiere las circunstancias individuales de cada desaparecido y testimonia el vacío emocional y la angustia de los familiares; particularmente, de madres, amantes, esposas y hermanas —especie de Antígonas contemporáneas—. Dice Pedro:

Quando escucho a las víctimas de desaparición forzada, cuando leo las fichas de estos destinos truncos, cuando pongo los discos y casetes donde hablan sus familiares, cuando voy a los museos de memoria y frecuento sus archivos, cuando participo en los plantones y veo sus fotografías, concluyo que en ellos no hubo maldad. Que no fueron guerrilleros, ni milicianos, ni paramilitares, ni narcotraficantes, ni miembros de bandas criminales, ni policías ni soldados. Y así hayan sido sus amigos, sus allegados o sus amantes, fueron gentes humildes que cayeron en el magma de las confrontaciones (p. 306).

El oficio de escritor se nutre así de un compromiso ético, que también es político. La intención de la ficción es recuperar lo singular de cada persona desaparecida. En la intersección entre el tiempo presente de la enunciación de Pedro y el tiempo pasado de los desaparecidos, la novela se ofrece como memoria recuperada, individual y colectiva, de las nefastas consecuencias de la Operación Orión. Descubrir quién era, qué hacía, qué lugar ocupaba en su familia y círculo social lleva al lector a coincidir con la víctima, a identificarse empáticamente con la singularidad de ese devenir cotidiano y la red afectiva que lo enlaza a los otros. Los muertos perdidos son rescatados en el testimonio de la ficción. Nombrar al desaparecido con todo lo que este *es* contrapone la capacidad de singularización de la palabra literaria a lo abstracto de los informes oficiales y sus porcentajes de listas monótonas de muertes indiferenciadas. Parafraseando la metáfora del vaso con agua que Juan Gabriel Vásquez (2018) propone, en la que el vaso es alegoría de la historia objetiva en su frialdad y solidificación, mientras que el agua viene a representar la experiencia humana que el novelista devuelve a esa historia, la cifra escueta y deshumanizada de los expedientes oficiales sobre los desaparecidos se convierte en la escritura de Montoya en el agua vivificante, en “*algo que le pasa a alguien*” (Vásquez, 2018, p. 147). Las cifras de los desaparecidos vuelven a llenarse con “el destino particular, el sufrimiento particular, la victoria y la derrota particular de una sola persona” (p. 147). La novela se aparta de la comprensión fría y distante que adquiere el fenómeno de la desaparición en el registro oficial, para devolverla en relatos provistos de una absoluta humanidad.

Los desaparecidos se posicionan con voz propia en el relato de Pedro. La narración de la identidad de los otros se posibilita en la afirmación de la identidad narrativa del *yo* escritor. Pedro existe dentro y fuera del campo ficcional a condición de *ser* narración

y, en este sentido, los desaparecidos no existen más que a condición de ser narración y preocupación estética de Pedro. La palabra encarna, da voz y cuerpo a cada muerto rastreado hasta constituir una identidad de escritor alternativa y polivalente. Ofelia María Cifuentes, el Zarco, Machuca, Juan Raúl, Piquiña y todos los desaparecidos nombrados en el capítulo “La Escombrera” *son* en cuanto identidad autonarrada de Pedro Cadavid en su propia escritura. De esta manera, la escritura auto(r)ficcional practica la verdad con la potencia de la ficción; la experimentación retórica reconstruye una dimensión real de cada desaparecido.

El *alter ego* del escritor recurre a los nombres, a los gestos individuales y marcas de pertenencia —cicatrices, lunares, tatuajes— como expresión posible para devolver lo material-corporal y su respectiva dimensión moral a los desaparecidos. Nombrar un cuerpo perdido, un N.N., restaura inmediatamente su estatus humano. Desde el principio uno de los intentos eje de la narrativa de Montoya ha sido la redención de las víctimas. Si bien *La sombra de Orión* se centra en los desaparecidos, novelas como *Los derrotados*, *Tríptico de la infamia*, *La escuela de música*, *Lejos de Roma*, además de varios de sus poemas en prosa y cuentos, iluminan en sus tramas a quienes padecen todo tipo de vejámenes o caen bajo el peso del terror. La escritura centrada en la víctima necesariamente apuesta por la reposición de lo humano. Allí “donde el poder buscó despersonalizar, deshumanizar, volver irreconocibles los cuerpos, la resistencia [literaria] tiene que pasar por la restitución de la persona, la identidad, el nombre, la biografía” (Giorgi, 2014, p. 211). El vacío doloroso y el rechazo a la pérdida se convierten, a la sazón, en el axioma al que se ancla la escritura de Pedro cuando decide articular las diversas historias de muerte y desaparición. La novela construye un catálogo ominoso de gente desaparecida.

Hacer visible lo impalpable y lo orgánico del cuerpo de quien se desconoce su paradero debe pasar por el nombre. Aquí, paradójicamente, lo inmaterial de la identidad nominal recupera lo material del *ser* que define. Recuérdese, como se anotaba líneas antes, que “todo pasa por el nombre propio” (Colonna, 1989, p. 87); al enigma identitario lo recubre el nombre personal. De hecho, este “contiene todo el laberinto de la novela familiar” (Macé citado en Colonna, 1989, p. 47). El nombre afirma así su grado superior ontológico; se *es* en cuanto se posee un nombre. En *La sombra de Orión* un desaparecido le dice a Pedro: “sé que me llamo Tulio Andrés Acevedo” (Montoya, 2021, p. 319), y le hace ver, asimismo, que no es fácil hablar de su condición actual ni decir quién es ni reconocer dónde está. Pero como aún recuerda su nombre, puede ubicarse en un tiempo pasado, en un lugar y círculo

familiar. De hecho, desde la imposibilidad misma de la enunciación —Tulio habla desde las entrañas de la tierra, está bajo las piedras y los desechos (pp. 319-320)—, y reconociendo su condición de *N.N.* para quienes arriba siguen vivos, el vigor de su presencia lo adhiere a su grafía nominal. En la interpelación de Tulio a Pedro sale a flote una vida; Pedro le da la palabra a este desaparecido, escucha su relato y deja que la narración se construya a partir de la reflexión íntima que el muerto le confiesa.

La instancia narrativa propuesta en estos pasajes, donde los desaparecidos hablan, toma resonancia simbólica cuando la pensamos desde la categoría del “narrador imposible” que propone Agamben (2000, p. 29). La voz que escuchamos en el relato corresponde a un testigo imposible y no al testigo real, pues quien ha vivido la experiencia extrema del terror está muerto; por esta razón, quien ahora habla, el testigo imposible, el personaje muerto a quien Pedro da la palabra, recuerda un hecho improbable de decir: su propia muerte y desaparición, su relato es lenguaje y figuración de quien ya no está.¹⁰ Desde este ángulo, la escritura de Montoya acoplaría estratégicamente tres elementos claves: la imposibilidad de la narración por el propio desaparecido, lo inhumano experimentado por este y la identidad polivalente del personaje-escritor. El relato contado directamente por el desaparecido a través de la narración de Pedro logra tanto la expresión de lo imposible como también una conjugación verosímil de los elementos ficcionales. Seguimos la voz de los desaparecidos como situación verídica, la prosa los constituye con la potencia de lo acaecido.

Junto al lenguaje literario, *La sombra de Orión* reactualiza la estética visual y sonora —utilizadas en otras novelas de Montoya— para seguir las huellas de los desaparecidos y dar un orden a la calamidad. Mateo Piedrahita, personaje músico, si bien considera que la recuperación del rastro sonoro de los desaparecidos es un intento por humanizarlos, acepta que su archivo audible, otro catálogo de la muerte, existe únicamente para una especie de consolación propia. La sonoteca de sonidos espectrales toma un sentido irracional: es una labor inútil, dice su propio creador, incluso incompresible en su lenguaje mismo para los otros. Sucede lo mismo con el proyecto de Ovario de Jesús Serna y la cartografía descomunal de los asesinatos de la Comuna 13. Más que una representación o abstracción gráfica de la realidad, el mapa es una extensión equivalente

¹⁰ Incluso, puntualizando un poco más sobre esta idea del “narrador imposible”, se podría inferir que lo inhumano mismo de los desaparecidos y la imposibilidad de su testimonio se afectan mutuamente. Entonces, frente a esta situación de lo irrepresentable del horror, las estrategias de escritura de Montoya logran su representación.

del terror, una red abigarrada de lugares, sitios y calles inabarcables e incomprensibles en lo anárquico mismo de su expresión y tamaño; es como si el cartógrafo, a partir de su intuición, creara una realidad paralela del horror no solo en su dimensión material, sino también en la imposibilidad de abarcar de arriba abajo su saturado sentido. Mas, ante tal tipo de proyectos, los artistas continúan porque reconocen en su labor el duelo propio y una forma, aunque distópica, de reconciliación plural con los muertos.

Pedro también se está preguntado constantemente por la trascendencia de su empresa. Son varios los momentos en que su reflexión moral cuestiona la literatura como espacio de recuperación y memoria. Esta preocupación es inmutable en todo el trayecto narrativo de Pedro Cadavid. Desconfía, aunque la esté trazando, de la palabra poética como remedio para la pérdida de la realidad. En cierto momento, una de las desaparecidas que habitan en su narración, con ironía y desesperanza, le cuestiona al escritor su creencia sobre el poder reparador de la escritura: “¿Crees que tu escritura lo hará? ¡Qué iluso eres, Pedro!” (Montoya, 2021, p. 383). Esta sentencia cierra el capítulo “La Escombrera”. Sin embargo, el personaje escritor no desfallece y, pese a sentirse enfermo a causa de las energías mortificadas que lo hunden en el insomnio, la escritura avanza. Podría entenderse en este acto contradictorio que si la escritura es la causa de la enfermedad —una fosa habitada por las presencias ominosas que no dejan a Pedro conciliarse consigo mismo—, también es un espacio lenitivo y de liberación. Si en un momento la conciencia perturbada le hace sentir “como un hombre cloaca [...] un vertedero en el que desemboca toda la bazofia de una ciudad” (pp. 403-404), llega el tiempo en que Pedro se exhuma a sí mismo con los desaparecidos que han retornado en su narración. La palabra transforma la realidad del personaje escritor, de ser terreno de oprobio y olvido resurge con la escritura como “lugar de todas las exhumaciones” (p. 432). El yo escritor es punto de referencia y esperanza para el recobro de lo humano y la consecuente identidad de los desaparecidos.

Para las conclusiones de este artículo quisiéramos citar de nuevo a Patrick Modiano porque, sabemos, es referencia importante para Montoya cuando decide escribir sobre *La Escombrera*¹¹. El personaje escritor inventando por el nobel francés, después de

¹¹ En entrevista con el escritor, aún inédita, nos cuenta que es la lectura de *Dora Bruder* la que lo lleva a inquietarse por los desaparecidos de *La Escombrera*. En noviembre de 2015 mientras aprovechaba una residencia de escritores en Saint-Nazaire, para escribir *La escuela de música*, Montoya tuvo “una revelación” casi espiritual cuando leyó a Modiano, asegura que sintió —de manera fantasmal— a esos desaparecidos, que lo cuestionaron y lo llevaron a sentir la necesidad de escribir sobre ellos.

darse cuenta de que el lugar que visitaba —Internado del Sagrado Corazón de María— en búsqueda de las huellas de la desaparecida sobre quien escribía, Dora Bruder, era el mismo que en su momento Victor Hugo representó como lugar de escape y refugio para Jean Valjean y su hija Cosette, dice:

Como muchos antes que yo, creo en las coincidencias y a veces también en el don de clarividencia de los novelistas (la palabra “don” no es exacta porque sugiere una especie de superioridad); no, eso forma parte del oficio: el esfuerzo de imaginación imprescindible en la profesión, la necesidad de fijar la atención en los pequeños detalles —y eso de manera obsesiva— para no perder el hilo y dejarse llevar por la pereza, toda esa tensión, esa gimnasia cerebral pueden sin duda provocar a la larga fugaces intuiciones “concernientes a sucesos pasados y futuros”, como dice el diccionario Larousse en la entrada “Clarividencia” (Modiano, 2009, p. 51).

De acuerdo con lo expuesto en la cita, las coincidencias en temas, lugares y tiempos son parte de los trayectos andados por los novelistas. Excesivos son los muertos y los horrores que pueblan las sociedades en toda época y lugar, entonces coincidir en una zona concreta como umbral de acceso al pasado y viceversa es siempre posible en el plano literario. No obstante, es el escritor avisado el que da cuenta de ello, la capacidad de seguir cada pequeño aspecto referente a la realidad que le preocupa motiva la invención de una realidad capaz de animar la existencia de aquellos silenciados por la Historia y la memoria selectiva. El “don de clarividencia” del novelista reclama la voluntad de creación de un lenguaje nuevo, que en los giros de la palabra penetre la situación vital y psicológica del otro. Las fugaces intuiciones del escritor con respecto a sucesos pasados y futuros abandonan las abstracciones de la historia para dar paso a la experiencia concreta, a la dicha o el sufrimiento de un ser humano.

La creación de un personaje como Pedro Cadavid, quien por su identidad múltiple e inacabada logra participar del sentimiento de extrañeza, dolor y marginación de los otros, se instala en el amplio trayecto narrativo de Montoya como alegoría del “escritor que se desea *ser*” y da forma a la “clarividencia” de un novelista. Ciertamente es que la red ontológica de “yoes” que se articulan a Pedro identifican al escritor como parte de algo que lo trasciende, de una tradición plural del desamparo que poco o nada dice a los registros históricos. La presencia *in corpore e in verbis* de Montoya en el relato, el uso de elementos retóricos de la auto(r)ficción, reponen en clave ficcional la realidad intangible, descifran el silencio y el vacío dejados por la infamia política.

Recorrer de la mano de Pedro Cadavid las novelas de Montoya lleva a la pregunta sobre la incertidumbre del escritor real frente a la propia capacidad estética para penetrar la realidad que convoca en su escritura. Es como si Montoya, en las ideas iniciales

de su proyecto narrativo, oscilara entre la exigencia de simbolizar el horror que lo inquieta y cierta imposibilidad de hacerlo como desearía. Puede ser por esto, tal vez, que necesita de una identidad de escritor incrementada, de Pedro Cadavid, de una figura literaria poderosa y excedida de los márgenes de la ficción y la realidad; un personaje simbiótico que logra incorporar la búsqueda incesante de un yo escritor, que se indaga a sí mismo como sujeto y objeto de lo narrado, además de proyectarse como metáfora agónica manifiesta del sufrimiento individual y la pena colectiva.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2000). *Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos.
- De Aguiar e Silva. V. M. (1972). *Teoría de la Literatura*. Madrid: Editorial Gredos.
- Alarcón, J. I. (2014). Una autoficción sin identidad: reflexiones en torno a la identidad especular. En A. Casas (Ed). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 107-125). Madrid y Frankfurt: Iberoamericana y Vervuert.
- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Alberca, M. (2009). Es peligroso asomarse (al interior). *Autobiografía vs Autoficción. Rapsoda. Revista de Literatura* 1, pp. 1-24.
- Casas, A. (ed.). (2014). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana y Vervuert.
- Cheminaud, J. (2011). Des écritures hallucinées. *Oscillations* s.n. pp. 76-88. Recuperado de <https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-01939368/document> [14.02.2023].
- Colonna, V. (1989). *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. [Tesis doctoral. École des Hautes Études en Sciences Sociales]. Recuperado de <https://theses.hal.science/tel-00006609/document> [14.02.2023].
- Dällenbach, L. (1977). *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil.
- Flaubert, G. (2007). *Correspondance*, ed. Jean Bruneau, *Bibliothèque de la Pléiade*. Tome III. Paris: Gallimard.
- García Márquez, G. (1959). Dos o tres cosas sobre “La novela de la violencia”. *La Calle* 103 (2), pp. 12-13.
- Gasparini, P. (2004). *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris: Seuil.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Hall, S. (2014). Etnicidad: identidad y diferencia. En E. Restrepo, V. Vich y C. Walsh (Eds.). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales* (pp. 373-383). Popayán: Universidad del Cauca y Envión Editores.
- Kermode F. (1979). *The Genesis of Secrecy: on the Interpretation of Narrative*. Cambridge: Harvard University Press.

- Modiano, P. (2009). *Dora Bruder*. Barcelona: Seix Barral.
- Montoya, P. (2012). *Los derrotados*. Medellín: Sílabas.
- Montoya, P. (2014). *Tríptico de la infamia*. Barcelona: Random House.
- Montoya, P. (2018). *La escuela de música*. Bogotá: Random House.
- Montoya, P. (2021). *La sombra de Orión*. Bogotá: Random House.
- Ricœur, P. (1999). *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós.
- Toro, V., Schlickers S. y Luengo A. (2010). *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana y Vervuert.
- Unamuno, M. (2020). *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. Islas Baleares: Textos.info.
- Vanegas, O. K. (2021). Nueve preguntas a Pablo Montoya. Peregrinaciones del artista, el pensador y el personaje literario. Entrevista. *Pasavento* IX (2), pp. 483-492. DOI: <https://doi.org/10.37536/preh.2021.10.2.1469>
- Vanegas, O. K. (2022). La intromisión del “yo escritor” en la narrativa colombiana y su obsesión por el pasado político. *Visitas al patio* 16 (1), pp. 86-111. DOI: <https://doi.org/10.32997/RVP-vol.16-num.1-2022-3791>
- Vásquez, J. G. (2018). *Viajes con un mapa en blanco*. Madrid: Alfaguara.
- Vouilloux, B. (2014). Flaubert et Taine devant l’image. *Flaubert. Revue critique et génétique* 11. pp. 1-19. Recuperado de <https://journals.openedition.org/flaubert/2311#quotation> [14.02.2023].

SERES PROTECTORES Y SENTIDO DE ARRAIGO: UNA LECTURA ECOCRÍTICA DE LEYENDAS BOYACENSES VISTAS DESDE LA ORALIDAD*

LEGENDARY PROTECTORS AND ITS REGIONAL ROOTING: AN ECOCRITICAL PERSPECTIVE OF COLOMBIAN ORAL TRADITIONS

Cómo citar este artículo: Rodríguez Valderrama, J. A. y Becerra Mayorga, W. (2023). Seres protectores y sentido de arraigo: una lectura ecocrítica de leyendas boyacenses vistas desde la oralidad. *Estudios de Literatura Colombiana* 53, pp. 153-171. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.352091>

Jony Alexander Rodríguez Valderrama¹ y Witton Becerra Mayorga²

¹  jony.rodriguez@uptc.edu.co
Universidad Pedagógica y Tecnológica,
Colombia

²  witton.becerra@uptc.edu.co
Universidad Pedagógica y Tecnológica,
Colombia

Resumen: El presente artículo identifica la relación entre naturaleza y ser humano en un corpus de leyendas campesinas boyacenses. En principio, se realiza un acercamiento al concepto de leyenda y sus características; luego, se analiza el corpus desde postulados ecocríticos con la finalidad de hallar los puntos de encuentro que permiten su posterior categorización en dos niveles: seres protectores de la naturaleza y la naturaleza como sujeto activo. Finalmente, se concluye que la naturaleza no es solo parte central de las leyendas, sino parte vital de la identidad campesina boyacense; por tanto, influye, por su valor cultural, al fomento de conciencia ecológica.

Palabras clave: leyenda; ecocrítica; literatura oral; literatura campesina; conciencia ecológica.

Abstract: This paper identifies the relationship between nature and human beings in a corpus of Boyacá rural legends. Firstable, this work approaches the concept of legend and its characteristics; then, the corpus is analyzed from ecocritical postulates to find the common factors between environment and human being that allows its subsequent categorization in: nature protective beings and nature as an active subject. Finally, it is concluded that nature is not only a central part of the legends, but a vital part of the Boyacá peasant identity; therefore, nature influences by its cultural value towards the promotion of ecological awareness.

Keywords: legend; ecocriticism; oral literature; rural literature; ecological awareness.

Editores: Andrés Vergara-Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 05.12.2022
Aprobado: 01.06.2022
Publicado: 31.07.2023

Copyright: ©2023 *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/)



*Este es el campesino boyacense; bonrado y laborioso; adberido a la tierra
y sobre ella inclinado como sobre un regazo materno.*
Rafael Bernal Jiménez, Boyacá: panorama geográfico y humano, 1965)

Introducción

El departamento de Boyacá posee, a lo largo de su territorio, una de las biodiversidades con mayor riqueza en Colombia. De acuerdo con Giraldo y Galeano (2019), la geografía boyacense contiene, dada su ubicación estratégica, todos los pisos térmicos del país: desde el nevado en la zona norte —que se extiende por los municipios de El Cocuy, Güicán y Chita o el complejo de páramos y humedales ubicados en las provincias de Valderrama, Tundama, Sugamuxi, Centro, Márquez y Ricaurte— hasta las altas temperaturas de Occidente y su cercanía con el río Magdalena por Puerto Boyacá. Este fenómeno contribuye, sin duda, al desarrollo de distintas especies endémicas de flora y fauna en el departamento e influye, directa e indirectamente, en la relación del campesino y los ecosistemas naturales que habita. La naturaleza tiene una función fundamental en la vida rural boyacense. El vínculo del campesino con el ecosistema se refuerza como una forma de subsistencia y cuidado de los recursos naturales para su sustento, pero también se refleja de manera simbólica en las representaciones de tradición oral transmitidas a lo largo de generaciones.

Veamos los siguientes ejemplos: el mito de Bachué cuenta el origen de una deidad homónima acuática, hija del sol, que surgió junto con un niño en sus brazos de la laguna de Iguaque (Cabal, 2008). La historia nos sumerge en la vida de los primeros habitantes del mundo, quienes aprendieron a trabajar las piedras, manipular el fuego, y transmitieron sus conocimientos a sus hijos: la civilización muisca. Antes de regresar al agua de origen en forma de serpientes, Bachué y su acompañante reunieron a todos los humanos que habían engendrado para encomendar la tarea de cuidar la naturaleza. Este mito nos sugiere que la civilización muisca es descendiente directa de dos deidades acuáticas y que la laguna de Iguaque es un espacio sagrado donde, actualmente, aún habitan ambas figuras. De igual manera, existen leyendas transmitidas desde la memoria colectiva de la comunidad que relatan las apariciones de entidades sobrenaturales que surgen ante actitudes en contra de la naturaleza por parte de los seres humanos, al punto de espantarlos o atraparlos en su terreno si no desisten de sus intenciones. Aún en la actualidad, es posible comprobar en coplas y en canciones de música popular, como por ejemplo la carranga, género musical característico de Boyacá, una crítica social hacia

la forma en que nos relacionamos con la naturaleza, con el fin de generar conciencia ambiental, tal como se aprecia en las siguientes líneas:

El monte se está acabando
y lo seguimos quemando
y lo seguimos talando
y el monte se va a morir.
Ya no tiene aquel semblante
que tenía en los tiempos de antes,
ya no juega con el viento,
ya no se le ve reír (Jorge Velosa y Los Carrangueros, 1998).

Así, en este fragmento de la canción se destaca una mirada focalizada a la naturaleza que se puede revisar en relación con mitos y leyendas, en los que se observa una recurrencia a esta como referencia. En el presente trabajo nos interesa hallar los puntos de encuentro entre naturaleza y literatura oral boyacense para conocer cómo ha sido representado el vínculo entre medio ambiente y ser humano. Para tal fin, nos enfocamos solamente en algunas leyendas de Boyacá recopiladas en libros, trabajos de investigación y recolecciones hechas por investigadores en trabajo de campo. Como el objeto de estudio son las leyendas, la primera parte nos ubica en el concepto teórico de “leyenda” y en sus características, al igual que la definición de ecocrítica como lente de lectura que guía el análisis del corpus; allí se encuentra nuestra apuesta crítico-literaria.

Posteriormente proponemos nuestras herramientas de análisis basadas en dos categorías obtenidas luego de sistematizar la información a la luz de los estudios ecocríticos: a) seres protectores de la naturaleza, en la que se exponen los *genius loci*,¹ creados por la comunidad para cuidar el espacio natural (de agua y de tierra) de las acciones del hombre,² y b) naturaleza como sujeto activo, donde las lagunas, los bosques, las montañas o incluso las pequeñas partes que la componen son fundamentales en el argumento del relato, y transmiten premisas respecto al sentido de arraigo del territorio habitado. Por último, la investigación comprueba la relación entre naturaleza y ser humano observada en las leyendas como una conformación de identidad campesina boyacense y de conciencia ecológica con la capacidad de contribuir al campo de la ecocrítica.

¹ Este concepto lo desarrollaremos posteriormente.

² Según la ecocrítica, a esto se denomina “antropocentrismo”, que es la mirada exclusiva de la naturaleza desde el punto de vista del ser humano, no desde el ángulo del ser de la naturaleza (biocentrismo), ni del ser del ecosistema (ecocentrismo). Ver Campos (2022).

Hacia una concepción teórica de la leyenda

Para comprender el objetivo del artículo, es necesario delimitar los aspectos teóricos de la leyenda que guían la investigación. Se sabe que, en primer lugar, las leyendas normalmente, son transmitidas, de voz a voz dentro de una comunidad o sociedad establecida, sin desconocer la posibilidad de hallarlas en formato escrito. De ahí que las leyendas influyen de manera profunda no solo por su medio de divulgación, sino por su trascendencia a lo largo de generaciones. La capacidad de permear en la memoria colectiva y avanzar de lo popular a lo tradicional acerca la leyenda a un valor de identidad cultural. Lo popular, definido por Menéndez Pidal (1953) y citado por Freja (2015, pp. 24-25), es aquella transición pasajera que, por su condición de novedad, retrata de forma fiel la versión original sin presentar cambios sustanciales; por su parte, lo tradicional perdura en el tiempo a tal punto que se convierte en patrimonio inmaterial asimilado por cada miembro de la comunidad. Esta distinción es importante porque en el desarrollo del artículo nos permite comprender las causas por las que la naturaleza como sujeto y sus protectores son elementos cruciales en el corpus compilado y en la formación de una identidad campesina boyacense.

En concordancia con lo expuesto, el aspecto tradicional de las leyendas tiene como consecuencia su carácter proteico cercano a una concepción real-histórica (Becerra Lagos, 2021, p. 3). En este orden de ideas, lo proteico en la leyenda es susceptible de mutar o transformarse de acuerdo con el espacio geográfico y el momento histórico por el que circula, sin abandonar la temática principal que busca transmitir; es decir, si bien algunos personajes y acontecimientos pueden ser modificados o agregados al relato, la intención comunicativa permanece como base. Un ejemplo claro, por su amplia difusión, es la leyenda de La Llorona, la cual, a pesar de ser conocida y replicada en múltiples versiones en toda Colombia con nuevos personajes (como el diablo, en algunos casos), mantiene siempre una base temática:

Nos encontramos con una mujer que ha abortado [o perdido] a su(s) hijo(s) en un hilo de agua (quebrada o pozo) y que recibe un castigo que se prolonga hasta después de la muerte [...]. Lo que une a casi todas las versiones es el escenario líquido de la muerte del niño (Becerra Lagos y Becerra Mayorga, 2021, pp. 141-142).

La leyenda sostiene una línea temática (castigo en forma de deambulación por pérdida del hijo en el agua) que puede representarse en diferentes espacios-tiempos y añadir personajes o sucesos al núcleo de la historia sin alterar su proceso narrativo. Estas modificaciones se deben principalmente al autor de la leyenda que, como indica

Freja (2015, p. 23) en su estudio sobre literatura oral, se atribuye a toda la comunidad, y es realmente el intérprete o narrador quien se encarga de imprimir su voz y su propia versión de los hechos. Es así como la leyenda cumple con una característica particular que la separa de la literatura escrita y que nosotros destacamos: tiene vida propia y se mueve dentro de las comunidades, manteniendo siempre su valor principal y convirtiéndose en parte identitaria de su cultura; incluso, si la leyenda se materializa en textos impresos o en material audiovisual, no existirá una versión oficial, puesto que su historia seguirá recorriendo los caminos que la población le conceda.

En consecuencia, la leyenda convence, intenta persuadir a sus receptores de lo relatado, no importan los elementos sobrenaturales o fantásticos de sus personajes o de su relato. Estas condiciones le imprimen un valor literario al ser un hecho ficticio que busca envolver al receptor en el espacio ficcional por medio de sus intérpretes. Su valor de veracidad se da por la ubicación espacio-temporal cercana de los habitantes con los acontecimientos relatados. De ahí que tanto la desaparición de personas en la laguna de Iguaque al perturbar su calma como la formación de cuerpos rocosos como “La peña parida” en Cucaita, donde cuentan que una mujer y un niño fueron petrificados por ingresar al interior de la montaña, sean ejemplos de ubicaciones reales que crean en la memoria colectiva una credibilidad alrededor de lo contado: “la comunidad suele conservarlas en su acervo [...], lo consideran como parte de sus orígenes o de lo que creían sus antepasados y eso es razón suficiente para tener un valor distinto al cuento tradicional [enteramente ficticio]” (Zavala, 2006, p. 243). Las leyendas cobran vida cuando cuentan con un lugar familiar al que toda la población puede referenciar a lo largo de la narración.

Aunque la leyenda suele ser un concepto difícil de delimitar, a continuación proponemos una definición general de acuerdo con lo que hemos señalado: la leyenda es una narración proteica de divulgación oral o escrita que busca,³ por medio de elementos sobrenaturales o fantásticos, contar hechos verosímiles que, dada su ubicación directa en un espacio-tiempo definido, se convierten en parte identitaria de la comunidad por la que circulan. Este primer acercamiento de concepto será el puente entre leyendas boyacenses y estudios ecocríticos de literatura en el transcurso de la investigación.

³ Como se mencionó anteriormente, la leyenda es de carácter proteico al ser una narración que muta o cambia de forma, sin cambiar su temática, de acuerdo al contexto histórico y geográfico del lugar en el que se relata.

La ecocrítica como foco de lectura ambiental

A continuación presentamos la ecocrítica como el lente que revela los detalles necesarios para una lectura ecológica. Para empezar, la definición fundacional de “ecocrítica” fue reproducida por Cheryll Glotfelty (1996), al afirmar que “ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment [...] ecocriticism takes an earth-centered approach to literary studies” (p. xvii). Aunque su concepción inicial ofrece la línea de investigación fundamental (ser humano-medio ambiente), el término “relación” expande el campo de posibilidades de estudio al existir vínculos de diferente tipo que pueden comprender tanto la armonía y el respeto por la naturaleza, al igual que su maltrato y posterior deterioro. Es por esto que decidimos tomar un concepto más reciente de ecocrítica considerada como una investigación cultural en la que se observan las diversas interacciones entre lo humano y el entorno no humano, y la influencia que ambas ejercen en la conformación de una identidad cultural (Filipova, 2022, p. 4). Gracias a esta revisión, es posible alejarse de una lectura paisajística y superficial de la naturaleza hacia el reconocimiento de ella como parte de las comunidades que la habitan. En este apartado explicaremos teóricamente dos de las interacciones entre ser humano y naturaleza halladas en el corpus de leyendas que representan el comportamiento antropocéntrico hacia lo natural y la construcción de identidad en el pueblo campesino boyacense: la creación de seres protectores de la naturaleza o *genius loci*, y el sentido del lugar desde una naturaleza como sujeto.

Para empezar, es pertinente aclarar que el término “antropocentrismo” obedece al paradigma del humano como ser superior que prioriza sus intereses sobre todo lo existente (Flores, 2015, p. 15). Se basa en reconocer al ser humano como fin de todas las acciones en beneficio de su crecimiento personal y social a expensas del daño que pueda generar al medio ambiente: deforestaciones, extinción de especies animales, contaminación de aguas dulces y marinas, explotación de territorios con minería o ganadería ilegal, extracción profunda de petróleo, entre varios ejemplos. Uno de los objetivos de la ecocrítica es cuestionar esas actitudes centralistas, reflejadas en las obras literarias: “denunciar aquello que, en nuestra concepción del mundo, da demasiado peso a los asuntos humanos o desdeña aquellas relaciones importantes que tenemos con el mundo natural” (Bula, 2009, p. 65); de esta manera, es posible contribuir hacia una visión más biocéntrica que, de acuerdo con el investigador Ronald Campos (2022), amplíe el concepto de comunidad. En otras palabras, la finalidad de

esta visión es la búsqueda del equilibrio entre ser humano y planeta Tierra, evitando daños que afecten el bienestar de ambas partes. Aunque el biocentrismo comparte el mismo objetivo que el término ecocentrismo (integrar todas las especies como parte del planeta), usaremos este último, pues creemos que su etimología es más holística al abarcar no solo un *bios*, es decir, lo que tiene vida, sino un *oikos*, una casa llamada ecosistema en la que seres vivos y todo lo que compone la Tierra convivan en armonía.

Como forma de representar las denuncias frente a las actitudes antropocéntricas, las leyendas recurren a la creación de seres protectores o *genius loci* que resguardan los espacios naturales y castigan a quienes invaden sus dominios. El *genius loci* es una entidad sobrenatural, usualmente con particularidades divinas, que protege las aguas, los bosques o las selvas de intrusos humanos a los que puede castigar o recompensar de acuerdo con sus comportamientos, como lo señalan Martos y Martos (2012, p. 3). Los autores ilustran en su investigación los diversos seres acuáticos que custodian los mares, las lagunas, los pozos y las fuentes, a saber, figuras como sirenas, xanas, tritones, ninfas, entre otros. La variedad de culturas alrededor del mundo ha preservado estos seres en la memoria de su gente respecto a la relación con lo natural. Nuestra investigación hace una lectura de estos seres acuáticos hallados en las leyendas boyacenses para comprender los motivos de su revelación ante los seres humanos; pero resalta, igualmente, una propuesta de lectura acorde al contexto: los seres protectores de tierra, creados a partir del vínculo entre el ecosistema de montaña del departamento de Boyacá y sus campesinos.

Por otra parte, el sentido de pertenencia, o *sense of place*,⁴ es el valor del lugar habitado más allá de límites territoriales que toma como fundamento las relaciones identitarias establecidas por la comunidad. La existencia de un lugar depende en gran medida de las representaciones que contiene y la apropiación colectiva que toma en los individuos como parte de una construcción de identidad (Filipova, 2022). Podemos tomar a modo de ejemplos las celebraciones religiosas, el cultivo y la producción de especies vegetales endémicas que se convierten en parte identitaria de la comunidad, los eventos realizados en homenaje a tales cultivos, las danzas y, para el caso que investigamos, las leyendas tradicionales. Todos los elementos simbólicos que pueden conformar un lugar ofrecen un modo distinto de interpretación del espacio que expande su significado y

⁴ Aunque el concepto traduce, literalmente, “sentido del lugar”, investigadores como Binns (2002) lo han renombrado “sentido de arraigo” o “sentido de pertenencia” como conceptos sinónimos del original en inglés. A lo largo del texto se usarán ambas acepciones.

permite un mayor reconocimiento para interpretar la realidad de su gente. De acuerdo con Filipova (2022, p. 15), el espacio se divide en tres partes: absoluto, el cual define los límites geográficos del lugar habitado; relativo, entendido como el desplazamiento que existe de un punto a otro, y relacional, que comprende los valores culturales que caracterizan al entorno. La autora afirma que los estudios ecocríticos centran su atención en el espacio relacional (sin desconocer los otros dos) porque permite comprender los componentes no materiales que identifican el lugar (como los recuerdos o las ideas) y que, por ende, la literatura toma un papel relevante al ser recreadora de estos fenómenos inmateriales representativos de la experiencia sensorial de sus habitantes. En nuestro caso, nos interesan los valores relacionales dados en las leyendas porque, siguiendo a la autora, la memoria no se encierra en un espacio absoluto, pero tiene un papel fundamental en la construcción del lugar habitado. Es gracias a esta construcción que en varias leyendas surge la naturaleza como sujeto activo, es decir, una naturaleza como ser autónomo que se manifiesta en ubicaciones específicas (peñas o lagos de un municipio, por ejemplo) ante los humanos que invaden o extraen riqueza de su territorio. En la leyenda, el sentido de pertenencia ayuda a comprender el valor que representa un lugar cuando la naturaleza adquiere un rol activo y cómo se convierte en un espacio identitario para sus habitantes.

Categorías halladas en la investigación

Este artículo parte de una revisión documental (libros, artículos, tesis y páginas web) y audiovisual (videos) que tuvo como criterio de selección dos aspectos fundamentales: a) la fuente de consulta debía asegurar la circulación de la leyenda en los municipios del departamento de Boyacá, y b) la diégesis de la leyenda debía girar en torno a la naturaleza y todo lo que la conforma. Una vez compilada la información, decidimos sistematizar las leyendas de acuerdo con sus tendencias temáticas por medio de tablas y bibliografía anotada, las cuales arrojaron como resultado las categorías en las que se encuentra dividido el presente apartado. Como mencionamos en la conceptualización sobre la leyenda, no existen versiones oficiales dado su carácter proteico y variable en el lugar y a través del tiempo; no obstante, el material nos sirve de punto de partida para comprobar las relaciones que queremos exponer. Es importante resaltar que no todas las leyendas están presentes en el artículo, ya que el corpus desborda los límites del mismo, por lo que solo se tomarán las que mejor ejemplifican la propuesta; para ello,

presentamos una tabla en la que se encuentran los municipios revisados, los nombres de las leyendas recopiladas y la fuente en las que el lector puede consultar su contenido:⁵

Tabla 1
Cuadro de leyendas boyacenses

Municipio	Nombre de la leyenda	Fuente
Aquitania	El monstruo de la laguna de Tota	Blu Radio (2016)
Arcabuco	La laguna encantada de Iguaque	Romero (2016)
Berbeo	Laguna de Los Fríos Laguna del Chirimoyo	Alcaldía de Berbeo, Boyacá (2004)
Boavita	La piedra Gorda	Alcaldía de Boavita (2017)
Boyacá	El Hojarasquín del monte	Ocampo (2016)
Buenavista	Brujas y apariciones en la Cuchilla de la Buenavista (El yato)	Garzón y Bernal (2020)
Chíquiza	La laguna encantada de Iguaque	Romero (2016)
Chivatá	La construcción de la iglesia sobre la laguna	Ávila (2004)
Cerinza	Laguna Careperro	Sistema de información turística de Boyacá (s.f.)
Cucaita	La peña parida	Míguez (2015)
Firavitoba	Cueva del Viejo	González (2020)
Miraflores	El Yato El Pailón de Oro	Bernal (2019) Bernal (2020)
Mongua	El misterio del pozo del tambor Rayos, relámpagos, protección y tesoros	Pérez y Serrano (2005)
Monguí	La laguna del ahogado	Berdugo y Peña (2002)
Ráquira	Guacas y relatos de apariciones	Roncancio (2017)
Saboyá	Peña Méndez	Laitón (2008)
Tibaná	La Patasola La montaña partida El cazador	Enciso (2004)
Tota	Origen de El lago de Tota	Montaña de Silva (1970)

⁵ Las fuentes se encuentran en la lista de referencias bibliográficas del artículo.

A continuación presentamos el análisis de las leyendas de acuerdo con las categorías expuestas en el apartado anterior. Así demostraremos las formas en las que el ser humano se ha relacionado con el medio ambiente a lo largo de la tradición oral transmitida por algunos municipios del departamento.

Seres protectores de la naturaleza

Las apariciones sobrenaturales en medio de bosques, lagunas y senderos en las montañas son uno de los mayores recursos narrativos que se han usado en las leyendas del mundo. Observemos algunos ejemplos: “la Siguanaba” de Guatemala y de El Salvador, quien se revela en la orilla de los ríos ante hombres infieles (Zelaya, 2017); “el Huiña-Huilli” en Ecuador, un ser con aspecto de niño monstruoso que en las zonas rurales espanta a los estafadores (Chiriboga, 2015), o la conocida “Llorona” en Colombia y otros países de América Latina, quien deambula en los espacios de agua en busca de su hijo (Becerra Lagos y Becerra Mayorga, 2021). Cada aparición tiene un motivo por el cual habita estos espacios (espantar, raptar, deambular, de acuerdo con los ejemplos presentados), y que, en términos de Propp (1974, p. 38), cumplen su función de digresión al representar el punto de partida hacia la desgracia del personaje en la historia (ser raptado o espantado, en el mejor de los casos).

Los hallazgos nos muestran que en varias leyendas de Boyacá existen seres o *genius loci* que tienen como propósito habitar y custodiar los diversos espacios naturales del departamento. De acuerdo con Martos y Martos (2013), estos genios poseen una naturaleza dual o bifronte, es decir, un comportamiento ambivalente entre una actitud bondadosa y maligna, y que puede significar un bien o una desgracia para la comunidad. Sin embargo, desde nuestra lectura ecocrítica, observamos que algunas de las acciones defensivas u ofensivas por parte del *genius loci* están determinadas directamente por las intenciones del ser humano. En efecto, la relación entre ambas partes cambia como consecuencia de los actos antropocéntricos construidos en las leyendas, es decir, los momentos en que los personajes invaden el ecosistema en beneficio propio. Para desglosar esta propuesta crítica, dividiremos a lo largo del apartado los seres protectores en pacíficos, neutros y guardianes con el fin de contrastar las distintas interpretaciones de las leyendas y comprender el significado ambiental de su lectura una vez analizadas desde un enfoque ecocéntrico.

Veamos en primera instancia al “Yato”, una entidad de tradición oral campesina del municipio de Miraflores y la zona limítrofe con el departamento de Cundinamarca.

Su aspecto es de contextura alta y delgada, además de portar un traje blanco o negro en su cuerpo. Siguiendo a Bernal (2019), el Yato es reconocido en la comunidad como el acompañante de los niños en el campo y el ser que “bota” la riqueza por el camino. Es interesante resaltar este último aspecto dado que, en concordancia con la autora, la riqueza que guarda el genio pertenece a los yacimientos de agua; por tanto, su función no es la de ofrecer o “botar” sus tesoros, sino la de protegerlos sin ningún beneficio a cambio. Este es un ejemplo de “seres protectores pacíficos” al que hacemos alusión en nuestro análisis, puesto que su intención se centra en el cuidado de vidas y objetos valiosos.

A pesar de su condición caritativa, la leyenda nos cuenta que al ser el genio que “bota” la riqueza, “las personas más que temerle pretenden poder apoderarse de lo que lleva” (Bernal, 2019, p. 118). La acción de hurto es una muestra de superioridad autoimpuesta por el ser humano sobre el planeta. En su afán de conseguir parte del botín, perteneciente a la naturaleza, los personajes involucrados en el relato recurren a “echarle agua bendita” (elemento simbólicamente sagrado para enfrentar los demonios malignos), puesto que “ese lo lleva a uno donde está la guaca, donde halla oro o esmeralda lo lleva a uno y le entrega la riqueza” (Bernal, 2019, p. 119). Al poseer un carácter inofensivo, el Yato no muestra actitudes de violencia hacia los seres humanos, a tal punto que, en el saber popular, se respalda la idea de “toma de riquezas” (una metáfora de toma de recursos) por parte del ser humano, opacando el relato del genio que acompaña a los niños en los senderos.

Ahora bien, para exponer lo que denominamos “seres protectores neutros”, tenemos al “Hojarasquín del bosque”, reconocido en toda Colombia por proteger las selvas y los bosques. Dada la condición proteica que presentan las leyendas, su descripción no es precisa. Se cree que su cuerpo tiene forma de árbol con cabeza humana, cubierta por chamizos y ramas secas (quizá la más difundida); en otras versiones, es híbrido entre asno y humano, e incluso ha sido observado como un mono de gran tamaño y de abundante pelaje. No obstante, en el imaginario colectivo del país, y sobre todo en el de Boyacá, de acuerdo con lo investigado por Javier Ocampo (2016), su intención es clara: “cuando hay tala de bosques, destrucción de árboles o quema del medio natural, el Hojarasquín del bosque aparece en forma de tronco seco [...]. Dicen también que hace perder a los caminantes en el bosque” (p. 139). Observemos que este ser terrestre desorienta a aquellos invasores que afectan al territorio natural, no permite que las

acciones destructivas, antropocéntricas, centradas en la explotación de madera para un posible tratamiento industrial, se lleven a cabo en su territorio; de ahí que muchos de los campesinos respetan a los troncos secos hallados en el bosque (Ocampo, 2016). Sin embargo, un aspecto que nos interesa es que el Hojarasquín, al ser una entidad que percibe las intenciones humanas, puede convertirse también en un guía que lleva al caminante extraviado por el sendero correcto: “por ello, mucha gente lo invoca para pedirle ayuda al que se pierde en la montaña” (p. 140). Lo anterior nos muestra que un genio local puede presentar una naturaleza ambivalente, neutra, un doble actuar que se acopla de acuerdo con la situación presentada entre el humano y el entorno: castiga o recompensa a quien ingrese en su dominio.

Los monstruos habitantes de espacios naturales son personajes recurrentes en las leyendas boyacenses, descritos por la población como criaturas “malignas” que traen consecuencias sobre el individuo o la comunidad que irrumpa en su terreno. Martos y Martos (2013) señalan que la comunidad suele asociar a los genios acuáticos con desapariciones y hechos luctuosos por su representación de ser monstruoso que habita los bordes de los espacios de agua (lagos, lagunas, mares). Este tipo de entidades obedece a lo que llamamos “seres protectores guardianes”, genios que protegen su hábitat de posibles amenazas externas. A diferencia de los seres neutros, este tipo de criaturas no brindan auxilio a los humanos, puesto que solo existen para resguardar la morada natural en la que residen. Un ejemplo clave es el monstruo del Lago de Tota o diabloballena, conocido en los municipios de Tota, Cuítiva y Aquitania, y que vive en las profundidades del lago. La leyenda cuenta que se trata de Busiraco, una serpiente humanoide con cuernos que emergió del agua cuando Monetá, sabio indígena, intentó abrir una puerta entre dimensiones para subsanar el problema de sequía que sufría su comunidad (Blu Radio, 2016). Desde su aparición en la historia, Busiraco ha generado en el lago una representación mística y sobrenatural en la tradición oral de la comunidad y de los visitantes que se acercan al lago. El miedo al lago creció de tal manera que, de acuerdo con el relato, las personas se oponían a navegar sobre sus aguas para no enfrentar al monstruo enfurecido. En este punto, la relación con la naturaleza se representa de forma indirecta como respeto y cuidado del agua desde el temor y no por un cuidado consciente del agua: la actitud antropocéntrica solo se oculta por la presencia del monstruo.

Como pudimos observar, las leyendas crean una variedad de *genius loci* asociados con elementos de la naturaleza que perduran en la memoria colectiva. Los genios locales

son creados como criaturas sobrenaturales que resguardan la naturaleza y la riqueza; No obstante, a pesar de desarrollar las historias en ambientes naturales, el discurso antropocéntrico aún se sobrepone por encima del mismo genio. Actitudes como el hurto o el daño al ecosistema permanecen como constantes en los relatos. Por tanto, es necesario crear esta apertura de lectura ecocrítica que permita una reinterpretación de la tradición oral hacia una visión ecocéntrica en la que se reconozca el papel de los seres protectores como el símbolo del cuidado ambiental. Por último cabe destacar que nuestra propuesta, complementando al estudio de genios acuáticos propuesto por Martos y Martos (2013), abre las puertas hacia una interpretación de genios de tierra o terrestres (el Hojarasquín, el Yato, entre otros) que permita una abertura de reflexión ecocrítica a nuevos campos inexplorados en la materia.

La naturaleza como sujeto activo en la leyenda

There never was an is without a where.
(Lawrence Buell, *Writing for an endangered world*)

Para Binns (2002) el desarraigo o alienación de las personas hacia su espacio natural se debe a la degradación ambiental que el planeta ha sufrido a causa de la modernidad (p. 45). Los seres humanos nos hemos convertido en seres indiferentes ante el ecosistema conforme los avances tecnológicos agreden la naturaleza y permean, sin fijarnos, nuestra manera de relacionarnos con la realidad: una forma alejada y distante de los padecimientos del planeta. No prestamos la suficiente atención al deterioro de los bosques, la falta de agua, la erosión del suelo o la desaparición de especies que día a día se muestran en aumento. Para defendernos del colapso ecológico, Binns sugiere que debemos recuperar el sentido de arraigo (*sense of place*), nuestro lugar de convivencia con el mundo, sin renunciar a algunas de las libertades que la modernidad ofrece. Para ello, el autor toma como búsqueda de recuperación ecológica la poesía dado su carácter simbólico y su capacidad de acercarse a la sensibilidad de las personas (p. 46). Nosotros proponemos en esta investigación el retorno al reconocimiento del lugar que habitamos por medio de leyendas de tradición oral en función del vínculo directo que crea con las comunidades cercanas a la naturaleza.

La forma de reconocer un lugar es darle vida al mismo, y sin duda la mayor tendencia en las leyendas campesinas boyacenses se relaciona con una naturaleza personificada, viva, que actúa de acuerdo con los actos cometidos por el ser humano. No es arbitraria

la creación de historias basadas en rebeliones por parte de lagunas, montañas o bosques; por el contrario, creemos que su objetivo es promover en la memoria colectiva el cuidado del medio ambiente, de forma directa o indirecta. Esto se debe a que el campesino boyacense considera a la naturaleza como parte de su identidad, la integra a su visión de mundo y crea un sentido de pertenencia con el entorno. En términos de Murphy (1995), citado por Flys, Marrero y Barella (2010), “el tipo de identidad forjada a través de las relaciones con el entorno determina las actitudes culturales hacia el medio ambiente y tiene una relación estrecha con cómo percibimos el medio” (p. 18). Las leyendas forman parte de esas actitudes culturales al ser narraciones divulgadas entre las personas, quienes asimilan el mensaje de la historia como parte de su representación de la realidad.

Veamos lo expuesto anteriormente en la leyenda “Rayos, relámpagos, protección y tesoros”, del municipio de Mongua (Pérez y Serrano, 2005), que nos cuenta la furia de la “Laguna Negra”, cuando la población intenta raptar los tesoros ocultos en la profundidad del agua:

Los indígenas rogaban a las deidades proteger todas las lagunas, principalmente, la Laguna Negra, con rayos, tormentas, relámpagos, granizo y, sobre todo, con su sombra. Algunos habitantes de la región dicen que cada vez que alguien intenta ingresar y sacar los tesoros de la laguna o molestar sus oscuras aguas, inmediatamente se desata una gran tormenta (p. 93).

El narrador nos muestra dos planos temporales que se entrelazan por el mismo objetivo: proteger la riqueza del agua. En primer lugar, nos traslada al instante en el que los indígenas ruegan a la fuerza de los fenómenos naturales por el cuidado de todas las lagunas, en especial la Laguna Negra. Lo anterior pone en evidencia que la comunidad indígena tenía en la historia una visión más cercana al ecocentrismo, puesto que sus rezos no involucran solamente su espacio sagrado, sino a todos los cuerpos de agua que conforman el territorio. En segundo lugar, desde la frase “algunos habitantes de la región” regresamos al tiempo actual en el que los campesinos aún conservan la creencia de una gran tormenta viva que puede desatarse si se extraen los tesoros ocultos del agua, una referencia simbólica a los recursos naturales. El sentido de arraigo o pertenencia se cumple cuando la comunidad mantiene esa distancia de respeto hacia una laguna real, tangible (como la Laguna Negra), al tiempo que promueve la conservación de los tesoros acuáticos en su lugar de origen para no provocar la ira de la naturaleza.

La figura de la laguna enfurecida es un tópico recurrente en el desarrollo de las leyendas. Martos y Martos (2012) señalan que el agua siempre ha sido parte funda-

mental de todas las culturas en el mundo y denominan “cosmofanías” a las aguas que se revelan “como fuente de poder que sobrecoge y desborda todo lo humano, de ahí los mitos de Tifón y de todas los diluvios e inundaciones, siempre ligadas a un mundo sobrenatural” (p. 2). Las leyendas que tienen como epicentro los lugares de agua no son ajenas a esta interpretación. Podemos tomar como ejemplos la “Laguna de los Fríos” en el municipio de Berbeo, a la que “no se podía mirar ni tirar piedra porque se enfurecía y se oscurecía alrededor, tronaba y relampagueaba y se lanzaba a atrapar a las personas” (Alcaldía de Berbeo Boyacá, 2004, p. 7); o la “Laguna Careperro”, de Cerinza, donde un turista arroja basura al espejo de agua y, “repentinamente se desató una tempestad, cuyas aguas no permitían ver, mientras que fortísimos vientos intentaron arrastrarlo hacia el centro de sus embravecidas aguas” (Sistema de información turística de Boyacá, s.f.). Los relatos de agua se interconectan entre sí cuando la laguna cobra vida, pasa de un estado de quietud a un sujeto activo con la capacidad de obrar por su cuenta y castigar a quienes la perjudican. La comunidad cree en la energía del agua y muestran preocupación por cuidarla para que nadie le arroje piedras, basuras o intenten extraer sus recursos. Como afirma Buell (2001), “the more a site feels like a place, the more fervently it is so cherished, the greater the potential concern at its violation or even the possibility of violation” (p. 56); de ahí que el recurso usado en las leyendas, para evitar una posible vulneración a estos lugares representativos, sea darles vida en la historia, convertirlos en parte de la memoria de la gente.

Por otra parte, el paisaje de montaña se relaciona, igualmente, con el ecosistema boyacense gracias a su ubicación geográfica cercana a la cordillera oriental. Su importancia se ve reflejada en la tradición oral del departamento al otorgarle vida en sus historias (al igual que el agua). Cucaita tiene, quizás, una de las leyendas que mejor reflejan el valor de las montañas para su población y las consecuencias del extractivismo de recursos contado en clave de ficción. “La peña parida” (Míguez, 2015) cuenta la historia de una mujer pobre que deambulaba de noche con su hijo en busca de leña para su hogar. Al ascender por el sendero, observó una peña abierta por la mitad que brillaba en su interior. La mujer, por curiosidad, ingresó a la peña (aún con el niño en los brazos) y comprendió que el lugar estaba repleto de oro y “en medio de tanto esplendor” no logró salir a tiempo, por lo que ella y su hijo quedaron atrapados en la montaña y convertidos, posteriormente, en piedras. La leyenda muestra la figura de la montaña que absorbe a quien extrae de ella sus recursos, una constante si revisamos la peña Gorda en Boavita

(Alcaldía de Boavita, 2017), o Peña Méndez en Saboyá (Laitón, 2008). Los campesinos atribuyen a las peñas la capacidad de actuar y tomar decisiones por su cuenta con el fin de concienciar sobre el valor que este espacio contiene para quienes lo conocen.

Finalmente, Binns (2002) señala que el desarraigo del lugar habitado empieza con el olvido de los nombres. Las leyendas evitan esta situación por su condición de narrar hechos verosímiles en espacios reales. La nomenclatura es fundamental en el desarrollo de los relatos para que los receptores se apropien de lo contado y lo relacionen directamente con la imagen del espacio suscitado. Nombres como Peña parida, Laguna Negra o la Cueva del Viejo permean la memoria del pueblo de tal manera que rescatan del olvido la naturaleza que habitan.

En definitiva, el sentido de arraigo por parte de la comunidad se crea cuando la misma da vida a la naturaleza en su tradición oral. El ecosistema deja a un lado su quietud y se convierte en un sujeto activo más que decorativo, un aspecto importante para los estudios ecocríticos. La creencia en los espacios, con rasgos místicos y sagrados, permite que la población adquiera una mayor conciencia del lugar que habitan y la necesidad de protegerlo. De igual manera, al formar parte de su cotidianidad, de sus recorridos, de sus historias, y al brindarles un nombre característico a cada lugar, estos espacios de valor relacional se convierten en identidad viva del pueblo, puesto que seguirá siendo transmitida a las personas por generaciones.

Conclusiones: identidad cultural y conciencia ecológica

A lo largo del análisis identificamos dos tendencias en las leyendas de algunos municipios boyacenses: los seres protectores de la naturaleza y la naturaleza como sujeto vivo. Gracias a esta categorización es posible llegar a una proposición general obtenida tras el ejercicio de reflexión: la naturaleza forma parte de la identidad cultural boyacense. En efecto, tanto los ejemplos expuestos como las leyendas que no se tomaron en el artículo nos revelan que los espacios naturales (de agua y de montaña en especial) son un elemento recurrente en las historias del pueblo campesino. La representación del ser humano y la naturaleza en la tradición oral del campo nos permite abrir una nueva perspectiva de conciencia ecológica que nos señala, desde el plano ficcional, las consecuencias o las virtudes que tiene la protección del medio ambiente. De acuerdo con lo planteado por Martos y Martos (2015), “cabe esperar una relación bidireccional entre leyendas e imaginario colectivo, por un lado, y desarrollo/identidad territorial, por otro lado” (p. 139). Es necesario retomar

y resignificar la importancia de la leyenda en la construcción de identidad cultural, agregando, desde nuestro aporte, las bondades que ofrece este tipo de literatura oral para analizar la crisis ambiental que padece nuestro planeta.

Es importante aclarar que el análisis no busca preservar intactas y herméticas las leyendas de la comunidad boyacense en busca de un regionalismo sin sentido; por el contrario, pretende ser un punto de partida hacia un campo poco explorado como la relación entre ecocrítica y la literatura oral en Colombia, y así ofrecer un diálogo ecológico entre comunidades promovido desde lo literario. Finalmente, es oportuno comentar que nuestra limitante consistió en obtener las leyendas de los 123 municipios que conforman el departamento de Boyacá; sin embargo, este fenómeno deja claro la necesidad de explorar a profundidad el territorio boyacense e invita a cada lector a recorrer los senderos de la tradición oral no solo de Boyacá, sino de cada rincón del país. Proponemos a los interesados en esta relación entre literatura oral y naturaleza expandir los estudios ecocríticos y reconocer qué otras problemáticas ambientales podemos hallar al acercarnos directamente a la comunidad y a su riqueza literaria.

Referencias bibliográficas

- Alcaldía de Berbeo, Boyacá. (2004). *Información General Berbeo 2004-2007*. Recuperado de <https://repositoriodim.esap.edu.co/handle/123456789/10526> [05.12.2022].
- Alcaldía de Boavita. (10 de junio de 2017). *Piedra Gorda y cercanías*. Recuperado de <http://www.boavita-boyaca.gov.co/turismo/piedra-gorda-y-cercanias> [05.12.2022].
- Ávila, G. (2004). *La jasa y la parva: historias, mitos, leyendas y tradiciones populares de Chivatá*. Tunja: Búhos Editores.
- Becerra Lagos, J. (2021). Laberinto, crimen y bestiario local: estrategias didácticas para el uso de la narrativa campesina en el aula. *La Palabra* 41, pp. 1-18. DOI: <https://doi.org/10.19053/01218530>
- Becerra Lagos, J. I. y Becerra Mayorga, W. (2021). Llorona de agua y duende de aire: el cronotopo en la narrativa plural de dos leyendas colombianas. *Estudios de Literatura Colombiana* 49, pp. 137-153. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n49a08>
- Berdugo, S. y Peña, M. (2002). *Creación literaria con base en mitos y leyendas de Mongua y Monguá* [trabajo de grado, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia]. Repositorio Institucional UPTC.
- Bernal, D. (2019). *El Mincho: valoraciones culturales del rechazo y el camino que camina hacia un efectivo derecho de las cosas* [investigación de maestría, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia] Repositorio Institucional UPTC. <http://repositorio.uptc.edu.co/handle/001/4835>

- Bernal, D. (2020). *Relatos y tradición oral de la provincia de Lengupá*. Boyacá Siete Días. Recuperado de <https://boyaca7dias.com.co/2020/10/31/relatos-y-tradicion-oral-de-la-provincia-de-lengupa/> [05.12.2022].
- Binns, N. (2002). Criaturas del desarraigo, o en busca de los lugares perdidos: alienación y ecología en la poesía hispanoamericana. *América Latina Hoy* 30, pp. 43-77. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=30803002> [05.12.2022].
- Blu Radio. (18 de agosto de 2016). *La verdadera historia del monstruo del Lago de Tota. Capítulo 2, Misterios Luna BLU* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/ICDcwU9ozco>
- Buell, L. (2001). *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*. London: Harvard University Press.
- Bula, G. (2009). ¿Qué es la ecocrítica? *Logos* 15, pp. 63-73. Recuperado de <https://ciencia.lasalle.edu.co/lo/vol1/iss15/5> [05.12.2022].
- Cabal, A. (2008). *Mitos & Leyendas Colombianas: Los Muisca* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=4yN4gZsPVy8&t=150s>
- Campos, R. (19 de abril de 2022). *Encuentro de ecocrítica, 2022* [Conferencista]. Tunja: Edumedios UPTC. <https://www.youtube.com/watch?v=LsoWQDkMgkY&t=4187s>
- Chiriboga, M. (2015). *Análisis estilístico e intertextual de las obras: Un país de lleno leyendas de Graciela Elredge y Leyendas del Ecuador de Edgar Allan García* [investigación de maestría, Universidad Técnica Particular de Loja]. Repositorio Institucional UTPL. <https://dspace.utpl.edu.ec/handle/123456789/13858>
- Enciso, H. (2004). *Mitos, leyendas y tradiciones de Tibaná*. Tunja: Jotamar.
- Filipova, L. (2022). *Ecocriticism and the Sense of Place*. Abingdon and New York: Routledge.
- Flores, W. (2015). *Ecocrítica poscolonial y literatura moderna latinoamericana*. Lima: Fondo Editorial UMSNM.
- Flys, C., Marrero, J. y Barella, J. (2010). *Ecocríticas: literatura y medio ambiente*. Madrid: Iberoamericana.
- Freja, A. (2015). *La literatura oral en Colombia. Romances, coplas y décimas en el Pacífico y el Caribe colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Garzón, M. y Bernal, D. (2020). Brujas y apariciones en la Cuchilla de la Buenavista: Otras formas de recordar el conflicto. *Revista de Estudios Colombianos* 56, pp. 66-75. DOI: <https://doi.org/10.53556/rec.v56io.120>
- Giraldo, L. y Galeano, S.P. (Coords.) (2019). *Boyacá biodiversa. Un recorrido de la alta montaña a las tierras bajas*. Bogotá: Instituto Alexander von Humboldt. Recuperado de <http://repository.humboldt.org.co/handle/20.500.11761/35492> [05.12.2022].
- González, S. (31 de octubre de 2020). Unas leyendas firavitobenses. *Boyacá Siete Días*. Recuperado de <https://boyaca7dias.com.co/2020/10/31/unas-leyendas-firavitobenses/> [05.12.2022].

- Glotfelty, C. (1996). Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis. In C. Glotfelty and H. Fromm (Eds.). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (pp. xv-xxxvii). Athens: The University of Georgia Press.
- Jorge Velosa y Los Carrangueros. (1998). Póngale cariño al monte [canción]. En *En cantos verdes* [Álbum]. Disco Fuentes.
- Laitón, A. (2008). *Saboyá: campesinos, violencia y educación*. Saboyá: Alcaldía de Saboyá.
- Martos, A. y Martos, E. (2012). Los imaginarios de agua y sus lecturas pansemióticas. *Alabe* 6, pp. 1-15.
- Martos, A. y Martos, E. (2013). Prosopografía comparada de lamias, sirenas y otros genios acuáticos. *Tonos*, 22. Recuperado de https://www.um.es/tonosdigital/znum24/secciones/estudios-21-prosopografias_comparadas.htm [05.12.2022].
- Martos, A. y Martos, E. (2015). Las leyendas regionales como intangibles territoriales. *Investigaciones Regionales* 33, pp. 137-157. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28943151007> [05.12.2022].
- Míguez, J. (2015). *Historias y leyendas de Cucaita*. Tunja: Cámara Colombiana del Libro.
- Montaña de Silva, L. (1970). *Mitos, leyendas, tradiciones y folclor del lago de Tota*. Tunja: La rana y el águila.
- Ocampo, J. (2016). *Boyacá en su historia, su cultura y su folclor*. Tunja: Jotamar.
- Pérez, N. y Serrano, L. (2005). *Leyendas de Mongua: una propuesta para el mejoramiento de la adecuada comprensión de lectura de leyendas colombianas en los estudiantes del grado sexto del Colegio Técnico Integrado "Lisandro Cely"* [Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia]. Repositorio UPTC.
- Propp, V. (1974). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Romero, F. (2016). *La laguna encantada de Iguaque*. Bogotá: Planeta.
- Roncancio, J. (2017). *Lo que soy-mos. Representando mitos y leyendas de Ráquira a través de la cerámica* [trabajo de grado, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia]. Repositorio UPTC.
- Sistema de información turística de Boyacá. (s.f.). *Laguna careperro*. Recuperado de <https://situr.boyaca.gov.co/attractivo-turistico/laguna-careperro/> [05.12.2022].
- Zavala, M. (2006). *La tradición oral del noreste de México: tres formas poético-narrativas* [tesis, El Colegio de México]. Repositorio institucional El Colegio de México. <http://hdl.handle.net/20.500.11986/COL-MEX/10004526>
- Zelaya, K. (2017). La Siguanaba y la búsqueda de la identidad cultural salvadoreña en los siglos xx y xxi. *Istmo* 34, pp. 1-18. Recuperado de <http://istmo.denison.edu/n34/articulos/10.html> [05.12.2022].

CONFERENCIA
CONFERENCE

YNGERMINA O LA HIJA DE CALAMAR, UNA NOVELA FUNDACIONAL

YNGERMINA O LA HIJA DE CALAMAR, A FUNDATIONAL NOVEL

Consuelo Triviño Anzola

Cómo citar esta conferencia: Triviño Anzola, C. (2023). *Yngermina o la hija de Calamar*, una novela fundacional. *Estudios de Literatura Colombiana* 53, pp. 175-182. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.354307>

1  anzola@cervantes.es
Instituto Cervantes, España

Publicada en 1846, *Yngermina o la hija de Calamar* puede considerarse una “novela fundacional” no solo por la fecha en la que se escribe, y por su temática, sino también por el propósito del narrador. Recordemos que su autor, Juan José Nieto, nace en 1804 y vive intensamente el proceso de independencia, que estalla en Santafé de Bogotá en 1810. Al contrario que en la capital del Reino, en las provincias como Mompox y Cartagena sí se pretendía una independencia absoluta de España, como refleja la Constitución de Cartagena de 1812.

Debemos aclarar que entendemos por “literaturas fundacionales”, o “ficciones fundacionales” novelas surgidas en los países hispanoamericanos tras la independencia de España, que pretenden describir las características pasadas, presentes y futuras de una comunidad nacional. Fundadora de esa semántica fundacional es la norteamericana Doris Sommer, autora de un libro muy citado: *Ficciones fundacionales*, publicado en inglés en 1993, y cuya traducción al español es de 2004.

Editores: Andrés Vergara-Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 16.06.2023
Aprobado: 01.07.2023
Publicado: 31.07.2023

Copyright: ©2023 *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](#)



Las ficciones fundacionales, afirma Sommer, proyectan “futuros idealizados para países en vías de desarrollo, con frecuencia tras agotadoras revoluciones y guerras civiles”. Así, novelas hispanoamericanas como *Soledad* (1847) o *Amalia* (1851) arrojan luz sobre el proceso mediante el cual la literatura ha imaginado la nación. Este imaginario tiene como referente los países europeos, cuyos grandes líderes habrían encarnado, según los americanos, los principios de libertad, igualdad o justicia, gracias a un sistema democrático que garantizaría los derechos de las mayorías.

Pero este ideal no coincidía con la realidad de los países en formación, ni con los deseos o los intereses de las clases dominantes, menos aún con las clases medias o con las menesterosas. Existe un desajuste entre lo que se proclama y lo que en realidad se propone cada facción política, en un ejercicio que incluye el autoengaño y la traición. En la Argentina de Esteban Echeverría, la “barbarie” del régimen federal, apoyado por la Iglesia, se combate con los principios civilizadores de los unitarios, defensores del centralismo desde la capital, y que miran a Europa. Mientras, en Colombia el federalismo representa los derechos de las regiones y las garantías individuales frente al centralismo defendido por los conservadores, que cuentan con el apoyo de la Iglesia. Si el federalismo defiende los intereses de las élites sobre el puerto de Buenos Aires, por donde entran y salen las mercancías, en la Nueva Granada los federalistas promueven el libre comercio, que permite a las élites importar mercancías de Europa, en detrimento de la industria nacional y del gremio de los artesanos. Nieto Gil, por ejemplo, lidera los intereses del Estado Federal de Bolívar que abarcaba toda la provincia de Cartagena, pero defiende el respeto al Gobierno de la Unión, formada en su época por nueve estados soberanos, que hicieron parte de lo que fuera el antiguo virreinato.

En su trabajo, Doris Sommer encara novelas que giran en torno a una historia de amor (utiliza el término inglés *romance* para calificarlas), que presentan obstáculos que deben sortear los héroes y heroínas, como los abusos sociales en medio de conflictos políticos. *Yngermina o la hija de Calamar*, sin que obedezca plenamente las normas del drama romántico, ni a los cuentos maravillosos populares, sí opone obstáculos a los enamorados. Para legitimar su unión, Alonso e Yngermina deben contar con la aprobación de la máxima autoridad, representante de la corona española, y con la intervención del obispo, quien inicia a la prometida en los principios del cristianismo. Además, Yngermina debe hacer frente a las insinuaciones y a los asedios del representante de la autoridad española, que hace prisionero a su pretendiente.

Para las ficciones fundacionales son básicos los conflictos raciales y étnicos relacionados con la consolidación de la nación. El 15 de febrero de 1819, en el Congreso de Angostura, Simón Bolívar había planteado la complejidad racial que debían enfrentar las naciones ya independientes, cuando afirmaba: “No somos europeos, no somos indios, sino una especie media entre los aborígenes y los españoles. Americanos por nacimiento y europeos por derecho, nos hallamos en el conflicto de disputar a los naturales los títulos de posesión y de mantenernos en el país que nos vio nacer contra la oposición de los invasores”.

Si en *Yngermína* se aborda el tema del mestizaje y el lugar de los indígenas, tras la conquista del territorio y su dominación política, económica y cultural, en *Cecilia Valdés* (1839), del cubano Cirilo Villaverde, se plantearán los conflictos raciales entre negros, mulatos y blancos en la Cuba colonial, a la vez que se cuestiona la inhumanidad de la esclavitud. Lo mismo ocurre en *Sab* (1841), de Gertrudis Gómez de Avellaneda, que nos sitúa en las rebeliones contra la esclavitud en la Cuba del siglo XIX, mientras que Domingo Faustino Sarmiento, en *Facundo, o Civilización y barbarie* (1845), propone en Argentina el exterminio del indio y del gaucho en defensa de la civilización.

Como se ha dicho, en los conflictos raciales, planteados en ciertas novelas fundacionales, se recurre a la relación amorosa como alegoría de la patria, para resolver un dilema moral ante la ilegitimidad de la unión entre dos razas. En *Yngermína* el conflicto se resuelve por medio de la asimilación de la cultura del conquistador por parte de la protagonista, con el beneplácito de las instituciones. En *Cecilia Valdés* el triángulo amoroso plantea el conflicto entre blancos, mulatos y negros, que denuncia las contradicciones del sistema y la doble moral frente a la esclavitud, que impiden la cohesión social. *Sab*, en cambio, es una novela de amor que tiene como protagonista a un esclavo que se enamora de su blanca compañera de juegos en la infancia; la intensidad dramática aumenta con la presencia de otro personaje femenino, que entra en rivalidad con la joven pretendida, pero el verdadero impedimento será la condición de esclavitud de Sab, el protagonista, y el papel subordinado de las mujeres, incapacitadas para decidir por sí mismas. En la novela brasileña *O guaraní* (1857), de José de Alencar, la mujer blanca acaba fusionándose con el indio Pery, tras una larga relación platónica.

Novelas fundacionales y exilio

Las novelas nacionales que institucionalizaron los gobiernos en las escuelas en Hispanoamérica se centran todas en el amor, empezando por *María* de Jorge Isaacs, o *Amalia*, de

José Mármol. Esta última presenta a Juan Manuel Rosas como el estereotipo del bárbaro, opuesto al proceso civilizador de la nación, que se interpone entre el joven unitario, Eduardo Belgrano, y Amalia. No debe olvidarse que tanto Mármol como Mitre y Nieto Gil sufrieron la cárcel y el exilio, donde concibieron sus respectivos relatos atravesados sin duda por ansias de libertad y sueños de redención. En *María*, el obstáculo al que se enfrentan los enamorados es más bien difuso, sin causa política, pues aparentemente tiene que ver con el mal de la protagonista, con una condición racial velada, o con un sentimiento de pérdida que se cierne sobre los enamorados. Esta obra canónica del Romanticismo hispanoamericano admite diferentes lecturas, bien se trate de una evocación nostálgica de un pasado de hacendados que se lucraban de la esclavitud, o de la cancelación de este pasado en el proceso de modernización de la República. Algo similar sucede también en la literatura brasileña: así, *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães, muestra el enfrentamiento entre esclavistas y antiesclavistas con el pretexto de conseguir el amor de la esclava mulata.

En el caso de *Yngermína*, resulta significativo que el poder literario representado por la Tertulia del Mosaico, a mediados del siglo XIX, ni siquiera la hubiese tenido en cuenta, mientras que sí avaló la obra de Isaacs y publicó *Manuela*, de Eugenio Díaz, aunque con alteraciones que molestaron al autor. ¿Qué pudo haber influido en el silenciamiento de la novela de Nieto Gil? Como líder político destacado es poco probable que fuese un escritor desconocido. Quizás su obra publicada no se ajustaba al gusto de la crítica más autorizada en el momento, o acaso *Yngermína*, publicada en Jamaica durante el destierro de su autor, no se difundió en la Nueva Granada y hubo que esperar a 1895 para que Laverde Amaya hiciera referencia al autor en su *Bibliografía colombiana*.

Yngermína confiere menos importancia a la historia de amor que a los hechos de la Conquista que se narra. La intriga amorosa se integra en la historia de la nación y tiene como protagonistas, en principio, a la princesa indígena del pueblo de Calamar, Yngermína, y a un español, Alonso, el hermano del conquistador Pedro de Heredia. Con ellos se fijan los orígenes de la nación idealizada, la que resultaría del mestizaje. Para cumplir con su propósito, Nieto Gil debe resolver distintas cuestiones como, por ejemplo, los límites de la nación, la composición racial y étnica de la Nueva Granada, y en particular de la región del Caribe, además de dar por sentado el conocimiento de la lengua española por el total de la población.

La superación de los prejuicios raciales era un reto y exigía una nueva mirada que integrara a los indígenas, considerados desde el poder como salvajes y bárbaros. Con

una perspectiva histórica, el autor se remonta a épocas anteriores a la Conquista para explicar su preocupación teológica y ontológica respecto a la mezcla de razas “bárbaras” con colonizadores considerados “civilizados”. Con su relato Nieto Gil busca legitimar la unión entre colonizadores y colonizados, mas no la igualdad entre unos y otros, ya que se impone una jerarquía de poder y teológica, con sus rituales y ceremonias, que deben respetarse. La conversión religiosa, la adopción de los valores de los colonizadores y el matrimonio dentro de los cánones de la Iglesia permiten superar el estigma de la promiscuidad, resultado de una unión no regulada por las normas y los principios dispuestos por la “civilización”.

En esta novela el mestizaje es un elemento constitutivo de la nación confederada, específicamente de la región del Caribe, que tuvo como epicentro la ciudad de Cartagena de Indias, lugar mítico de encuentro y de enfrentamientos entre españoles, indígenas y africanos, escenario de despojos, de luchas independentistas y de guerras civiles. Asumida la novela como relato fundacional, podemos decir que el autor aspira a fijar una mitología y unos principios bajo los cuales se levantan los pilares de una nueva república independiente, de mayoría liberal, con un sistema federal que reconoce el Gobierno de la Unión. *Yngermina o la hija de Calamar: novela histórica, recuerdos de la conquista, 1533-1537. Con una breve noticia de los usos, costumbres, i religión del pueblo de Calamar* está dedicada a la esposa del autor, Teresa Cavero, y en ella le confiesa que el personaje Yngermina es modelo “de tus virtudes, y como hecha para ti”. Según anticipa en el título, se empieza con el capítulo “Breve noticia histórica” que el narrador declara haber tomado de una crónica inédita de fray Alonzo de la Cruz Paredes, pero que en realidad pudo tomar de los manuscritos que circularon de fray Pedro Simón.

Nos situamos en un momento anterior a la Conquista y en las inmediaciones de Calamar, una de las parcialidades “más civilizadas” y de la que dependían otras. El narrador describe sus formas de gobierno e instituciones, sus alianzas con otros pueblos y el carácter del cacique. Importan las ceremonias, como el culto a los muertos o la proclamación de un príncipe heredero. Se refiere a deidades y rituales, el papel de los ministros o adivinos; se describen templos, genios buenos o malos, se alude a las ofrendas como una forma de negociar los sacrificios humanos. Se destacan la importancia de los sacerdotes y las reglas bajo las cuales se regían. Asimismo, se comentan el sentimiento religioso y su concepto de la otra vida, el traslado de las cenizas al bosque de los muertos, lugar sagrado de importancia capital en el relato.

Desde los cánones de la cultura impuesta por los españoles, el narrador explica que esta comunidad rendía culto a la fuerza con la que legitimaba la autoridad. Destaca el respeto que se profesaba a los padres y el privilegio de los primogénitos, quienes heredaban los derechos del padre sobre la familia. Refiere el papel de las mujeres y las costumbres que permitían la poligamia, la elección de la esposa o los rituales amorosos, como la correría de los amores. Se detiene el novelista también en sus actividades para la supervivencia, los medios de transporte, el diseño de su morada, o los impuestos que debían tributar al cacique y las prácticas de guerra, la participación de las mujeres, que también podían tomar las armas, los trofeos de la victoria, que el narrador estima menos salvajes que los de otros pueblos. Asimismo, se describe la indumentaria de los habitantes de Calamar, su aspecto físico y sus destrezas, y las primeras impresiones que causaron en los conquistadores que empezaron aliándose con ellos, para acabar sometiéndolos. A esta introducción le siguen ocho capítulos en la primera parte y ocho en la segunda.

La ficción histórica se inicia con la llegada del Adelantado Pedro de Heredia el 14 de enero de 1533 y la reacción de los calamareños, reunidos con su cacique Ostaron, quienes, ante la superioridad de la fuerza de los castellanos, deciden abandonar su aldea y refugiarse en la del llamado Canapote para preparar la resistencia. Tras describir las bondades de esta tierra, el narrador especula sobre las suposiciones de los españoles ante la desbandada e introduce al personaje Corienche, único nativo al que pueden interrogar, gracias a la mediación de la india Catalina, personaje histórico que acompañaba a Pedro de Heredia. Entre tanto, los Heredia van sometiendo a los pueblos vecinos mediante alianzas, con la promesa de que se les respetará, mientras se muestren fieles y leales a las autoridades reales. En un capítulo se presenta a Yngermina con sus compañeras, a la sombra de la emblemática ceiba, y a Catarpa, que le reprocha su indiferencia ante la “pérdida de la patria”. El narrador da cuenta del linaje de la protagonista, quien es hija adoptiva de Ostaron y prometida de Catarpa. Este se presenta como un joven orgulloso y rebelde, que acusa a los suyos de soportar indiferentes la esclavitud. Los indígenas asisten con perplejidad a la transformación de su tierra en un nuevo orden urbanístico e institucional, así como a la prohibición de su culto religioso y a la llegada de sacerdotes, que se proponen adoctrinarlos. Yngermina despierta la admiración de Alonso de Heredia, se educa en los principios religiosos y se “refinaba algo más”.

También se describen las crueldades cometidas contra los nativos, como las protagonizadas por Miguel Peralta Manrique, primer alcalde de Turbaco, temido por sus

atropellos también contra los españoles, lo que da lugar a una sublevación indígena. El narrador da cuenta de la travesía de Catarpa, una vez frustrada su unión con Yngermina, hasta convertirse en líder de los inconformes contra la dominación española, entre ellos los indígenas de Turbaco, con los que sella su alianza. Se destaca la dignidad y el valor de Catarpa, que sorprende a los españoles, quienes se proponen someterlo para continuar conquistando el territorio.

El final de la primera parte trae nostálgicas evocaciones del exilio con un nuevo personaje al que se le da voz. El narrador recurre a la anagnórisis, mediante el recurso del relato intercalado, para introducir al español Hernán Velásques, que nos traslada primero a Sevilla, su lugar de nacimiento, luego a Granada, durante la expulsión de los moriscos, y por último a Valencia (antecedente de la novela de Nieto Gil *Los moriscos*). Se trata de esclarecer hechos relacionados con la protagonista. Velásques llega con Alonso de Ojeda a Calamar, pero se queda rezagado de los expedicionarios y entabla amistad con el cacique de Calamar. Aprende el idioma nativo y se une a la hija del cacique, con quien a su vez tiene una hija. Su adaptación a las formas de vida de los indígenas se justifica con reflexiones sobre otros momentos de la humanidad.

La segunda parte de la novela retoma los hilos de la narración principal, pero da un giro necesario al equilibrio de la trama, para introducir el relato de los abusos cometidos contra la población indígena por parte de Juan de Badillo, enviado por la Corona a Cartagena en 1536, con el cargo de gobernador de la provincia y quien despoja del mando a Pedro de Heredia. Yngermina y Alonso, separados forzosamente, cuentan con el apoyo del Obispo Toro. Para aumentar la intensidad dramática, se describe el asedio a Yngermina por parte de Badillo, quien la despoja de su libertad por rechazar sus pretensiones amorosas. Asimismo, la prisión a la que se ve reducido Velásques permite desentrañar el enigma de los verdaderos orígenes de Yngermina, hija suya, lo que va a dar un nuevo giro a la trama, que obliga a replantearse la función del personaje en el relato.

La nación idealizada

Yngermina acompañada de Alonso, liberada y asistida por indígenas que la rodean de cuidados, junto a los hermanos Heredia, aparece en un refugio idílico que permite reflexionar sobre las bondades de la naturaleza y el carácter de sus gentes. La abundancia de frutos ofrece la imagen del Paraíso, que alimentó las utopías de los conquistadores. Otro capítulo presenta a Velásques como un personaje positivo, que aprende de los

indígenas y, a la vez, comparte con ellos sus conocimientos. En la construcción de la imagen de la nación se alimenta la utopía de una América tan hermosa como Yngermi-na, se describe la belleza de su naturaleza, el espeso follaje, el arroyo y las lagunas de agua fresca y cristalina, las arenas blancas y el aire suave y refrigerante de la atmósfera. Para mostrar otra cara de las culturas nativas, se recurre al artificio de la analepsis, que nos traslada al pasado mediante la narración de la historia de los personajes indígenas Gambaro y Armósala. El episodio pone en evidencia las disputas entre los pueblos originarios que favorecen el triunfo de los españoles.

Se cierra la narración con la caída de Badillo y el retorno triunfal de Pedro de Heredia, que vuelve a ocupar su puesto en el gobierno de la Colonia, mientras los habitantes locales recuperan la tranquilidad, tras la venganza que se cobra matando a Miguel Peralta, quien había sido perdonado por el Adelantado.

El amor y el patriotismo, ingredientes de las ficciones fundacionales, afirman el deseo de pertenencia a una determinada comunidad y un territorio. En el caso de Yngermi-na y Alonso, estar enamorados significa, de alguna manera, ser nacionales del territorio que se designaba como Calamar y que abarcaba la provincia de Cartagena de Indias y el estado confederado de Bolívar, como parte de una entidad mayor, la Nueva Granada. Pero lo más importante quizás es la constitución racial de la nación: el mestizaje como una manera de resolver el enfrentamiento de culturas y de lograr con el vínculo del matrimonio la ansiada paz y la prosperidad del pueblo.

ENTREVISTA
INTERVIEW

Laura Restrepo: Letras para soñar un mejor mundo*

Laura Restrepo: Dreaming a Better World

Andrés Vergara-Aguirre¹

* **Cómo citar esta entrevista:** Vergara-Aguirre, A. (2023). Laura Restrepo: Letras para soñar un mejor mundo. *Estudios de Literatura Colombiana* 53, pp. 185-204. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.354212>

¹  andres.vergaraa@udea.edu.co
Universidad de Antioquia, Colombia

Hija de Helena, una madre amante de las letras y de las artes, y de Fernando, un papá empresario al que califica de viajero empedernido, que además no creía en la educación convencional, Laura Restrepo Casabianca afirma que tuvo una infancia libre y feliz, y que heredó lo “pateperro” del papá, pues ha sido muy nómada desde la infancia, cuando siempre estaban de un lado para otro por los negocios de don Fernando. Desde allá, de esos años de la infancia, viene su gusto por la lectura y por los libros, gracias al estímulo de los padres; recuerda que el papá soñaba con que ella fuera escritora, y por eso a los doce años le regaló una máquina de escribir IBM que a ella le pareció “grande como un barco”. Otro factor decisivo fue que en casa tenían la biblioteca de su abuelo don Enrique Restrepo, “un hombre muy culto”, dice ella, un autodidacta que dominaba seis lenguas, entre ellas el alemán, el francés y el griego. Desde esa época descubrió también la fascinación por la escritura.

Hoy, a sus 72 años, Laura Restrepo, o “la señora de los perros”, como la llaman sus vecinos en el monte de los Pirineos en Cataluña, donde vive con su hijo y con su compañero, y con los perros, por

Editores: Andrés Vergara-Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 27.06.2023
Aprobado: 01.07.2023
Publicado: 31.07.2023

Copyright: ©2023 *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/)



supuesto, en una vieja casona, o más bien una masía antigua, está entre los escritores colombianos más premiados y más reconocidos en el mundo, y de ello dan cuenta las traducciones de sus obras, que en la actualidad suman más de treinta idiomas. Entre los premios más destacados que le han sido otorgados podemos mencionar el Sor Juana Inés de la Cruz en 1997, en México, por *Dulce Compañía*, con la cual obtuvo también el Prix France Culture en 1998; el Premio Alfaguara de Novela en 2004 por *Delirio*, una de sus obras más reconocidas, con la cual recibió también el Premio Grinzane Cavour en Italia, en 2006; y en 2007 por votación del público recibió el Premio Nacional de Literatura en Colombia.

Hoy “la señora de los perros” disfruta de su tranquilidad en aquel apartado lugar de los Pirineos, lejos del ruido, consagrada a la lectura y la escritura. Cuando no está viajando por compromisos académicos o editoriales, o en algún viaje familiar, la podrán encontrar allá, dedicada a las letras o paseando con sus perros. Por eso mismo, porque le gusta disfrutar de la privacidad y del anonimato, no tiene redes sociales: “Siempre he sido muy cuidadosa con mi privacidad. [...] Yo creo en el silencio, yo creo en la privacidad, para poder escribir” (García, 2022, 28:50-29:15).

Laura llegó a la literatura a través del periodismo; trabajó en las revistas colombianas *Cromos* y *Semana*; también ha sido columnista en el diario *La Jornada* y en la revista *Proceso*, de México. Y aunque nunca ha dejado el periodismo, pues se apoya en su oficio



Foto: Andrés Vergara

de reportera para la producción de su obra literaria, sí reconoce que con la literatura se siente más libre: “La literatura yo creo que ofrece un espacio de libertad que no te lo da ni el periodismo ni la política, porque te permite convertir lo que pueden ser consignas en ideas puestas sobre un papel para que los personajes se enfrenten ante estas situaciones y puedan resolverlo a su manera” (Crónica, 2022, p. 12).

A su vez, al periodismo había llegado a través de la política. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad de los Andes, y después hizo un posgrado en Ciencias Políticas, y se convirtió en profesora de Literatura en la Universidad Nacional de Colombia y en la Universidad del Rosario. Pero se encarrató con el tema de la revolución, y decidió entrar de lleno en la política: “primero en Colombia, luego durante un par de años en el Partido Socialista de los Trabajadores en España, y luego en Argentina donde durante cuatro años pertenezco a la resistencia clandestina contra la dictadura militar” (Manrique, 2002). Además de su labor como cronista, en el periodismo se convirtió en especialista en temas de política nacional e internacional. Fue gracias a su labor periodística que se conoció con Gabriel García Márquez, quien se convertiría en un mentor para ella.

El primer libro de Laura Restrepo fue *Historia de una traición* (1986), reeditado después con el título de *Historia de un entusiasmo*, donde se mezclan periodismo y política, pues se trata de un reportaje sobre la experiencia de la fallida negociación (1984-1985) entre el gobierno de Belisario Betancur y el movimiento guerrillero M-19, proceso en el que ella, una exmilitante, fue mediadora.

Después de aquel reportaje, Laura publicó *La isla de la pasión* (1989), su primera novela, inspirada en una historia real de exilio y supervivencia de un grupo de soldados en la isla Clipperton, a 1085 kilómetros de Michoacán; hoy su obra literaria ya es prolífica, con once novelas, un libro de cuentos y otro de poesía para niños.

Su segunda novela es *Leopardo al sol* (1993), inspirada en una historia real de la lucha entre clanes del narcotráfico en Colombia, resultado de una larga pesquisa periodística. Françoise Bouvet (2014) afirma que con esta novela, “La autora parece recordarnos que duerme en cada uno de nosotros un monstruo cuyo despertar favorece la sociedad, y particularmente la del narcotráfico colombiano de los años 80, confrontada a una pérdida de valores y a la aparición de nuevas veneraciones que pueden conducir a derivas monstruosas” (párr. 35). Una obra en la que se ofrece también “una reflexión sociocultural sobre el fenómeno de la violencia y más exactamente del narcotráfico en

Colombia, durante la época de la transición de bonanza marimbera a la cocaína, finales de la década de 1970 y principios de la década de 1990” (Ramírez Vásquez, 2007, p. 94).

En 1995 aparece *Dulce compañía*, en la cual la protagonista, una especie de alter ego de la autora, es una periodista a la cual envían a reportear la supuesta aparición de un ángel en un humilde barrio bogotano. En esta obra se destaca el periodismo como método de investigación y como tema novelado, una novela en la que “Se construye con mucha claridad el destino de abandono y orfandad de las mujeres y los niños en esta sociedad no solo patriarcal, sino impune” (Navia Velasco, 2005, p. 9).

La siguiente novela es *La novia oscura* (1999), en la cual encontramos otra vez a la narradora periodista que nos presenta una historia protagonizada por Sayonara, una muchacha que se desenvuelve en un ambiente de prostitución y violencia en un pueblo petrolero de Colombia. María Clemencia Ardila (2015) observa que tanto en esta obra como en *Hot sur* (2012) —en la cual aparece como protagonista una migrante colombiana en Estados Unidos—, la estrategia narrativa de Laura Restrepo

[...] consiste en configurar una voz narradora que se auto representa [sic] como reportera e investigadora y que encarna una ambivalencia referencial particular. De una parte, se omite toda información que permita identificarla más allá de su oficio o su nacionalidad: es una periodista colombiana de la cual no se sabe su nombre ni se conocen datos acerca de su vida (pp. 229-230).

Después vendrían *La multitud errante* (2001), en el que se aborda el desplazamiento, otro de los temas dramáticos en la historia colombiana, seguida por *Olor a rosas invisibles* (2002), una historia de amor y de adulterio, y después llegaría *Delirio* (2004), otra novela en la que se adivina a la periodista detrás de la novelista, por la manera como retrata al país en el que la sociedad ha sido permeada por el narcotráfico en todas sus esferas sociales, con ese telón de fondo de la violencia constante, donde al final, más allá de Agustina, la protagonista, todos los personajes parecen sumidos en esa especie de delirio: es toda la sociedad la que ha perdido la cordura. En esto coincido con Alejandro Sánchez Lopera (2014) cuando señala: “quizás el que está loco, o poseído, no es el cuerpo de Agustina. Es el cuerpo social” (p. 66).

En *Demasiados héroes* (2009), la autora presentará, a través de su protagonista, Lorenza, que llega a Buenos Aires con su hijo Mateo, en busca del padre al que no conoce, es decir en busca de sus orígenes, una evocación de su propia militancia en un movimiento político clandestino de Argentina que luchaba contra la dictadura. Una obra en la que la autora hace una apuesta por los diálogos, que ocupan un 95 % de sus páginas, y de la cual sale bien librada.

En 2018, a través de *Los Divinos* (2018), Laura Restrepo, la escritora, se dejaría hablar otra vez al oído por la periodista que nunca ha dejado de ejercer su oficio, para presentar una historia inspirada en el feminicidio que conmovió a Colombia en 2016, por el crimen contra Yuliana Samboní, una niña indígena de siete años raptada, violada y asesinada por un arquitecto miembro de una acaudalada familia de Bogotá. Una historia que la conmovió también a ella: “Decidí entonces hacerla no en términos periodísticos, porque reportajes se habían hecho muchos, sino tratar de extraer elementos a través de la ficción, plantearlo en términos más simbólicos y al mismo tiempo más íntimos, yo no quería el recuento de los hechos, quería la mentalidad de los victimarios, su medio social, sus hitos culturales. Cuál es el caldo de cultivo donde se producen este tipo de hechos” (Pérez Salazar, 2019).

En *Canción de antiguos amantes* (2022), su novela más reciente, mantiene su protagonismo la periodista, pues en este caso el relato sobre el joven escritor Bos Mutas y su obsesiva búsqueda de la reina de Saba en gran parte se inspira en las experiencias que la escritora tuvo como reportera con Médicos Sin Fronteras, precisamente en esa región de África donde transcurre la historia. Una historia en la que las mujeres vuelven a ser protagonistas, desde un mundo marginal; a propósito de esto, ella tiene la convicción de que el futuro del mundo no está en los vigentes centros de poder, sino en la periferia.

Empecemos por el principio, Laura. ¿Cómo se inicia en la literatura?

Yo creo que de muy chiquita siempre me fascinó. Mis padres me daban cuerda, entonces les escribía historias, unas historias con dibujos que mi mamá conservó, por ahí están en los álbumes. Y en casa estaba la biblioteca de mi abuelo, Enrique Restrepo, un hombre muy culto. Y mis padres siempre fueron muy lectores, entonces desde pequeña sentí fascinación por la posibilidad de escribir.

En alguna parte leí que su padre había vaticinado que usted sería escritora, ¿es cierto?

A él le llamaba mucho la atención, pero yo al principio me metí por otros lados. A los 17 años daba clase en la escuela pública. Esos muchachos fueron como muy decisivos para mí porque me mostraron una Colombia muy distinta a la que yo vivía, digamos, a la que era mi medio social. Me empujaron mucho a conocer esa otra Colombia y a tratar de comprenderla, y a comprometerme con ella. Después di clases de literatura

en la Universidad del Rosario y en la Universidad Nacional, y después me metí muy duro en la política.

Antes de pasar al tema de la política, le quería preguntar si hubo algún hecho relevante que la encaminara a dedicarse decididamente a la literatura.

Yo creo que la vida, Andrés, porque bueno, como militante de izquierda siempre escribía: en los periódicos, en los folletines, en los pasquines que sacábamos. Pero claro, de todas maneras yo era graduada en eso, había sido profesora, eso me encantaba. Cuando tuve que optar muy jovencita, como a los 18 años, por una de las corrientes de la izquierda, a mí me gustaron los trotskistas porque la persona que me inició andaba con un libro de Proust debajo del brazo. Luego, después de unos años de militancia en la clandestinidad en la Argentina, cuando llegué a Colombia acababan de fundar la revista *Semana*. Entonces me llamaron y me incorporaron al equipo de redacción, y ahí empecé con la sesión de política nacional como para ir vinculando en lo que venía de la política. Y ahí saqué mi primer libro. Lo hice con toda la documentación que recogí como comisionada de paz en los ochenta en las negociaciones de paz de Belisario Betancur con el M-19. Estas negociaciones al principio fueron muy populares, ¿cierto? Uno veía las cámaras de todos los noticieros, pero cuando eso se volvió un baño de sangre y se cerraron las puertas de la negociación, ahí me volé a publicar lo que yo escribía, y además me tocó salir al exilio porque a los comisionados nos perseguían tanto como a los propios guerrilleros. Ahí nació el primer libro, un reportaje, que primero se llamó *Historia de una traición* y después *Historia de un entusiasmo*.

¿Hubo algunos escritores u obras que hayan sido influyentes en su obra y en su formación como escritora?

Tú mencionaste el empeño de mi padre en que yo escribiera. Cuando yo tenía 12 años él me regaló una máquina de escribir IBM, grande como un barco. Él me acompañaba todas las tardes a clases de mecanotaquigrafía, como en su sueño de que yo escribiera. Yo solo empecé a escribir cuando él se murió, a sus 52 años, creo que como una forma de evocarlo o sentirlo cerca. En ese momento empecé a releer todos los autores que habían sido muy gratos para él, como tratando de pensar qué era lo que le gustaba a él, qué era lo que tenía en mente que le hubiera gustado que yo escribiera. No necesariamente cogí por ahí, pero sí eran mis libros de cabecera en ese momento. Él también

era autodidacta porque estuvo en el colegio apenas hasta los 13 años. A él le tocó toda la cultura norteamericana tan potente de los cuarenta, de los cincuenta; leyó a Hemingway, a Steinbeck...

Y supongo que a Faulkner

Desde luego, a Faulkner. Eso era como lo que a él más le llamaba la atención. Entonces por ahí empezaron mis lecturas. Digamos que de las lecturas de mi padre, lo que más me sirvió a mí para vincular reportaje con literatura fue lo de Truman Capote, un maestro en ese campo. Él en cierto modo se atrevía a romper las leyes del periodismo en aras de la literatura. Acuérdate de que cuando él escribe *A sangre fría* hace una maniobra, inclusive cuestionable desde el punto de vista ético y es que, según dicen, espera a que condenen a muerte a los dos personajes que venía entrevistando para que el libro tuviera una resonancia más grande, ¿cierto? Poderle dar un final. Yo creo que él se va metiendo mucho en el campo de un periodismo tocado por la literatura o, podemos decirlo, de una literatura que se apoya en el periodismo. Él abrió esa puerta, digamos, que hoy en día es como el mecanismo habitual de escritores contemporáneos como Emmanuel Carrère, por ejemplo.

Pasemos a otro de sus primeros libros, *La isla de la pasión*. ¿Cómo llegó a ese tema que tiene de fondo una historia real?

Ese libro lo escribí en el exilio en México. Yo llegué allá cuando empezó como el gran exilio colombiano a México a partir del 86. México era un país con una tradición muy grande de acoger exiliados desde los tiempos de Lázaro Cárdenas, y ha mantenido esa tradición. Llegamos muchos colombianos a raíz de todo lo que vino después del quiebre de estos primeros acuerdos de paz. Yo tenía una investigación muy adelantada en Colombia que había hecho desde *Semana* de lo que después fue un libro que se llamó *Leopardo al sol*, pero ya en México no pude seguir adelante con la investigación. Yo seguía muy amarrada a la idea de publicar reportajes, de escribir reportajes. Entonces me encontré con esta historia que me pareció fantástica. Supe de esa isla en el Pacífico, en realidad una isla bastante maldita por las complicaciones enormes que había para llegar allá, y me enteré de una colonia de 60 mexicanos que se habían quedado allá como náufragos, y me pareció apasionante la historia. Eso me sirvió para recorrer a México, de pueblo en pueblo, tratando de ubicar a los descendientes de quienes habían protagonizado esa

historia que había sucedido a principios del siglo xx... De ahí nació ese libro, con el cual entendí que era necesario el periodismo de inmersión, porque yo quería una historia que tuviera que ver con la vida íntima de los personajes, y a partir de una de esas cartas de amor que me entregó uno de los descendientes, empecé a construir también la vida sentimental de los personajes.

Uno ve que en obras como *Leopardo al sol*, *La novia oscura*, *Delirio*, aparecen unos temas que son recurrentes en sus obras, como el protagonismo de las mujeres, los dramas de la violencia física, pero también los dramas psicológicos de los personajes. Hablemos un poquito de ese protagonismo de las mujeres.

Bueno, por un lado, como mujer siempre me ha apasionado explorar ese terreno que en muy buena medida ha sido muy desconocido, aunque ahora no tanto. Era como un universo que surgía muy interesante, ya presente en *Leopardo al sol*. Sin embargo, a mí la tesis de mujeres buenas contra hombres malos, mujeres de paz contra hombres de guerra no me sonaba, porque no correspondía a lo que yo veía. Dependía de cada quién. Me interesaba mucho el protagonismo de las mujeres, pero en toda su complejidad. Desde el principio me resultó falso y contraproducente desde el punto de vista literario encajonar a las mujeres en buenas contra otros que eran malos.

***Demasiados héroes*, un libro que usted califica como autobiográfico —creo que es el único autobiográfico hasta ahora—, donde a través de Mateo usted retoma la historia de su militancia en el Partido Socialista de los Trabajadores, en Argentina. Y, bueno, cuenta un poquito la historia de su hijo. Hablemos de Mariana. Su nombre de la militancia, ¿cierto?**

Mariana, así es.

¿Quién es Mariana? ¿Qué buscaba Mariana en ese entonces?

Yo había militado en el trotskismo, ya llevaba unos años y allá nosotros creíamos que la revolución no era internacional. No lo era. Entonces nos mandaban a distintas partes a militar. Después de que me mandaron a otros lados me vine para España, estaba recién caído Franco y era una época fantástica aquí en España porque estaban en plena apertura democrática, una revolución política, sindical, sexual. Eran épocas de verdad fantásticas acá. Y yo me metí a trabajar en una oficina de solidaridad con los desaparecidos

argentinos, y en algún momento los que trabajamos ahí soñábamos con trabajar desde adentro. Entonces me metí. En Argentina me mandaron con unos microfilms dentro de unos tubos de dentífrico y un poco de dólares para llevarle allá a la resistencia. Era mi mismo partido, pero en Argentina, y además el origen de esa ala del trotskismo era argentino. Era un partido armado, aunque por principio estábamos contra la lucha armada y sabíamos que la situación había sido muy catastrófica en el Cono Sur, pero era un partido proscrito, como eran todos los partidos disidentes en ese momento. Entonces empezaron ahí, cuatro años en la clandestinidad. Eso es como un mundo aparte, tiene unas leyes propias muy fuertes, exige como un esfuerzo mental enorme acomodarse a eso, casi un ajedrez. Es decir, eso tiene unas normas tan estrictas, que si tú te atienes a eso tienes posibilidades de sobrevivir, pero si las violas, te agarran. Era interesante. Sin embargo, el libro es de mucho tiempo después, cuando mi hijo llegó a la adolescencia y surgió la necesidad de aclarar cosas que estaban pendientes. Él había nacido en ese tiempo de militancia y el padre también era un militante del mismo partido, pero yo no lo volví a ver. Entonces emprendimos con mi hijo un viaje para buscar al padre, que estaba fugitivo desde hacía mucho tiempo.

Al hacer un paneo, un recorrido por su obra, uno podría decir que lo mismo que la periodista que subyace detrás de esa obra de manera permanente también está un poquito esa joven soñadora, esa joven Mariana que, de algún modo, busca hacer justicia para muchos seres que han padecido esas injusticias.

Sí, claro, esto desde siempre. Como te digo, mi padre era un hombre muy libertario. No se podía decir que él fuera de izquierda, pero por ejemplo cuando Fidel y sus guerrillas se toman Cuba, mi papá nos llevó allá, él quería ver cómo era eso. Cuando Allende gana e instaura la Unidad Popular en Chile, mi papá nos llevó a Chile también. Él era un hombre como muy fascinado con el devenir de la historia y con todos los cambios que marcaron su época, y al mismo tiempo un tipo muy libre en el sentido de que nunca perteneció a un club social, nunca perteneció a una religión. No iba al médico, también por eso se murió tan temprano. Era un personaje como muy encantador que me enseñó también a vivir de una forma muy libertaria. En fin, es difícil ser colombiano y no vivir pensando en un mundo mejor. Yo creo que esa es una impronta que tenemos la gran mayoría. Hoy se ve en Colombia que sí somos mayoría los que estamos buscando un mundo distinto.

Laura, ¿su experiencia como periodista ha sido importante para su formación y su profesión en literatura?

Sí, claro, lo sigue siendo. Yo me sigo apoyando mucho en entrevistas. Casi que no podría arrancar a escribir si no fuera primero preguntando. Me fascinan las historias de la gente, me parecen complejas. Me fascina la fidelidad que la gente tiene a sus propios dolores; por ejemplo, por qué se reinciden una y otra vez en los dolores, en los mismos dramas. Me encanta descubrir como cuál es su sentido de la felicidad, qué los hace felices. Su sentido de la dignidad, dónde lo ponen; la balanza de sus valores éticos. Esas son cosas que no descubres bien si no hablas a profundidad con la gente. Entonces, en ese sentido, el periodismo o ese contacto directo con la gente sigue siendo la fuente. Y también la lectura, otros autores.

¿Cómo ve el panorama hoy?

¡Caramba! Lo que pasa es que hoy el panorama mundial es absolutamente incierto. ¡Están pasando tantas cosas! Lo primero que yo te diría de cambios apabullantes es que yo tengo la sensación de que estamos viviendo la era en que el Gran Imperio está cayendo, que es el norteamericano, y siento que está intentando arrastrarnos a todos a su debacle, ¿cierto? Todos amarrados de patas y manos para no caer en ese último pataleo del capitalismo salvaje en el que vivimos. Entonces yo creo que lo primero es mirar las cosas siendo conscientes de que no estamos solos en el mundo, somos una pieza más. Inclusive una pieza fundamental hoy en día, cosa que por mucho tiempo no se nos reconocía. Hoy en día Colombia, junto con otros países de América Latina, estamos buscando salidas distintas, estamos buscando unas políticas más sociales, con más coherencia. Estamos enfrentando los problemas de la educación, del hambre, unas cosas que parecen olvidadas en el resto del mundo. Se ha vuelto a hablar de pobreza. La palabra *pobres* había sido borrada del planeta por el imperialismo.

A propósito del narcotráfico, un tema que usted ha tratado, uno pensaría que es momento de que se haga una propuesta seria de legalización de la coca, ¿no?

Claro. Fíjate que cuando voy a Estados Unidos y los periodistas me preguntan por eso, yo siempre digo que deben tener en cuenta que van a terminar legalizando esto. De alguna manera ya lo tienen legal, porque allá tú consigues coca o lo que se te dé la gana en cualquier esquina. En algún momento lo van a legalizar como legalizaron el alcohol, y en ese momento se van a acordar de naciones como Colombia y como México a las

que reventaron con esa era de la prohibición. La legalización plantea problemas; desde luego, no queremos una juventud que se desboque por ese lado, pero es un problema que se debe ir solucionando ya en un terreno que no sea el de la absoluta hipocresía que ha tenido esta era de la prohibición y la criminalización.

Hay una obra en la que la periodista vuelve a meter la cucharada y es *Los divinos*, que hace tratamiento literario de un drama que estremeció al país: el caso de Yuliana Samboní. ¿Por qué decidió retomar ese hecho en su novela?

Yo creo que eso se impuso. Yo ya había empezado a trabajar en lo que después vino siendo la *Canción de antiguos amantes*. Pero cuando ocurrió ese crimen yo no pude volver a pensar en nada más, yo creo que a todos los colombianos nos sucedió. Había como una impronta simbólica en ese crimen, seguramente por la absoluta indefensión de la víctima y la absoluta violencia del victimario. Eran como los dos polos de nuestra contradicción que se tocaban de una manera brutal con el resultado que era de esperarse, y eso nos hizo pensar, no solamente en el crimen mismo. Yo no quise hacer algo periodístico, tampoco estaba allá. De pronto uno está acostumbrado a unos niveles de violencia, de silencio, de desigualdad donde empiezas a verlo todo gris, y un hecho como ese es una grieta que te permite mirar hasta el fondo. Más que el crimen mismo, al que en realidad no se le dedican muchas páginas en la novela, me pareció interesante sobre todo preguntar quiénes somos el resto de los colombianos, empezando por esos muchachitos bien y siguiendo por sus madres, sus novias, sus secretarías, las prostitutas que contratan, las amigas, qué clase de sociedad somos para que una cosa así pase y no trascienda como hecho excepcional. Lo excepcional es que este se hizo público.

En *Canción de antiguos amantes*, de la cual tuve el privilegio de asistir a su presentación allá en Sevilla, usted hace un homenaje a las mujeres migrantes a propósito del tema de la reina de Saba. Otra vez se cruza aquí la periodista que escribe desde la experiencia viajando con *Médicos sin Fronteras*. ¿Cómo surgió esta novela? ¿De dónde surge la idea?

Yo creo que esto ocurre no solamente en esa novela, sino en todas las que he escrito. Yo creo en la urgencia de ampliar los márgenes y el campo de acción en la novela. Yo creo que no nos podemos quedar en contar novelas del tipo tradicional con una buena trama, unos buenos personajes, una acción coherente que captura al lector de principio a

fin. Yo creo que eso es importante, pero debemos ir más allá. Hay que reventar la fuerza que muchas veces le imponen criterios comerciales de las editoriales. No, no hay que menospreciar a los lectores ni echarles la culpa. A la novela hay que reventarle la camisa de fuerza y llevarla hacia otros lados. Si el ensayo se ha acercado tanto a la literatura, por qué no puede salir la literatura al encuentro, y que se crucen en un punto donde logren combinarse. Y en el caso de *Canción de antiguos amantes*, se mezcló con una serie de viajes que venía haciendo a lo largo de los años con Médicos sin Fronteras, pero también con la conciencia de que desde hace más o menos una década el centro del mundo ya no está en el centro, sino que está en la periferia. Yo creo que donde se define el destino de la humanidad es en la periferia: no en los mundos viejos, no en los imperios decadentes, sino en lo que podamos hacer desde la periferia. En esas mujeres migrantes, en esa región de Somalia y Etiopía de alguna manera uno vive el fin del mundo. Y al mismo tiempo está la mujer migrante, con su capacidad de echarse encima a sus hijos, sus enfermos, sus ancianos, ese valor enorme de echar por esos caminos del desierto viendo, buscando ese lugar imposible donde la vida sea posible. Si hay algún futuro, es ese. Yo creo que la humanidad va a sobrevivir en el camino. La raza humana volverá a ser una raza migrante.

En *Canción de antiguos amantes* están las mujeres migrantes de esa zona en la que estuve, y las entrevisté, y traté de entenderlas y de interpretarlas, pero también las de todas partes, las mujeres que recorren Centroamérica hacia el muro de la infamia de Trump, y ahora de Biden, las que cruzan el mediterráneo sin que haya un puerto que las reciba, las sirias que conocí en los campamentos de refugiados en la isla de Lesbos, en Grecia. Yo tengo la sensación, de que es un gran río de mujeres y que, de alguna manera, en las manos de ellas está el futuro. De alguna manera, ellas van abriendo la brecha. A esto ya le he dedicado varias novelas: empecé con *La multitud errante*, sobre el desplazamiento interno en Colombia; luego vino *Hot Sur*, que es sobre tres latinas indocumentadas, no ya bregando a entrar a los Estados Unidos, sino bregando a salirse de Estados Unidos cuando se colapsa el sueño americano; y pues ahora esta novela de ese éxodo del norte desde el cuerno de África, por el desierto de Yemen, y de Etiopía, y de Somalia.

Otro de los temas recurrentes en algunas de sus obras es la religiosidad. ¿Hubo algún protagonismo del tema religioso en su formación?

No, ninguno, Andrés; y lo religioso en realidad me interesa muy poco. Lo que me interesa son los mitos en los cuales hemos crecido. Yo le doy una relevancia enorme

a los mitos. Me parece que es una forma que encuentran los humanos de contarse a sí mismos, explicarse a sí mismos su propia naturaleza. Entonces, donde los encuentro, los exploro. En esa región en particular, que esas mujeres se asumieran como descendientes de la reina de Saba, me abrió la puerta hacia un mito vivo. Mito que, de alguna manera, servía para reforzar una dignidad o una sensación de cultura milenaria, arrasada por otras culturas más recientes y, sin embargo, con conciencia de su propia historia y de su propio peso en cuanto a cultura milenaria; pero también, digamos, el cristianismo, pues es una serie de mitos que tienen que ver profundamente con nuestra manera de ser. Eso de creer en un dios o de rezarle o de pedirle o de reunirse en iglesias para el rito no me tocó, no tuve una formación religiosa, ni la conocí mucho.

Yo nunca sentí la religión como imposición. Ahora estoy leyendo un libro interesantísimo en ese sentido, de un filósofo contemporáneo, yo creo que de los más importantes, Peter Sloterdijk: *Hacer hablar al cielo*; y es una teoría que él se inventa, la *teopoesía*. Él dice que Dios es un invento de los poetas; y arranca con los dioses más primitivos, a través de la tragedia griega, de Platón, y luego en el mundo contemporáneo, pasando por el medioevo, con san Agustín, santo Tomás, todos los grandes, Pablo de Tarso, los grandes a los que él llama “poetas de la religión”, y es interesantísimo: es un análisis literario de la evolución de Dios con todas sus contradicciones a lo largo de los siglos. Es decir, trata a Dios como materia literaria, y eso es apasionante.

Volvamos a Colombia y al tema de las desigualdades, que es otro tema más o menos recurrente en algunas de sus narraciones: ¿cómo percibe ese tema de las clases sociales en nuestro país?

¡Brutal! Son mundos aparte. En esa medida, el triunfo de Petro me parece un paso adelante para romper esas diferencias abismales que, además, están marcadas por un odio muy criminal. En todos lados existen las clases sociales. Actualmente, en el mundo hay una tendencia a que se aparten, quizá como nunca antes. Porque hay un enriquecimiento de los más poderosos, como no se había visto antes. En el día de hoy, un tipo como Elon Musk parece nacido como en otro planeta, ¿cierto? ¿Qué tiene que ver una persona de clase media con un multimillonario como esos? Son otra especie. Y en Colombia tenemos ese problema, yo creo que desde la Conquista, desde la Colonia, hay una especie de predominio de los blancos y una especie de esquema de mejor a peor, que va de los blancos, los morenos, los indígenas, los negros. No hemos logrado

zafarnos de ese esquema. Por eso me parece maravilloso que hoy haya indígenas en el gobierno, que la presidenta sea negra, que se les reconozca poder a esas razas que son lo que de verdad tenemos. Entonces, son importantes los pasos que se están dando hoy en día para reventar ese esquema tan criminal y tan suicida, porque eso es un esquema contra lo que somos. Me parece fundamental desde todo punto de vista que Colombia empiece a avanzar. Es muy importante que un tipo que viene de la guerrilla, que ha contraído el compromiso de dejar las armas, y lo ha cumplido, con un desempeño tan valiente como fue su participación legal en la vida parlamentaria, que un tipo así haya llegado a la presidencia me parece tan importante como que un indígena haya llegado a la presidencia de Bolivia. Yo creo que eso marca el derrotero de América Latina. Van a hacer lo posible por desviarnos de ese camino a como dé lugar, pero por ahí es por donde hay que seguir para asumir nuestra verdadera identidad y para acabar con esos falsos esquemas y esas falsas jerarquías que nos han impuesto, y de las que no hemos podido salir.

Casualmente esta era la siguiente pregunta: ¿cómo cree que será el devenir de Colombia en los próximos años con el gobierno de Petro?

Primero, te diré que me da recelo de nosotros los colombianos, que nos miramos mucho el ombligo, ¿cierto? Nuestro futuro depende del futuro de lo que pase en el resto del planeta, y ahora está muy cuestionado todo. Entonces en primer lugar debemos mirar qué papel jugamos en el escenario internacional. Hoy en día los ojos están puestos en Colombia, por lo que sucedió en las elecciones. Todo mundo está pendiente: ¿los van a dejar, no los van a dejar? ¿Qué tipo de oposición va a poner el poder tradicional, extranjero y colombiano para reventar ese intento que hay en Colombia de revertir los esquemas y de avanzar hacia una economía menos cruel? E internamente la confrontación es enorme. Como escritora, a la distancia y con independencia, sigo con enorme expectativa, simpatía, al gobierno de Petro. Los problemas van a ser infinitos. Creo que es un hombre enormemente inteligente, eso lo puedo decir sin temor. Es una de las personas más inteligentes que he conocido. Me parece que tiene el apoyo en su vicepresidenta Francia, y representa todo lo que ha ganado la movilización popular, indígenas, negros, mujeres, jóvenes, durante estos últimos años en Colombia. Tiene también todo el apoyo de lo que es la trayectoria democrática desde los procesos de paz, la Asamblea constituyente, la conmoción de los paros cívicos. Entonces, tiene

una gran fuerza detrás, ojalá la movilizce. Los presidentes, por lo general, tienen pánico de mover al pueblo. Esperemos que Petro nunca se olvide de que tiene al pueblo para responderle y también para apoyarse en él.

Bueno, entonces podemos concluir que estamos de acuerdo en que este cuatrienio abre una gran esperanza para el país.

Yo creo que sí, en el ámbito nacional, para ponernos al día también no solamente con nuestras grandes diferencias sociales y nuestra tremenda inequidad con las víctimas y con los pobres, sino también para ponernos al día en una nueva forma de vivir en términos de sostenimiento del propio planeta y de respeto hacia una naturaleza que estamos a punto de perder; y en esa medida nos conectamos también en el escenario internacional, como te decía yo, de una manera clave: Colombia tiene el Amazonas más intacto; yo te podré decir con todas las letras que el mayor tesoro de la humanidad en este momento lo tenemos nosotros, los colombianos, con la Amazonía.

Y es muy importante la política que va a plantear el gobierno en estos años también, respecto al tema del cuidado del medio ambiente.

¡Fundamental! El gobierno parece bien orientado en ese sentido. Podríamos implementar una nueva forma de vida, ¿cierto? Donde no sea el ego, el consumo, el tener, el comprar lo que predomine; José Saramago decía que lo contrario de neoliberalismo es conciencia. Esta es una máxima a seguir.

A propósito de Saramago, y volviendo al asunto editorial y del libro, usted ha obtenido premios importantes para su obra. Saramago fue jurado de uno de los premios más destacados que le han concedido. ¿Usted cree que esos premios han sido importantes para su carrera? ¿Cree que son trascendentes los premios literarios para un escritor?

Mira, sí y no. Si bien le dan un impulso a tu obra, y a veces también significan ingresos, que en esta carrera es tan difícil obtenerlos; pero, por otro lado, quien haga la carrera pensando en los premios, yo creo que igual muere, ¿sabes? Yo creo que los premios, si vienen, está muy bien, pero también he creído que con los premios siempre pasa como con las reinas de belleza, que te ponen el cetro y la corona, y al año siguiente te lo quitan y, de pronto, el teléfono ya no suena, y ya no te llaman los periodistas, se acabó el reinado.

Entonces yo creo mucho más en la construcción sistemática, paciente de una carrera literaria, como cuidarse de no caer en tentaciones de hacer cosas comerciales, porque si bien venden más, y de pronto te facilitan más la parte de sobrevivir de tu trabajo, al mismo tiempo son más perecederas. Entonces, sí, los premios son, como decía Andy Warhol, esos quince minutos de notoriedad y, sí, un buen premio te da visibilidad, te da más contacto con el público, pero también es pasajero. Me choca la idea de ver la literatura como una carrera de caballos y catalogar el primero, el segundo, el tercero y los demás, que es como una masa indeterminada, me parece injusto, me parece que normalmente los mejores quedan en la masa indeterminada, los no reconocidos. Creo que en la historia del arte, la mayor parte de las veces ha sucedido así, que los mejores no son los más conocidos. Entonces yo me iría con pies de plomo en ese terreno de los premios.

De acuerdo. ¿Cómo ha sido su relación con los editores?

Primero, tengo la suerte de tener un agente maravilloso, yo creo que hay que tener un agente, necesariamente. Para poder sobrevivir en este mundo, tienes que tener un agente que sea una persona seria, que te provea tratos decentes con los editores, que te busque buenas traducciones, que te busque la manera de aparecer en otras lenguas también, para que tu obra tenga más alcance. Un agente que sea una persona respetuosa, porque no es fácil. Segundo, tengo también la suerte de que llevo muchos años con la editorial que me publica, y tengo una maravillosa relación con sus equipos.

¿Recibe la crítica que se produce en torno a su obra?

Sí, eso como que tiene dos niveles también. Por un lado, sí, es interesantísimo, y más bien, lo que uno lamenta es que no haya más crítica en nuestro medio, que es muy difícil que se publiquen cosas sobre... no solo mis libros, sobre los libros en general, prácticamente no hay crítica. Por otro lado, tengo mucho cuidado también. Yo no estoy en las redes sociales, porque tampoco creo que sea bueno moverse un poco al ritmo de si gustó o no gustó, creo que eso crea ansiedad y no te permite seguir con serenidad tu propio camino. Tampoco creo que sea bueno estar diciendo vainas ahí todos los días un poco a la lata. Entonces, las dos cosas: la crítica sería me interesa mucho y me interesan mucho los comentarios de los lectores. Con las redes sociales sí mantengo mucha distancia. De hecho, no estoy en ninguna, nunca he estado en ninguna red social.

A propósito de esto, recuerdo que en una entrevista usted mencionó a un poeta escocés que le decía que un escritor tiene que escribir sobre la esquinita del mundo que conoce.

Ah, sí, ese es Alastair Reid, de quien tuve el privilegio de ser muy amiga. Ya murió hace pocos años. Es un poeta y siempre me dijo que había una esquina del mundo que uno conocía mejor que nadie, eso es incuestionable. En esa esquina, nadie sabe mejor que tú, cada uno tiene una esquina donde es el absoluto experto y hay que escribir sobre eso, hay que aprovechar, escribir sobre eso, porque ahí nadie te puede cuestionar o aducir que tiene mejor conocimiento que tú, puede ser lo que sea, puede ser la vida de tu abuela, puede ser la tragedia de tu pueblo, puede ser la memoria de cosas pasadas, puede ser tu propio mundo fantástico. Hay una esquina, cada quien tiene que determinar cuál es, ahí eres el rey.

Laura, ¿nos quiere contar un poquito de su rutina, de su día a día como lectora y como escritora?

Mira, yo creo que aquí mi hijo y mi compañero te dirían dos cosas: que soy obsesiva, horriblemente obsesiva, y, que además duermo muy poco. Entonces yo creo que esos son como los dos parámetros. Primero, estoy a todas horas dándole... un libro y otro libro y por dónde va este capítulo, cómo le voy a hacer, y este personaje, sueño con eso; cuando estoy haciendo algo o conversando con alguien siempre pienso en lo que estoy escribiendo, y como duermo poco, leo mucho. La lectura es una fuente de alimentación para tu propia escritura. Por otro lado la vida de campo aquí es exigente, hay que dedicarle tiempo también a eso, una casa vieja requiere muchísimo cuidado, eso lo hacemos aquí con mi hijo con mucho gusto; hay trabajo al aire libre, están los perros, está la posibilidad de caminar... Hacemos todos los trabajos de la casa. Pero, aparte de eso, estoy todo el día dándole a la escritura, desde muy temprano por la mañana hasta que ya como que me derrota el cansancio. Pero sí, yo creo que uno para escribir se vuelve infinito en las horas de trabajo, me dirás tú si no es así.

Claro, se le juntan a uno el día y la noche, como a don Quijote con la lectura.
Tal cual.

¿Y qué piensa usted del llamado lenguaje inclusivo? Pasamos de los y las a expresiones como “todes” o “miembres”?

A ver, desde luego que cualquier avance hacia la igualdad de los sexos me parece fundamental hacia la existencia no binaria, hacia quitarle peso a esa definición rotunda a partir de tu sexualidad, eso me parece clave, me parece uno de los logros contemporáneos: la libertad de que cada quien haga con su sexualidad como quiera, sin que eso sea un secreto, ni un problema, ni un motivo de castigo o de aislamiento. Ahora, cuando esa lucha se distancia de la lucha social, a mí me parece que empieza a ir en contravía; ese exceso de celo con el lenguaje lo veo como parte de esa expresión: de una lucha que se distancia, que se vuelve sectaria, que aparta al resto de la gente, como imponerle a la gente una secta. Yo no le doy esa importancia a la transformación en el lenguaje, yo me inclino mucho más a las transformaciones en términos de igualdad en el trabajo, de respeto en el trato, de la crianza igualitaria de niños y niñas que a ese problema lingüístico.

De acuerdo. Por otro lado, su obra más reciente es *Canción de antiguos amantes*.

¿Alguna pista para los lectores de lo que podemos esperar en la próxima obra?
¡Uy! Mira, estoy en ese momento delicioso en que uno puede escoger, en que ya después te montas en una y exige un periodo de monogamia absoluto para no desviarse de su tema, y poder terminarla algún día; entonces, ahora tengo como cinco cosas: un día le doy a una, otro día le doy a otra. Pero son unos meses muy sabrosos en que puede ser uno diletante y darse el gusto de probar con una y con otra hasta que hay alguna que va cogiendo más ritmo y sale adelante: ahorita tengo como cinco proyectos, y voy dando tumbos para un lado y para el otro.

Bueno, estaremos atentos. ¿Tiene algún superhéroe?

Fíjate que aquí en Europa se le requinta a uno mucho la fascinación por Bolívar. Bueno, la fascinación por Bolívar siempre la he tenido, pero aquí casi que quiere uno llevarlo en la camiseta siempre.

¿Y algún antihéroe?

¡Uy, sí! Me chocan horriblemente todos los dirigentes de las potencias, no me los resisto, no me resistí a Trump; ahora resulta que Biden me parece igual, me choca la forma como la Unión Europea se está plegando ante los Estados Unidos.

Me imagino que a Obama le fue mejor.

Pues le fue mejor por ser negro, pero en sus políticas yo veo a un demócrata como cualquier otro. Más simpático y con más estilo, sí; y pues el hecho fantástico de que un negro fuera presidente de Estados Unidos, que eso desde luego no se olvida y es un hito; pero si uno se pone a mirar cuáles fueron sus políticas, pues tampoco es que fuera así el salvador de la patria, no, y del mundo, menos.

Bueno, para terminar, quisiera preguntarle: ¿con qué sueña Laura Restrepo?

A ver, con qué sueño... ay, digamos como sueño personal o...

A lo que se quiera referir, puede ser personal o comunitario...

Bueno, un sueño comunitario es la supervivencia de la especie. Te juro que hoy en día sueño eso; que no les dé por estallar la bomba atómica, que ya como que empieza uno a sentir que le está pisando los talones, están jugando con eso como quien juega al fútbol. Entonces, sobrevivir, lograr inventarnos una forma de convivencia, de cambio hacia una economía humana y respetuosa con la naturaleza. Ese es como el gran sueño, ¿cierto? Sería increíble que algo tan elemental fuera a la vez tan vital, pero en esas estamos en este momento.

Y como un sueño personal, a ver, me acaba de nacer el primer sobrino-nieto; somos solo mi hermana y yo, y nació el primer hijo de una sobrina. Entonces me da una ilusión enorme el nacimiento de ese pequeñito, y me gusta soñar un mundo posible para él; y en cuanto a libros, me la paso soñando con una cosa loca, que es hacer algún día la historia de Vivaldi como profesor de música y de coro en ese orfanato para niñas de Venecia, ese me encantaría. Lo veo lejano porque tendría uno que tener mucho dinero para un proyecto así, pero me encantaría que la vida me diera para a hacerlo.

Referencias bibliográficas

Ardila, M. C. (2015). De la realidad a la ficción, de la literatura al periodismo. *Co-herencia* 12 (22), pp. 227-248.

Bouvet, F. (2014). Leopardo al sol: la monstruosidad desvelada de la Colombia del narcotráfico. *Amerika*.

Mémoires, identités, territoires 11. DOI: <https://doi.org/10.4000/amerika.5538>

Crónica (2 de diciembre de 2022). "La literatura, el espacio de libertad que no te lo da ni el periodismo ni la política": Laura Restrepo. *Crónica*, p. 12. Jalisco.

- García, Á. (2022). Laura Restrepo en entrevista con Álvaro García. *Conectados con Álvaro García*. RTVC, Señal Colombia. En https://www.youtube.com/watch?v=Cx3Foto6_xg&t=1662s [26.06.2023].
- Manrique, J. (1 de enero de 2022). Laura Restrepo. *Bomb Magazine*. En <https://bombmagazine.org/articles/laura-restrepo/> [25.06.2023]
- Navia Velasco, C. (2005). Laura Restrepo, la creación de un mundo novelístico. *Revista La Manzana de la Discordia* 1 (1), pp. 7-17. DOI: <https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v1i1.1435>
- Pérez Salazar, J. C. (3 de febrero de 2019). Laura Restrepo: “En *Los Divinos* quería mostrar lo que hay detrás del monstruo, la parte que no se ve”. *BBC News*. En <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-46986259> [26.06.2023].
- Ramírez Vásquez, E. (2007). Una reflexión sobre la violencia en la novela *Leopardo al sol* de Laura Restrepo. *Estudios de Literatura Colombiana* 21, pp. 93-107. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.17413>
- Sánchez Lopera, A. (2014). Surcar la moral. *Delirio* de Laura Restrepo. *Estudios de Literatura Colombiana* 34, pp. 63-80. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.18526>

RESEÑAS
REVIEWS

EN UN BOSQUE DE LA CHINA DE JAIME CABRERA GONZÁLEZ*

FAIRGREEN EDITORES, MIAMI BEACH, 2022,
688 P.

Consuelo Posada Giraldo¹

* **Cómo citar esta reseña:** Posada Giraldo, C. (2023). Reseña del libro *En un bosque de la China* de Jaime Cabrera González. *Estudios de Literatura Colombiana* 53, pp. 207-210. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.354293>

¹  consueloposadag@gmail.com
Universidad de Antioquia, Colombia

El “bosque de la China” será aquí un bosque literario hecho de palabras, con una metáfora que ya ha sido nombrada por estudiosos como Italo Calvino y Umberto Eco, quienes encuentran conexión entre los árboles y las palabras que, reunidas, conforman un bosque de papel. La vida de este bosque misterioso se apoya en las tesis sobre la literatura como un juego combinatorio porque con el número finito de letras de un alfabeto se puede construir un número infinito de mensajes.

Y desde el prólogo, el narrador declara abierto el juego: “no solo cuento la historia inicial que tiene por espacio un bosque narrativo, sino que planto un bosque de textos con más de cien cuentos”. Se trata de expresar el título de la canción para sacarle jugo y esperar a que caigan cosas; es decir, sacudir la expresión musical “En un bosque de la China, para ver qué cae, para recoger las imágenes que se le van pegando, las frases, las ideas y los temas que se pueden ir amarrando” (p. 16), al estilo de las propuestas juguetonas de Raymond Queneau para la creación de textos literarios.

Y ese juego arranca desde el fragmento inicial: *En un bosque de la China*, que suena a frase inacabada.

Editores: Andrés Vergara-Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 20.02.2023
Aprobado: 01.06.2023
Publicado: 31.07.2023

Copyright: ©2023 *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 mutilación aparente del título contiene ya presupuestas todas las segundas partes que están allí metidas. Para empezar, la china que se perdió y el encuentro posterior con un hombre que también está perdido. *En un bosque de la China* se identifica, para los lectores, como un fragmento de una canción popular que resuena en la memoria colectiva de la gente del Caribe: “En un bosque de la China, la chinita se perdió. Como yo andaba perdido, nos encontramos los dos”.

Las historias comienzan con la inmigración asiática que desembarcó en Barranquilla. Aquí se cuenta la llegada de los chinos, en un pasaje que parece parte de un sueño: “¿qué de dónde vinieron? Que por el estrecho de Behring, que en goletas panameñas. Que siguiendo las huellas de las vacas de los que dicen que vinieron de Galapa”. Desde el otro lado del planeta vinieron. Se insinúa que hicieron un hueco en la tierra y se tropezaron con Datan y Abiram, a quienes se los tragó la tierra en tiempos bíblicos (p. 43).

Y sigue con la atmósfera chinesca, dibujando sus hortalizas, sus restaurantes y tantísimas tiendas, sus lavanderías y sus granjas, sus largos caminos alineados, las casitas de madera y de zinc montadas sobre pilotes, las piletas de agua con peces, su manera de regar con una vara en los hombros y a los lados dos latas de manteca con agujeros en el fondo, el típico sombrero cónico y los hombres sin camisas, con pantalones, descalzos, flacos, amarillos, sobre todo amarillos (p. 45).

Esta presencia china será una de las líneas permanentes y en todo el libro estarán las historias de los dos personajes del comienzo de la canción: una china y un hombre perdidos. Y también encontramos a los chinos de la infancia del autor que, además, fueron sus vecinos en el edificio O.K. Gómez Plata, de Barranquilla. Y después, los chinos de verdad, los que comen con palitos y estudiaron en el Colegio Americano.

Párrafos y párrafos dedicados a su lengua, a su fisionomía, a su comida, a la enumeración detallada del bello mundo gastronómico de los chinos; la descripción resulta casi un poema con las menciones de la cebolla, el cebollín, el perejil, el apio, los tomates, las acelgas.

Y hasta los grillos chinos tiene historias, poemas y juegos de palabras que sirven como ornamento a muchas de las páginas del texto. En el comienzo de un capítulo se da una descripción fisiológica de un grillo, su forma, su tamaño, sus colores, se describen sus movimientos y el sonido agudo que el grillo macho utiliza para llamar en las noches a la pareja perdida en el bosque. Cada vez que aparecen los juegos con las variaciones de las sílabas gra gre gri, gro, se presenta el letrero: cantos grillorianos, para jugar con la similitud de los cantos gregorianos (pp. 69-70).

El gran acierto de la obra está en el discurso. Quiero decir en la narración, en la manera de contar las historias, porque el protagonismo lo tienen las palabras, el enunciado, y no la acción. Aquí lo esencial es la forma del lenguaje y no su contenido; con los versos sueltos y fragmentos de canciones familiares, se va armando un tejido de voces que se convierte en una simpática acuarela de la oralidad de Barranquilla. Así hablamos en Barranquilla, así se arrastran las frases para que contengan los adornos que hacen parte de los versos que todos hemos oído o cantado pero que, en todo caso, los hemos aprendido de memoria de tanto oírlos y repetirlos. Entonces, la materia es la palabra, la palabra oral, oída en la calle. El autor recita una retahíla maravillosa agregando fragmentos de canciones, versos populares, frases diarias que quedan como residuos de refranes, de dichos callejeros. Y es importante que estos fragmentos de textos, ya sean cantos, poemas, adivinanzas, o trabalenguas, hagan parte de una oralidad compartida culturalmente por todo el grupo. Esto es lo que le da resonancia a las palabras del narrador. Los pedazos de cada canción están allí para que el lector agregue la parte que falta gracias a la enciclopedia cultural colectiva que, en términos de Umberto Eco, nombra un conjunto de saberes compartidos por toda la comunidad, por lo que la recepción del lector estará siempre asegurada. De manera que si el lector encuentra la frase “Usted no puede pasar”, expresada por la persona que controla la entrada a una fiesta, pensará enseguida en la contraparte de ese verso “la fiesta no es para feos”, que en algún momento todos cantamos y bailamos.

La riqueza de los versos populares y los valores de la palabra oral, de la voz viva, han deslumbrado a muchas voces de la literatura y las letras. En Cuba, Alejo Carpentier cita versos de romances oídos en los juegos infantiles en plena ciudad de La Habana y demuestra su parentesco con viejos romances andaluces. Cuando hablamos de romances antiguos, nos referimos a las largas tonadas populares en el siglo xv en España, que llegaron con la Conquista y se quedaron en América. Recordemos que la lengua española unificó el contenido de las tradiciones orales de las colonias hispánicas y los cantos populares moldearon los nuevos cantos regionales. En esta búsqueda de unión entre nuestras canciones y la tradición hispánica, Carpentier encuentra una conexión entre algunos ritmos musicales y el romance. Para él, las guarachas que hablan de gatos en Cuba serían reminiscencias del difundido romance *Don Gato*, que se encuentra por toda la América Hispánica. Todavía en La Habana de hoy se escuchan fragmentos de romances españoles. Así, cada que alguien dice la expresión “eran las tres de la tarde”,

el otro responde: “cuando mataron a Lola”. Concepción Teresa de Alzola explica este fenómeno como un remanente del conjunto de romances que comenzaban citando un crimen y anotando la hora del día. Esta integración de las canciones a la vida y al sentir de la comunidad se vive en el Caribe nuestro. Todavía miro con ojos de recién llegada a mujeres y hombres que, sentados y olvidados, en los buses urbanos de Barranquilla acompañan en voz alta la canción de la radio.

Cito un pequeño recuento sobre la pervivencia, aunque sea fragmentada de las canciones: en un libro, de los que a veces intercambiaba con el escritor Ramón Bacca, interesado también en la oralidad, tenía anotado con su puño y letra, en la solapa, el texto de una canción popular: “El día que la mataron, Rosario estaba de suerte, le pagaron tres balazos y solo uno era de muerte”.

Entre nosotros los versos que han alimentado la tradición se quedan viviendo en los cantos y alguna vez traté de explicar el éxito de algunas canciones nuevas en las que aparecían estrofas de épocas remotas. “Tamarindo seco, se le caen las hojas. Agua derramada, no hay quien a recoja” es una estrofa presente en los cancioneros de la época colonial que encontramos en los viejos archivos españoles y que llegaron a Hispanoamérica. Sus versos se incorporaron en una canción de las últimas décadas, compuesta por Joe Arroyo, que en el Caribe colombiano gustó y se quedó, porque el público se entusiasmaba con los versos, la oía, la cantaba y la bailaba. Entonces, es lícito pensar que el éxito de los nuevos cantos está ligado a la resonancia que estos versos tienen en la memoria colectiva.

La fascinación del narrador por las formas sonoras del lenguaje, en la obra de Jaime Cabrera, produce un goce que nos hace sonreír como lectores y algunas veces nos arrancan carcajadas. El lector siente que el lenguaje sería una “mamá de gallo”, una tomadura de pelo, donde el emisor sabe que su mensaje no es serio y está buscando la risa como respuesta. Por esto el narrador de primera persona afirma “haber convertido este libro en un juego literario sonoro verbal y visual” (p. 16). En un pasaje aparece la policía para imponer el orden y es necesario, para los presentes, saber responder con la contraseña correcta. Si el policía dijo “juventud”, el santo y seña de la respuesta es “flaca y loca”. Y si dice “coroncoro, se murió tu mae”, la respuesta, según el código musical, debe ser “déjala morir”. Esta es una muestra del juego y el goce como un divertimento incluido en la lectura de estas páginas.

DETECTIVE SANTRÉ, EL CASO CARRANZA DE JULIÁN NALBER*

LA MIRADA MALVA, GRANADA, ESPAÑA
2022, 252 P.

Mauro Javier Hernández Ramos¹

* **Cómo citar esta reseña:** Hernández Ramos, M. J. (2023). Reseña del libro *Detective Santré, el caso Carranza* de Julián Nalber. *Estudios de Literatura Colombiana* 53, pp. 211-214.
DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.352642>

¹  maurojhr@gmail.com
Universidad Antonio Nariño, Colombia

El ciclo de novelas del autor referidas a la vida de un investigador privado radicado en Bogotá empezó hace pocos años con su opera prima, que presentaba el primer caso del detective Santré. En su momento, comenté algunos aportes importantes dentro de este tipo de literatura de entretención referidos a la obra de Nalber, y a la vez algunos matices y posibles equívocos que con el paso del tiempo y de la práctica podría llegar a superar el autor. La primera novela *Detective Santré, el caso Chang* logró dos ediciones, la primera en Colombia y una más en España. Ese primer texto mostró algunos elementos interesantes, particularmente en dos aspectos. Uno, la temática, que, sin ser innovadora, recurría al contexto bogotano, su cultura e idiosincrasia. Y dos, el desarrollo de la aventura que se perfilaba con la intensidad de los tebeos de las décadas de los setenta y ochenta. En ambos aspectos, aunque sin alcanzar un alto vuelo literario, el texto lograba captar la atención del lector, lo que en este género se antoja fundamental. No sobra mencionar que en la novela negra y policíaca el lector no debe esperar o hacer interrupciones para avanzar en la lectura. Como norma, este tendría que devorar la propuesta del escritor, pues el móvil del crimen y

Editores: Andrés Vergara-Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 13.02.2023
Aprobado: 01.06.2023
Publicado: 13.07.2023

Copyright: ©2023 *Estudios de Literatura Colombiana*.
Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



la identificación del victimario deberían ser también sus objetivos. La fascinación por el contexto delictivo, el ímpetu de la aventura o la búsqueda de una salida dentro de la trama laberíntica no permiten mayores pausas o digresiones. Los enigmas de la criminalidad y el hampa invitan a leer este tipo de novelas sin mayor respiro. Y a este reto se enfrenta Nalber ante la aparición de su segunda novela de la saga del inspector. Si en la primera el obstáculo se logró superar sin mayores dificultades, pero tampoco sin emotivos pronunciamientos del medio literario, esta segunda novela publicada en España tendrá el desafío de seguirse abriendo camino e ir tallando su nombre en el género.

En principio esta segunda aventura del inspector Santré se muestra más madura en su estructura y su desarrollo. Existe un avance notorio en el armazón de la trama que ya no parece tan predecible como en la anterior. O quizá una narrativa mucho menos explícita en comparación con su primer intento. La novela avanza y la configuración de varias capas textuales la hacen atractiva. En esta oportunidad se arriesga más por medio de diferentes caminos que hacen que el lector logre un interés no solo en la desaparición de un joven de clase baja, temática primordial del escrito, sino que también se sienta atraído por temas tan actuales como la inmigración venezolana, el drama de los falsos positivos y la incorporación de personajes de la comunidad LGBT. Y en este último punto se percibe un elemento valioso en lo que tiene que ver en la democratización de nuestra sociedad, al menos en el aspecto literario. Esta participación de personajes transgénero, todos ellos secundarios, en el caso de esta novela, le imprime una pluralidad al relato y a la vez crea vínculos concretos con el mundo en el que vivimos. Además, dentro de la literatura colombiana no son muchos los ejemplos de personajes transgénero, valga mencionar algunos en novelas y cuentos de Mario Mendoza o aquel del conocido relato “Besacalles” de Andrés Caicedo. En ese sentido, el texto de Nalber escudriña los vericuetos del barrio Santa Fe y saca a la luz algunas voces veladas que tienen que ver con el contexto de la prostitución transgénero en Bogotá. Así el autor entrelaza varios hilos narrativos, y aunque hay uno central, no disminuye el impulso de los otros. La historia entonces se ubica a finales de la primera década e inicios de la segunda del presente siglo. Épocas turbulentas del país, como lo han sido casi todas, en las que la inmigración venezolana comienza a crecer convirtiéndose en un problema de orden social y económico, y, por otro lado, el surgimiento del escándalo de los llamados falsos positivos. Nalber compagina bien todos estos hechos, y aunque alguien podría mencionar que puede existir una ligera alteración temporal entre dichos acontecimientos, hay que

recordar que lo que hace el autor es mera ficción basada en acontecimientos reales. Es por ello también que el lector se siente identificado, en especial si es colombiano, pues el relato es un cristal que enseña la realidad diaria de nuestra Colombia. Ahora, si dicho lector es ajeno a lo que sucede en estas tierras, sin duda se mostrará intrigado por la narración y seguramente la novela lo llevará a que ahonde en nuestra historia reciente.

Al hablar de las voces y los narradores que componen el texto, es imprescindible observar que, contrario a la primera novela, el escritor brinda diferentes perspectivas narratológicas. Existe un juego de perspectivas entre un narrador en primera persona que cuenta la historia desde su mirada particular, asumiendo el papel principal, que no es más que el narrador de su propia historia de vida. Pero, a la vez, en algunos episodios observamos un narrador en tercera persona que actúa como un testigo no identificable que desde su ángulo nos cuenta lo que sucede. Este juego de representaciones logra que cohabiten diferentes miradas, ofreciendo una visión más amplia de la novela; es decir, existe un panorama más complejo y esto ayuda a forjar mayor tensión y suspenso en el escrito, cualidades infaltables en este género.

La desaparición de un joven, su posible vínculo con el homicidio sistemático de civiles realizado por las fuerzas militares, la pista que surge de una trabajadora sexual transgénero, el notorio aumento de inmigrantes venezolanos en Bogotá, muchas de ellas mujeres que terminan en la maraña de la prostitución local, el torbellino de la noche bogotana, todos ellos son enrevesados universos que Nalber usa de forma hábil para darle veracidad a la vida de un profesor universitario que un buen día decidió conjugar su labor docente con los desafíos que ofrece el compromiso de convertirse en detective. Todo lo anterior dentro de una ciudad que es pintada como una selva en la que el delito, la diversión y la muerte campean y conviven sin prejuicio.

Hay que pensar que el trabajo para un escritor nuevo es largo y extenuante. Y en esta aventura, los personajes secundarios tienen que seguirse cultivando y fortaleciendo para que no sean solamente testigos o extras. A su vez, los diálogos que poco se ven podrían introducirse de forma más contundente para establecer escenas específicas con mayor dramatismo y vivacidad. Lo anterior, de hacerse correctamente, también le imprimiría al texto dinamismo y mayor personalidad. *Detective Santré, el caso Carranza* cuenta con momentos lúcidos que logran cautivar. Menciono, por ejemplo, el escrutinio y la indagación del protagonista en algunos bares de meretrices transgénero en el barrio Santa Fe (p. 123). En ellos, gracias al oficio del escritor, el lector logra observar y vivir la

escenografía, la atmósfera y todo el entramado oscuro y ácido de la escena. Quizá este episodio es uno de los mejores fragmentos en toda la novela. Pero la idea es, desde luego, que todo el texto tuviese tal determinación, nervio y visualización para los lectores.

Si la idea de Nalber es hacer de su protagonista un “héroe” totalmente imperfecto, colmado de vicios, que lucha solitario no solo contra los criminales de turno, sino contra el sistema en el que vive, que curiosamente es también asesino y corrupto, pensaría que el proyecto narrativo desde un principio está bien pensado. Y su desarrollo en el papel se sospecha como una apuesta válida desde el personaje como tal y desde la ambientación urbana, lúgubre y sórdida en donde nace cada aventura. Al igual que en la primera novela, esta segunda posee la misma característica que hace recordar las historietas de viñetas de aquellas épocas ya mencionadas.

En la literatura colombiana se suele decir que no hay novelas de detectives sino de criminales, pues el protagonismo de la maldad está entronizado en los verdugos que han sido para muchos los grandes intérpretes y ejecutantes de nuestra historiografía. Por eso al sicario, al político corrupto o a los grandes patronos de la droga se les ha mitificado y sus vidas se han vuelto literatura y leyenda. Son ellos los que han sido venerados y reconocidos más allá de nuestras fronteras. En algún congreso en España sobre el tema, Laura Restrepo afirmaba que “en Colombia no se puede escribir sobre detectives, sería gracioso. No se investiga porque todo el mundo sabe quién mata”.¹ Pues bien, esta sentencia parece ya revertirse al ver que en nuestras letras emergen relatos policiales cuyos protagonistas investigan los casos de siempre, a pesar de saber bien de dónde proviene la bala o la puñalada que asesina y que está vestida de anonimato e impunidad. Estos nuevos personajes van rompiendo aquel paradigma y van gestando una nueva literatura negra que compagina más con sus orígenes y peculiaridades.

¹ Laura Restrepo en “¿Novela negra en Colombia?”. *El Espectador*, febrero 20 de 2015.

ÍNDICE DE AUTORES

Becerra Mayorga, Witton: Doctor en Estudios Hispánicos - Western University. Profesor asociado de la Escuela de Idiomas, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, y miembro de grupo de investigación Senderos del Lenguaje. Líneas de investigación: Lenguaje, arte y cultura.
Contacto: witton.becerra@uptc.edu.co

Enciso Mancilla, Andrea Juliana: Ph.D. en Lengua y Literatura Hispánica, Universidad de Pittsburgh. Es Profesora de Tiempo Completo de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad del Atlántico y líder del grupo de investigación literaria del Caribe GilKARI de la misma universidad.
Contacto: andreaenciso@mail.uniatlantico.edu.co

Eraso Belalcázar, Mario Enrique: Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Docente de la Facultad de Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad de Nariño. Con línea de investigación en Literatura latinoamericana contemporánea, vanguardia literaria, poesía de Roberto Juarroz.
Contacto: erasomario@udenar.edu.co

Escobar Ortiz, Jorge Manuel: Doctor en Ciencias Humanas y Sociales, coordinador de la Maestría en Estudios de Ciencia, Tecnología, Sociedad e innovación (CTS+i) y docente ocasional de tiempo completo del Instituto Tecnológico Metropolitano.
Contacto: jorgeescobar@itm.edu.co

Fehringer, Marc Alexander: Maestro es Artes en la Universidad de Viena y Máster en Artes en la Universidad de Vilnius. Semestre de intercambio en la Universidad del Rosario.
Contacto: marc.fehringer@ffl.stud.vu.lt

Hernández Ramos, Mauro Javier: Licenciada en Periodismo y Máster en Documentación por la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Es docente de Estudios de imagen y Realización de la misma Facultad, además de dirigir cursos en montaje de vídeo y postproducción, edición de noticias y guion cinematográfico. Ha participado en diferentes programas: documentales, entretenimiento, científicos e informativos. En la actualidad cursa estudios de doctorado en la Universidad de Sevilla.
Contacto: mercheherrerosaiz@yahoo.com

Herrero Sainz, Mercedes: Licenciada en Periodismo y Máster en Documentación por la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Es docente de Estudios de imagen y realización de la misma facultad, además de dirigir cursos en montaje de vídeo y postproducción, edición de noticias y guion cinematográfico. Ha participado en diferentes programas: documentales, entretenimiento, científicos e informativos. En la actualidad cursa estudios de doctorado en la Universidad de Sevilla.
Contacto: mercheherrerosaiz@yahoo.com

Kelita Vanegas, Orfa: Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina. Pertenece al grupo de investigación Estudios Interdisciplinarios en Literatura, Arte y Cultura (EILAC), y su línea de investigaciones la crítica cultural de las artes y la literatura contemporánea. Hoy es profesora asociada a la Universidad del Tolima.
Contacto: okvanegasv@ut.edu.co

Posada, Consuelo: Magíster en Ciencias e Historia de la Literatura de la Universidad de Urbino, Italia, y profesora jubilada en el campo de la teoría y del análisis literario, en el Departamento de Literatura de la Universidad de Antioquia, Colombia. Durante los últimos años de su docencia dictó los seminarios de literatura oral y del caribe, para la Maestría en Literatura de la misma universidad. Como resultado de sus trabajos de investigación es autora de un grueso número de ensayos publicados.
Contacto: consueloposadag@gmail.com

Ramírez Zuluaga, Andrés Felipe: Magíster en Literatura de la Universidad de Antioquia, Filósofo y docente del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia y de SEDUCA. Miembro y colaborador del Centro de Estudios Clásicos y Medievales - Gonzalo Soto Posada (CESCLAM) -, del Centro de Estudios Filosóficos y Culturales de Puebla-Mex (CEFC), del Grupo de Estudios en Literatura y Cultura Intelectual Latinoamericana (GELCIL), y de otras organizaciones académicas y culturales. Ha participado como ponente en eventos a nivel nacional y ha publicado algunos artículos y traducciones.
Contacto: andres.ramirez@udea.edu.co

Rodríguez Valderrama, Jony Alexander: Licenciado en Idiomas de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Pertenece al grupo de investigación Senderos del Lenguaje, del cual es Joven Investigador.
Contacto: jony.rodriguez@uptc.edu.co

Secomandi, Alessandro: Máster en Culturas Modernas Comparadas y Ph.D. en Estudios Transculturales en Humanidades de la Universidad de Bérgamo.
Contacto: alessandro.secomandi@unibg.it

Triviño Anzola, Consuelo: Narradora y ensayista colombiana. Doctora en Filología Románica por la Universidad Complutense. Ha colaborado con las revistas españolas como *Nueva Estafeta Literaria*, *Quimera* y *Cuadernos Hispanoamericanos*, en suplementos literarios como “Babelia” de *El País* y el “ABCD las Artes y de las Letras” del *diario ABC*. Radicada en España, ha ejercido la docencia universitaria y publicado libros y cientos de artículos sobre autores y temas hispanoamericanos. Está vinculada al Instituto Cervantes desde 1997.
Contacto: anzola@cervantes.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://aprendeenlinea.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).
Contrário a lo planteado, Foucault (1992) propone que “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y en medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (p. 12).
 - Sem nome explícito: “citação entre aspas curvas duplas” (sobrenome, ano, páginas).
Otros investigadores consideran que “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y en medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (Foucault, 1992, p. 12).
- Notas de rodapé: 10 pontos, justificado, com espaçamento entre linhas de 1.0, parágrafo recuado à esquerda 0.8 cm. Devem ser reservadas para fortalecer as abordagens, evitando seu emprego excessivo. Não consigne referências bibliográficas nem citações textuais.

Procure transmitir somente uma ideia por nota de rodapé de página. Se a mesma exceder a extensão regular de um parágrafo (15% de uma página), considere incorporá-la ao texto principal.

- **Negrito:** somente para o título do artigo e o título dos parágrafos.
- **Cursiva:** título de livros, revistas, periódicos, obras de arte, filmes, programas de televisão.
- **Aspas curvas duplas:** citações textuais (com menos de 40 palavras), título de contos, poemas, artigos de revista e jornal, capítulos de livros e outros gêneros curtos incluídos em uma obra maior.

Partes do artigo

- **Título:** deve indicar de maneira clara e concisa o conteúdo específico do artigo (obra, autor e aspectos teóricos pesquisados). Evite o uso de abreviaturas. É recomendável não exceder uma linha.
- **Resumo:** máximo 100 palavras. Deve descrever tema, objetivo, marco teórico e principais contribuições ao campo estudado.
- **Palavras-chave:** máximo 5 ou que não excedam uma linha. Evite expressões que possam dificultar sua indexação.
- **Tradução:** título, resumo e palavras-chave devem ser traduzidas a uma segunda língua.
- **Epígrafe:** Deve estar integrada ao desenvolvimento argumentativo do artigo.
- **Apresentação do artigo:** máximo uma página. Não repetir o resumo.
- **Primeiro capítulo, seção ou parte:** mínimo 5 páginas.
- **Segundo capítulo, seção ou parte:** mínimo 5 páginas.
- **Terceiro capítulo, seção ou parte:** mínimo 5 páginas.
- **Conclusões:** texto autocrítico (uma página) na qual sejam sinalizados resultados e as carências da pesquisa. Não repita o consignado no resumo e na introdução. Não é necessário que escreva a palavra conclusões.
- **Bibliografia:** Lista de obras efetivamente citadas. Mínimo 10, máximo 15 referências.
- **Numeração consecutiva, ordem alfabética, Times New Roman 10, justificado, com espaçamento entre linhas de 1.5, parágrafo francês 0.8 cm.** Todas as entradas devem levar o sobrenome do autor, sem importar que o mesmo seja repetido; estas entradas devem ser organizadas cronologicamente e, caso tenham sido publicadas no mesmo ano, serão diferenciadas com letras minúsculas (2000, 2000a, 2000b). Exemplos:

Livro: Sobrenome, N. (ano). *Título do livro*. Cidade: Editorial.

Rivas Polo, C. (2005). *Revista Mito: vigencia de un legado intelectual*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Capítulo de livro: Sobrenome, N. (ano). Título do capítulo. Em N. Sobrenome (Ed). *Título do livro* (pp. xx-xx). Cidade: Editorial.

Weinberg, L. (2014). Crítica literaria y trabajo intelectual. En S. Vivas Hurtado (Coord.). *Utopías móviles. Nuevos caminos para la Historia intelectual en América Latina* (pp. 90-117). Bogotá: Diente de León, Editorial Universidad de Antioquia.

Artigo de revista: Sobrenome, N. (ano). Título do capítulo. *Título da publicação* volume (número), pp. xx-xx.

Acevedo, C. (2010). Eduardo Caballero Calderón: panorámica de su obra ensayística. *Estudios de Literatura Colombiana* 27, pp. 119-134.

Artigo de revista online: Sobrenome, N. (ano). Título. *Título da publicação* volume (número). Disponível no URL [d.m.a]

Alstrum, J. J. (1986). La poesía de Luis Carlos López y la tradición de la antiliteratura en las letras hispánicas. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 23 (7). Disponible en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti4/bol7/poesia.htm> [8.02.2014]

Artigo de revista com DOI: Sobrenome, N. (ano). Título do artigo. *Título da publicação* volume (número), pp. xx-xx. DOI:

López Mejía, A. (2015). Los personajes afrodescendientes en “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”. *Estudios de Literatura Colombiana* 37, pp. 15-27. DOI: 10.17533/udea.elc.n37a01.

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE RESENHAS E ENTREVISTAS

Resenhas

Crítica —não meramente informativa— de obras literárias colombianas ou de estudos sobre as literaturas colombianas publicados recentemente.

- Estrutura: Título da obra resenhada. Nome do autor, editor, tradutor ou compilador. Cidade: editorial, ano de publicação, número de páginas. Nome, correio eletrônico e instituição acadêmica do resenhista. Não deve levar notas de rodapé nem epígrafes nem bibliografia final.
- Formato: .doc, tamanho carta, margem 3.0 cm. em todos os lados.
- Corpo do texto: Times New Roman 12, justificado, com espaçamento entre linhas de 1.5, parágrafo recuado à esquerda 1.2 cm. na primeira linha, sem espaços entre parágrafos.
- Extensão: máximo 5 páginas.

Entrevistas

Serão publicados somente diálogos com escritores colombianos vivos. O modelo tradicional de pergunta-resposta ou transcrição das palavras do entrevistado pode ser seguido.

- Estrutura: Título (com nome do entrevistado), data e lugar da entrevista (em nota de rodapé). Nome, correio eletrônico e instituição acadêmica do entrevistador.
- Formato: .doc, tamanho carta, margem 3.0 cm. em todos os lados.
- Corpo do texto: Times New Roman 12, justificado, com espaçamento entre linhas de 1.5, parágrafo recuado à esquerda 1.2 cm. na primeira linha, sem espaços entre parágrafos.
- Extensão: máximo 5 páginas.

Os autores publicados receberão dois exemplares da revista. Cada autor é responsável pelas ideias (interpretações, enfoques, conceitos) expressadas no seu trabalho. Estas não representam o pensamento do Comitê editorial nem do Comitê científico de *Estudios de Literatura Colombiana*. Em termos gerais, a revista acolhe padrões de qualidade editorial regularizados pelo Comitê de Ética em Publicações (COPE, por suas siglas em inglês). Os direitos de reprodução e reimpressão dos artigos publicados na revista *Estudios de Literatura Colombiana* pertencem ao editor. Os autores devem esperar seis meses e solicitar por escrito ao Comitê editorial a autorização de reprodução do material publicado.



Título texto evaluado:

I. ¿Presenta conflictos de intereses? Si su respuesta es afirmativa, el artículo no continúa siendo evaluado. Por favor, justifique:

Sí

NO

Justifique:

Si no presenta conflictos de esta clase, evalúe la propuesta de acuerdo con los siguientes ítems. **No es necesario hacer correcciones de formato y estilo al archivo recibido, solo indique si tiene problemas de escritura.** Si usted detecta que el artículo ya fue publicado en otra revista, marque la opción NO publicable.

II. Por favor, argumente su evaluación teniendo en cuenta los siguientes aspectos:

1. Originalidad de la propuesta (tema, análisis de las obras literarias y perspectiva teórica).

Justifique:

2. Rigor investigativo (manejo de fuentes primarias y secundarias).

Justifique:

3. Adecuación y pertinencia de las fuentes efectivamente citadas en el cuerpo del artículo.

Justifique:

4. Coherencia entre el análisis de las obras literarias y el desarrollo argumental de la propuesta.

Justifique:

5. Calidad de la escritura.

Justifique:



CONCEPTO
(Marque un solo campo)

- Artículo científico publicable que se ajusta a los requerimientos académicos de la revista *Estudios de Literatura Colombiana*.
- Propuesta que requiere cambios sustanciales para ser publicada en la revista *Estudios de Literatura Colombiana*.
- Texto definitivamente NO publicable en la revista *Estudios de Literatura Colombiana*.

DATOS DEL/DE LA EVALUADOR/A
(Por favor, diligencie todos los campos)

Nombre y apellidos	
Documento de identidad / Pasaporte ⁱ	
Nacionalidad (indique si posee doble nacionalidad)	
Título académico	
Filiación institucional	
ORCID	
CvLAC (para colombianos) ⁱⁱ	

¡Muchas gracias!

ⁱ Se solicita esta información con el fin de cumplir con uno de los requisitos que exige el Servicio nacional de indexación de publicaciones especializadas seriadas en Colombia (*Publindex*) al momento de registrar los artículos en dicho sistema. En esta plataforma aparece como campo obligatorio el número de identificación de aquellas personas que colaboran en el proceso de doble ciego (*peer review*) para la selección de artículos. *Publindex* asegura que la información es confidencial y, finalmente, dichos registros son utilizados para las estadísticas que clasifican las revistas en categorías “de acuerdo con el cumplimiento de criterios de calidad científica y editorial, y según perfiles de estabilidad y visibilidad reconocidos internacionalmente para las publicaciones científicas”.

ⁱⁱ En caso de no contar con dicho registro o no actualizar su filiación institucional, el sistema asume automáticamente que usted pertenece a la misma institución de la revista, lo cual afecta las políticas y estadísticas en cuanto a endogamia editorial. Agradecemos su tiempo y comprensión por ponerse al día con este formato.

Editorial. La inteligencia artificial, ¿una nueva era para la literatura?	11
ARTÍCULOS ARBITRADOS / REFEREED ARTICLES	
El orientalismo chino en el Caribe universal de Ramón Illán Bacca	23
Andrea Juliana Enciso Mancilla, Universidad del Atlántico, Colombia	
El cine, la otra gran pasión de Gabriel García Márquez	41
Mercedes Herrero Saiz, Universidad Complutense de Madrid, España	
Del epistolario de José María Vargas Vila: amistad y diplomacia en la carta del 14 de julio de 1908 a Rubén Darío	61
Andrés Felipe Ramírez Zuluaga, Universidad de Antioquia, Colombia	
Decantación de la literatura de vanguardia en Colombia a partir del estudio del poema "Lección de música" de Jairo Aníbal Niño y su relación con la poesía concreta	79
Mario Enrique Eraso Belalcázar, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, España	
<i>¡Que viva la música!</i>: An Analysis of the Subcultural Discourse of Rockers and Salseros in Andrés Caicedo's Novel	97
Marc Alexander Fehringer, Universidad de Vilna, Lituania	
Entre enigmas y testimonios. La écfrasis en <i>Tríptico de la infamia</i>	117
Alessandro Secomandi, Università degli Studi di Bergamo, Italia	
Identidad narrativa y "yo escritor" en la narrativa de Pablo Montoya	135
Orfa Kelita Vanegas Vásquez, Universidad del Tolima, Colombia	
Seres protectores y sentido de arraigo: una lectura ecocrítica de leyendas boyacenses vistas desde la oralidad	153
Jony Alexander Rodríguez Valderrama y Witton Becerra Mayorga, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Colombia	
CONFERENCIA / LECTURE	
Yngermina o la hija de Calamar, una novela fundacional	175
Consuelo Triviño Anzola, Instituto Cervantes, España	
ENTREVISTA / INTERVIEW	
Laura Restrepo: Letras para soñar un mejor mundo	185
Andrés Vergara-Aguirre, Universidad de Antioquia, Colombia	
RESEÑAS / REVIEWS	
<i>En un bosque de la China</i> de Jaime Cabrera González	207
Fairgreen Editores, Miami Beach, 2022, 688 p. Consuelo Posada Giraldo, Universidad de Antioquia, Colombia	
<i>Detective Santré, el caso Carranza</i> de Julián Nalber	211
La Mirada Malva, Granada, España 2022, 252 p. Mauro Javier Hernández Ramos	